



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Film als Medium von Vergangenheit und Gegenwart

Die Darstellung des Nazis im deutschen und amerikanischen
Spielfilm von den 1950ern bis ins 21. Jahrhundert

Verfasserin

Petra Neubauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

DANKSAGUNG

Ich danke meinem Freund für die fortlaufende Motivation, das Verständnis und die Unterstützung sowie meiner Familie und meinen Freunden, von denen jeder einen Teil dazu beigetragen hat, dass diese Arbeit schlussendlich fertiggestellt werden konnte.

Ein ganz besonderer Dank geht hier vor allem an meine Großeltern sowie an meine Eltern, die mich in der Wahl meines Studiums bestärkt und mich während der gesamten Studienzeit unterstützt haben und an meine gute Freundin Sandra, die mich mit ihrer Energie und ihrem Ehrgeiz immer wieder mitgerissen und motiviert hat.

Danke.

INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG.....	7
2.	GESCHICHTE UND FILM.....	17
2.1.	GESCHICHTE IN WORT UND BILD.....	17
2.1.1.	DER FILM UND DER TEXT IM HISTORISCHEN DISKURS.....	18
2.1.2.	DIE VORTEILE DES MEDIUMS FILM.....	23
2.1.2.1.	GEDÄCHTNISMEDIUM FILM – DER FILM UND DIE VERGANGENHEIT	26
2.1.3.	FILM UND TEXT ALS WICHTIGE GESCHICHTLICHE BEZUGSQUELLEN	31
3.	FAKT UND FIKTION – DOKUMENTAR- UND SPIELFILM	33
3.1.	DIE VOR- UND NACHTEILE DES DOKUMENTARFILMS	33
3.2.	DIE VOR- UND NACHTEILE DES SPIELFILMS.....	36
4.	DER KONTEXT.....	39
4.1.	PRODUKTION UND REZEPTION.....	39
4.2.	ZEIT UND ORT.....	40
5.	FILMANALYTISCHE METHODEN	43
5.1.	FILMANALYSE ALS KONTEXTANALYSE – HELMUT KORTE	43
5.2.	FIGURENEANALYSE ALS KONTEXTANALYSE – JENS EDER	46
5.2.1.	DIE FIGUR ALS FIKTIVES WESEN.....	48
5.2.2.	DIE FIGUR ALS ARTEFAKT.....	49
5.2.3.	DIE FIGUR ALS SYMPTOM	50
5.2.4.	DIE FIGUR ALS SYMBOL	51
5.2.4.1.	ZUSAMMENSPIEL DER TEILBEREICHE	53
5.2.5.	AUFBAU DES ANALYSEVORGANGS	54
6.	DIE ANALYSE	57
6.1.	DEUTSCHLAND UM 1950	57
6.1.1.	CANARIS 1954 – ALFRED WEIDENMANN	62
6.1.2.	DAS FIGURENMODELL HEYDRICH UND CANARIS	62
6.1.2.1.	DIE FIGUREN HEYDRICH UND CANARIS – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN	63
6.1.2.2.	DIE FIGUREN HEYDRICH UND CANARIS IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK	72
6.2.	DEUTSCHLAND UM 1990	73
6.2.1.	STALINGRAD 1993 – JOSEPH VILSMAIER.....	76
6.2.2.	DAS FIGURENMODELL HAUPTMANN HALLER.....	76
6.2.2.1.	DIE FIGUR HALLER – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN	76
6.2.2.2.	DIE FIGUR HALLER IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK.....	83

6.3.	DEUTSCHLAND UM 2000	85
6.3.1.	SOPHIE SCHOLL – DIE LETZTEN TAGE 2005 – MARC ROTHEMUND	88
6.3.2.	DAS FIGURENMODELL ROBERT MOHR	89
6.3.2.1.	DIE FIGUR MOHR – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN.....	89
6.3.2.2.	DIE FIGUR MOHR IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK	98
6.4.	AMERIKA UM 1950	100
6.4.1.	THE YOUNG LIONS 1958 – EDWARD DMYTRYK.....	103
6.4.2.	DAS FIGURENMODELL HARDENBERG UND DIESTL	103
6.4.2.1.	DIE FIGUREN HARDENBERG UND DIESTL – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN	104
6.4.2.2.	DIE FIGUREN HARDENBERG UND DIESTL IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK	112
6.5.	AMERIKA UM 1990	113
6.5.1.	SCHINDLER´S LIST 1993 – STEVEN SPIELBERG	118
6.5.2.	DAS FIGURENMODELL AMON GÖTH	119
6.5.2.1.	DIE FIGUR GÖTH – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN	120
6.5.2.2.	DIE FIGUR GÖTH IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK	134
6.6.	AMERIKA UM 2000	138
6.6.1.	INGLOURIOUS BASTERDS 2009 – QUENTIN TARANTINO	141
6.6.2.	DAS FIGURENMODELL HANS LANDA	142
6.6.2.1.	DIE FIGUR LANDA – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN.....	143
6.6.2.2.	DIE FIGUR LANDA IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK	156
7.	RESÜMEE	161
8.	QUELLENVERZEICHNIS	165
8.1.	LITERATURVERZEICHNIS	165
8.2.	FILMOGRAPHIE.....	176
8.3.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	177
8.3.1.	GRAFIKEN.....	177
8.3.2.	ABBILDUNGEN	177
9.	ANHANG	185
9.1.	ABSTRACT	185
9.2.	CURRICULUM VITAE.....	187

1. EINLEITUNG

Der Film ist ein audiovisuelles Medium. Er besteht aus Bildern und Tönen. Doch ist das, was man sieht und hört, die Schauplätze, die Figuren und Handlung, die Musik und die Dialoge alles, was ein Film aussagt oder ragt sein Gehalt darüber hinaus?

In meiner Arbeit beschäftige ich mich mit einer These Siegfried Kracauers, welche besagt, dass das Medium Film immer auch einen bestimmten Mehrwert aufweist. Die Handlung eines Filmes macht nur einen Teil der Aussage aus, dahinter steht die Selbstdarstellung einer Gesellschaft an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit in der Geschichte. Diese Aussage, welche über die filmische Welt hinausgeht und ihre Wurzeln tief in der Produktionsgesellschaft eines Filmes hat, trifft auch eine Unterscheidung zwischen dem Film und anderen Medien.

Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, und das aus zwei Gründen. Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. [...] Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen – oder genauer gesagt, von populären Motiven der Leinwand – ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen. [...] Natürlich geben auch populäre illustrierte Zeitschriften und Rundfunksendungen, Bestseller, Anzeigen, Sprachmoden und andere sedimentäre Produkte im kulturellen Leben eines Volkes wertvolle Informationen über vorherrschende Haltungen und weitverbreitete innere Tendenzen her. Das Medium des Films aber übertrifft diese Quellen an Einschließlichkeit.¹

Eine besondere Eigenschaft populärer Filme oder Filmmotive ist es, die Mentalität und damit die vorherrschenden Denk- und Verhaltensmuster einer Nation zu reflektieren. Kracauer begründet diese These dadurch, dass der Film ein Gemeinschaftswerk vieler unterschiedlicher Personen ist. Er transportiert dadurch nicht nur eine individuelle Meinung, sondern vielmehr die vorherrschende oder dominante Ansicht einer Gruppe. Zudem führt er an, dass der Film auch insofern auf eine spezifische Mentalität verweist, als dass an ihm auch so etwas wie ein herrschendes Massenbedürfnis, also eine bestimmte Nachfrage nach gewissen Motiven, die innerhalb einer Nation oder Gesellschaft herrscht, abgelesen werden kann.

¹ Kracauer, S. (1979). *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Mit 64 Abbildungen. Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 11-12.

In der folgenden Arbeit werde ich versuchen, diese These zu belegen. Ich werde mich mit unterschiedlichen Filmen auseinandersetzen und mir zudem den Produktionskontext dieser Filme ansehen. In einer Gesellschaftsanalyse werde ich mir ansehen, welche Themen in den Jahren der Filmentstehung im jeweiligen Produktionsland am populärsten, welche Ereignisse am markantesten waren. Zusammen mit der Analyse des Filmes werde ich dann versuchen, Kracauers These zu belegen. Die besondere Hervorhebung populärer Filme beziehungsweise Filmmotive hat dabei die Wahl meiner Filmbeispiele maßgeblich beeinflusst. Eine Konkretisierung der These Kracauers stammt von Universitätsprofessor Karsten Fledelius, welcher im Speziellen den Spielfilm als Reflektionsmedium einer Gesellschaft anführt.

Durch den Spielfilm bekommt man zwar einen indirekten und oft verdrehten oder sogar falschen Eingang zur abgebildeten Realität, gewinnt aber auf der anderen Seite den direktesten Eingang zu den Werten und Normen, Zielen und Mitteln der Produzentenseite.²

Wie Fledelius, so weist auch Bettina Greffrath darauf hin, dass gesellschaftliche Tendenzen besonders im Spielfilm sehr präsent sind, da dieses massentaugliche Format impliziert, dass die darin transportierten Meinungen von der Masse der Filmseher geteilt und akzeptiert werden.³ Um die Popularität zu gewährleisten, habe ich mich daher dazu entschieden, ausschließlich Spielfilme und davon nur solche mit einem gewissen Bekanntheitsgrad, welchen ich anhand von Einspielergebnissen, prominenter Besetzung und Auszeichnungen belegen werde, zu analysieren.

Zudem habe ich Filme gewählt, denen allen ein populäres Thema oder genauer ein populäres Motiv, also ein handlungsantreibendes Element innerhalb eines Films, gemeinsam ist. Dieses gleichbleibende Motiv wird es mir erleichtern zu ersehen, ob und wie sich dessen spezifische Darstellung in den unterschiedlichen Produktionskontexten ändert.

Eine Thematik, welches im Medium Film in unterschiedlichen Produktionsländern immer wieder und wieder verarbeitet und auch aufgearbeitet wurde, ist der Zweite Weltkrieg. Hatte sich die Politik der damaligen Zeit in großem Umfang des Mediums Film bedient, so

² Fledelius, K. (1979). Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht. In W. Van Kampen & H. G. Kirchhoff (Hg.), *Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück*. Stuttgart: Klett. S. 299.

bedient sich das Medium bis heute dieses Geschichtsabschnitts. In der Filmdatenbank *www.imdb.com* werden einem nicht weniger als 1.503 Treffer angezeigt, wenn man sich auf die Suche nach Filmplots begibt, in welchen der Terminus „World War II“ enthalten ist.⁴ Hier findet man alles von populären Zeichentrickserien wie den *Simpsons* über Filmklassiker wie *Casablanca* oder *Schindlers List* bis hin zu neuzeitigen SciFi Verarbeitungen wie *Iron Sky*. Auch die Literatur zur Beziehung zwischen dem Film und dem Zweiten Weltkrieg ist umfangreich und bezeugt damit ihrerseits den besonderen Stellenwert, den das Medium im Zusammenhang mit den Kriegsjahren hatte und bis heute hat. Waltraud Wende schreibt Filmen mit dieser Thematik eine Art Vermittlerfunktion innerhalb der Geschichte zu:

Filmbilder, die an die Greuel [sic] der nationalsozialistischen Vergangenheit erinnern, können als ‚Mittler‘ zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Gestern und Heute und zwischen Heute und Morgen, [...] einer sozio-kulturellen Gemeinschaft bezeichnet werden.⁵

Kracauers These in Kombination mit Wendes Feststellung würde besagen, dass nicht nur populäre Filme im Allgemeinen, sondern im Besonderen diejenigen, welche sich mit der Geschichte des Zweiten Weltkrieges befassen, eine durchaus als bedeutend anzusehende Aussage über ihre Produktionsgesellschaft treffen, da sie direkt für die Beziehung stehen, welche eine Gesellschaft zu diesem Geschichtsabschnitt einnimmt. Wie Vergangenheit dargestellt wird, ist daher von großer Bedeutung und an sich sind auch die Filmbilder selbst in gewisser Weise immer schon Bilder des Vergangenen. Sobald ein Bild auf dem Filmmaterial abgebildet wird, steht es für ein Ereignis, eine Geschichte, die vergangen ist und auf dem Filmstreifen für die Zukunft bestehen bleiben wird. Doch ist das auf Filmmaterial Festgehaltenes nur selten faktische Dokumentation. Nicht nur Gegenwart interessiert, reale Vergangenheit wird fiktional nachkreiert, um sie in Zukunft rekonsumieren zu können. Der vergangene Zweite Weltkrieg wurde und wird nachgestellt und nachgestaltet. In diesem Spannungsfeld von Fakt und Fiktion, Gestern, Heute und Morgen bewegt sich die folgende Arbeit. Die Reproduktion von Geschichtsbildern ist nie wertfrei, sondern sagt, wie es Kracauer für den Film im Allgemeinen bereits festgestellt hat, immer etwas über die Gesellschaft aus, der sie

³ Vgl. Greffrath, B. (1995). *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft. S. 406-407.

⁴ Siehe. Internet Movie Database. *IMDb*. <http://www.imdb.com>. Copyright © 1990-2012. Zugriff am 12. 11. 2011 unter <http://www.imdb.com/search/text?realm=title&field=plot&q=world+war+II>

entstammt. Dadurch, dass das Dargestellte nicht pure Fiktion ist, sondern einmal Realität war, ist diese Aussage womöglich bedeutender, als dies bei einem ahistorischen Film der Fall wäre, denn was aus unserer Vergangenheit wir erinnern, was wir vergessen, entfaltet ein Spiegelbild dessen, wie wir uns als Gesellschaft definieren.

„[...] what we remember and how we remember it can tell us something significant about who we are as a people now, about the contemporary social and political issues that divide us, and about who we may become.”⁶

Wenn man sich also einen Geschichtsfilm ansieht, so sieht man niemals nur einen Film über den Zweiten Weltkrieg. Man sieht einen Film über den Zweiten Weltkrieg, der in den 80er Jahren in Amerika produziert wurde. Man sieht einen Film über den Holocaust aus dem Deutschland der 1960er. Der Film vereint Vergangenheit und Gegenwart und kreiert eine neue Geschichte, die jetzt und in Zukunft ihre eigene Aussage über eine Gesellschaft trifft.

Für meine Analyse ist es also nötig, mich auf bestimmte nationale oder gesellschaftliche Kontexte zu begrenzen. Da der Zweite Weltkrieg ein prägendes Thema deutscher Geschichte ist, liegt die Wahl des ersten Kontextes nahe. Doch will ich mich nicht auf die Analyse deutscher Filme beschränken, sondern zudem Filme aus einem anderen Produktionskontext analysieren und die beiden Ergebnisse dann einander gegenüberstellen. Hier stellt sich also die Frage, welche andere Nation neben Deutschland populäre Filmproduktionen derselben Thematik vorweisen kann. Moshe Zimmermann beantwortet diese Frage für mich:

[...] das effektivste, prägnanteste und populärste Bild des Dritten Reiches stammt keineswegs aus Deutschland, sondern aus Hollywood. Die Bilder der amerikanischen Traumfabrik haben mehr Wirkungskraft bewiesen als alle Filme Leni Riefenstahls oder die deutschen Wochenschauen aus der Zeit des Nationalsozialismus selbst.⁷

⁵ Wende, W. (2002). Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust. In W. Wende (Hg.), *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. (S. 8-31). Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 9 – 10.

⁶ Biesecker, B. A. (2002). Remembering World War II. the rhetoric and politics of national commemoration at the turn of the 21th century.(S. 393-409). *Quarterly Journal of Speech*. Vol. 88, No. 4, November 2002, S. 406.

⁷ Zimmermann, M. (2004). Wie sieht ein ‚Nazi‘ aus? Hollywoods ‚Drittes Reich‘ im Film. Vorstand der der Stiftung Bibliothek des Ruhrgebiets. (Hg.) (2004). *Festvortrag: Moshe Zimmermann. Wie sieht ein ‚Nazi‘ aus? Hollywoods ‚Drittes Reich‘ im Film*. (S. 15-40) Bochum: SBR-Schriften. S. 15.

Der amerikanische Kontext weicht in Bezug auf die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges stark vom Deutschen ab. Müssen in Deutschland die Nationalsozialisten zur eigenen Gesellschaft gezählt werden, so sind die auftretenden Personen aus amerikanischer Sicht stets Kriegsgegner. Auch die Opfer des Krieges entstammen zum Großteil der deutschen Gesellschaft. Es kann daher angenommen werden, dass in diesem Kontext ein besonderer Wert auf einen pietätvollen Umgang mit der Thematik gelegt wird. Diese gesellschaftlichen und nationalen Differenzen müsste sich, trifft Kracauers These zu, auch in den Filmen dieser Nationen wiederfinden lassen.

Die Thematik und die Kontexte sind damit geklärt. Die Popularität der Filmbeispiele wird damit durch die Wahl des Themas sowie durch das Aufweisen eines bestimmten Bekanntheitsgrades, welcher sich etwa durch die Beteiligung bekannter Schauspieler und Regisseure, durch Auszeichnung mit renommierten Filmpreisen oder die Einspielergebnisse belegen lässt, garantiert. Zudem war es mir aber auch wichtig für meine Analyse ein, von Kracauer angesprochenes, populäres Motiv zu wählen. Da die unterschiedlichen Verfilmungen des Zweiten Weltkrieges oft in ihrem Inhalt stark voneinander abweichen, habe ich nach einem Motiv gesucht, welches in möglichst vielen Verfilmungen dieser Thematik enthalten ist und es mir damit erlaubt, direkte Vergleiche zwischen den einzelnen Produktionen herzustellen. Meine Wahl ist dabei auf einen bestimmten Figurentyp gefallen, welcher in beinahe jedem Film über den Zweiten Weltkrieg zu finden ist, die Figur des deutschen Nationalsozialisten, kurz des Nazis. Da die Bezeichnung als ‚Nazis‘ einen relativ umfassenden Figurenpool umfasst, habe ich für einen besseren Vergleich meine Figurenwahl noch weiter eingegrenzt. Ich werde im folgenden Text nicht auf die filmische Darstellung Hitlers eingehen. Auch geht es mir hier nicht um die Darstellung von einfachen Fußsoldaten. Die für mich interessanten Figuren sind die, welche genau dazwischen liegen, nämlich die Hitler unterstellten Mitglieder der NS-Führung, die Offiziere und Lagerkommandanten, die Männer der SS und der SA. Es sind dies Personen, die ebenso wie der gemeine Soldat Befehle von Hitler erteilt bekommen haben, sie verfügten aber auch selbst über eine bestimmte Befehlsgewalt, welche sie wiederum von den Feldsoldaten abhebt. Diese Macht räumt ihnen auch Freiheit in ihren Entscheidungen ein und charakterisiert diese Filmfiguren dadurch in einer ganz bestimmten Art und Weise. Sie verfügen über einen gewissen Spielraum, in dem sie ihr Handeln nach eigener Motivation ansiedeln können. Sie handeln nicht nur aus Zwang, sondern oftmals auch aus eigener Überzeugung und spielen ihre Autoritätsfunktion gekonnt aus. Die Vielfalt an zur Verfügung stehenden Handlungsmotiven eröffnet einem

Film die Möglichkeit eben dadurch unterschiedliche Aussagen zu treffen. Meiner Meinung nach kann dieser Figurentyp daher als eine Projektionsfläche für die Beziehung gesehen werden, welche eine Gesellschaft zur Geschichte des Zweiten Weltkrieges einnimmt, da sich in ihr so etwas wie eine Rechtfertigung zum Kriegsgeschehen abzeichnet. Besonders aus Sicht der unterschiedlichen nationalen Kontexte wird die Bedeutung der differierenden Handlungsmotivationen interessant.

Um sicherzustellen, dass in beiden Produktionskontexten alle geschichtlichen Fakten vollständig bekannt waren, habe ich mir innerhalb der nationalen Kontexte für die Wahl der Filmbeispiele einen zeitlichen Rahmen gesetzt. Erst in den Jahren nach dem Krieg kann davon ausgegangen werden, dass der Wissenshorizont über die Taten und Verbrechen in Deutschland und Amerika ident ist. In meine Analyse werde ich daher nur Filme einbeziehen, die nach Kriegsende produziert wurden. Die gesamte deutsche Propagandafilmindustrie sowie amerikanische Produktionen zum Thema, welche vor Ende des Krieges erschienen sind, werden nicht Thema meiner Analyse sein. Auch werde ich nur Filme behandeln, deren Handlung sich Großteils, wenn nicht zur Gänze, im Zweiten Weltkrieg zuträgt. Filme, welche davon handeln, was nach Kriegsende geschah, die Gerichtsverfahren zum Thema haben oder gar in der Zukunft spielen, werden hier demnach auch nicht behandelt werden. Dieser Zeitrahmen ermöglicht es mir festzustellen, wie sich die Geschichtsbilder der unterschiedlichen Produktionsnationen im Laufe der Zeit und mit zunehmendem Abstand zu den geschichtlichen Ereignissen, die sie behandeln, verändern beziehungsweise ob die Motive vielleicht sogar statisch bleiben und so etwas wie eine Abänderung nicht stattfindet. Um die Entwicklung in den unterschiedlichen Kontexten besser miteinander vergleichen zu können, habe ich darauf geachtet, Produktionen auszuwählen, welche einen ähnlichen Erscheinungszeitpunkt aufweisen.

Unter Berücksichtigung der zuvor angesprochenen nationalen und zeitlichen Kriterien, der notwendigen Popularität und der Notwendigkeit des Vorhandenseins einer umfassend dargestellten und damit für eine Analyse geeigneten Nazifigur, hat sich für mich folgende Gegenüberstellung ergeben:

Deutschland

Canaris (1954)

Alfred Weidenmann⁸

Stalingrad (1993)

Joseph Vilsmaier¹⁰

Sophie Scholl - Die letzten Tage (2005)

Marc Rothemund¹²

Amerika

The Young Lions (1958)

Edward Dmytryk⁹

Schindler's List (1993)

Steven Spielberg¹¹

Inglourious Basterds (2009)

Quentin Tarantino¹³

Nachdem das Thema und die Analysebeispiele nun geklärt sind, werde ich jetzt kurz auf den genauen Aufbau dieser Arbeit und die angewandte Methodik eingehen. Fasst man die Hauptthemen zusammen, so geht es hier erstens um die Geschichte, welche bearbeitet wird, zweitens um eine bestimmte Art von Film, nämlich den populären Spielfilm, welcher drittens als Medium von Vergangenheit und Gegenwart angesehen werden kann, da er vergangene Themen in die Gegenwart übernimmt, diese in neue audiovisuelle Darstellungen verwandelt, welche viertens, nach Kracauer, die Mentalität der Produktionsgesellschaft widerspiegeln. Zusammengefasst geht es also um Geschichte, Spielfilm und den gesellschaftlichen Kontext.

Ich beginne diesen Text daher mit einem Kapitel über die Beziehung zwischen Geschichte und Film im Allgemeinen. Hier werde ich den Stellenwert des Mediums Film in seiner Auseinandersetzung mit Geschichte im wissenschaftlichen Diskurs sowie die Vorteile der filmischen Geschichtsvermittlung gegenüber dem geschriebenen Text erörtern. Auch wird es darum gehen, auf welche Weise diese Filme auf unsere Vorstellung von der oder die Erinnerung an die Vergangenheit einwirken.

Da ich mich in meiner Analyse ausschließlich auf Spielfilme beziehen werde, werde ich nach diesem ersten Kapitel tiefer in das Medium Film eintauchen und begründen, wieso der Spielfilm nicht nur als ebenbürtig, sondern vielleicht sogar als dem Dokumentarfilm überlegen angesehen werden kann, wenn es um die Vermittlung von Geschichte geht. Ich

⁸ Weidenmann, A. (Regie). (1954). *Canaris* ARD, 12. 04. 2005.

⁹ Dmytryk, E. (Regie) (1958). *The Young Lions* [DVD-Video] Twentieth Century Fox Home Entertainment.

¹⁰ Vilsmaier, J. (Regie) (1993). *Stalingrad* [DVD-Video] EuroVideo.

¹¹ Spielberg, S. (Regie) (1993). *Schindler's List* [DVD-Video] Universal.

¹² Rothemund, M. (Regie) (2005). *Sophie Scholl - Die letzten Tage* [DVD-Video] Warner Bros.

¹³ Tarantino, Q. & Roth, E. (Regie) (2009). *Inglourious Basterds* [DVD-Video] Universal.

werde die Unterschiede von Dokumentation und Spielfilm anführen und auf die für mich entscheidenden Vorteile des Spielfilmes eingehen, die mich zu meiner Filmwahl bewogen haben.

Ein weiteres Kapitel behandelt den gesellschaftlichen Kontext. Hier werde ich erklären, was genau darunter zu verstehen ist, wie sich die wesentlichen Merkmale gestalten und wie sich diese in meiner Gesellschaft- und Filmanalyse wiederfinden.

Der Hauptteil meiner Arbeit ist die kontextbezogene Figurenanalyse. Ich bediene mich dabei bestimmter Analysemodelle, welche wie auch die These Kracauers über den Film hinaus verweisen und die Entstehung aus und Auswirkung auf die Produktionsgesellschaft der Filmfigur inkludieren. Diese Modelle werde ich in einem kurzen Kapitel erläutern und genauer auf die von mir verwendete Vorgehensweise eingehen.

In der Analyse selbst werde ich mich zuerst der Kontextualisierung des Filmbeispiels widmen und die wichtigsten Themen des gewählten zeitlichen Abschnittes erörtern. Danach werde ich kurz auf das Filmbeispiel, dessen Regisseur und etwaige Auszeichnungen eingehen. Dann werde ich mich der eigentlichen Figurenanalyse widmen, um hier festzustellen, wie genau, mit welchen akustischen wie visuellen Mitteln, dem Filmseher¹⁴ die gewählte Figur präsentiert wird und ob sich das daraus entstandene Figurenmodell mit den populären Themen der Produktionsgesellschaft, welche zuvor von mir festgestellt wurden, deckt. Zudem wird sich mir durch die Gegenüberstellung der unterschiedlichen Filme aus den verschiedenen zeitlichen Kontexten und den gegensätzlichen Produktionsländern am Ende eröffnen, wie sich nicht nur die Repräsentation und das Denken über die einzelnen Figuren, sondern auch generell die Beziehung zur Vergangenheit von der Zeit kurz nach Ende des Krieges bis heute in Deutschland und Amerika verändert hat.

An dieser Stelle sei auch auf die Dissertation "Die Figur des Nationalsozialisten im amerikanischen Spielfilm von 1936 bis 2000"¹⁵ von Uwe Matthias Lohr verwiesen, auf welche ich mich in meiner Arbeit einige Male beziehen werde, welche sich von meinem

¹⁴ An dieser Stelle sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass in der folgenden Arbeit sämtliche personenbezogenen Bezeichnungen als geschlechtsneutral zu verstehen sind. Die ausschließliche Bezeichnung als Filmseher, Rezipient oder Ähnliches dienen hier nur einer Verbesserung der Lesbarkeit des Textes und sind in keinem Fall als wertend anzusehen.

¹⁵ Vgl. Lohr, U. M. (2002). Die Figur des Nationalsozialisten im amerikanischen Spielfilm von 1936 bis 2000. Dissertation. Universität Wien.

Forschungsgegenstand aber in vielen Bereichen unterscheidet. Dies betrifft erstens die untersuchten Figuren, die sich mit meinen zwar überschneiden, aber nicht zu 100% deckungsgleich sind, da ich in meiner Arbeit eine viel engere Definition des Nazis vorgenommen habe. Des Weiteren weicht die Untersuchung an sich auch stark von meiner Vorgehensweise ab. Ich arbeite in meiner Arbeit mit der These Kracauers und nehme eine detaillierte Figuren- und Kontextanalyse vor, Lohr geht in seiner Arbeit stärker auf die unterschiedlichen Typen von Nazis ein und untersucht, welche Schauspieler diese darstellen und in welchen Genres sie vertreten sind. Die Beziehung zum gesellschaftlichen und nationalen Kontext ist nicht Thema seiner Arbeit. Zudem fließen in Lohrs Text nur amerikanische Filmproduktionen ein, während ich mich zudem mit deutschen Produktionen befasse. Auch der Zeitraum, aus denen die Filmbeispiele gewählt wurden, ist nicht komplett deckungsgleich. Lohr nimmt in seine Analyse auch Filme vor Kriegsende auf und endet mit dem Jahr 2000. In meiner Analyse finden sich ausschließlich Filme, die nach Kriegsende produziert wurden.

2. GESCHICHTE UND FILM

Kracauer sieht im Film die Darstellung der Gegenwart einer Gesellschaft, doch spielt das Medium auch eine tragende Rolle für die Auseinandersetzung mit Vergangenheit? Da es in meiner Arbeit um Geschichtsfilme gehen wird, erscheint es mir notwendig, mich näher mit der Beziehung zwischen der Geschichte und dem Medium Film auseinanderzusetzen. Wie ernst können und dürfen historische Filme genommen werden? Welche Rolle spielen sie, wenn es darum geht, wie wir von unserer Vergangenheit denken und was wir erinnern?

2.1. GESCHICHTE IN WORT UND BILD

„History does not exist until it is created.”¹⁶

Schreibt Robert Rosenstone in seinem Artikel “History in Images/History in Words“ und verdeutlicht damit, dass so etwas umfassendes wie die Geschichte, die über persönliche Vergangenheit hinausgeht und ganze Gesellschaften und Nationen oder die ganze Welt betrifft, nicht vorhanden ist, solange sie nicht in irgendeiner Art und Weise erschaffen wird. Doch wie erschafft man Geschichte? Das Medium, dessen man sich bei der Erstellung oder Darstellung von Geschichte bedient, muss dazu in der Lage sein, viele unterschiedliche Informationen aufzunehmen und zu transportieren. Sicher kann ein geschichtliches Ereignis auch in einem Gemälde oder einer Skulptur festgehalten werden, doch ist der Informationsgehalt dieser Darstellungsformen sehr begrenzt. Mündliche Erzählungen bieten zwar die nötige Möglichkeit für umfangreicheren Informationstransport, doch sind sie sehr anfällig für Veränderung und Vergessen. Umfassendere und beständigere Vermittler sind das geschriebene Wort und das bewegte Bild. Aber welches Medium, Buch oder Film ist besser dazu geeignet, Geschichte darzustellen? Diese Frage werde ich in den nächsten Kapiteln zu beantworten versuchen. Ich werde die Vor- und Nachteile beider Medien erläutern und begründen, warum ich mich in dieser Arbeit mit historischen Filmen auseinandersetze.

¹⁶ Rosenstone, R. A. (1988). History in Images/History in Words. Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5., 1173-1185. Zugriff am 08. 11. 2010 aus JSTOR unter <http://www.jstor.org/stable/1873532> S. 1185.

2.1.1. DER FILM UND DER TEXT IM HISTORISCHEN DISKURS

Das Medium Film wurde für die Geschichtswissenschaft erst in den sechziger Jahren interessant. Erst ab diesem Zeitpunkt wurde geschichtlichen Filmbildern im wissenschaftlichen Diskurs internationale Aufmerksamkeit geschenkt. Der Film war dabei aber keineswegs unumstritten. Es gab auch eine Vielzahl von Historikern, die ihn als ernstzunehmende Quelle keineswegs akzeptierten.¹⁷ Der Geschichtsdozent Paul Smith setzt das Jahr 1968 als dasjenige an, in welchem der Film endgültig Einzug in die geschichtliche Forschung gehalten hat. Ab diesem Jahr wurde die Tendenz, sich mit Geschichte und Film in Kombination auseinanderzusetzen, zunehmend populärer. Als Beispiele nennt Smith die Konferenz ‚Film and the Historian‘ des Slade Film Departments in London und die Entstehung des Journals ‚University Vision‘, welches sich ausschließlich mit Film und Geschichte auseinandersetzt in ebendiesem Jahr.¹⁸ Sehr auffällig ist, dass Smith in dem von ihm herausgegebenen Buch „The historian and film“, welches 1976 das erste Mal publiziert wurde, den Film nicht nur in Form einer Dokumentation als historische Quelle und Unterrichtsmaterial, sondern bereits auch seine Funktion „[...] as a medium for the interpretation and presentation of history both to students and to a wide public“¹⁹ hervorhebt. Der Film wird also selbst schon in dieser frühen Phase der Aufnahme in den wissenschaftlichen Diskurs nicht nur als ein Medium gesehen, welches Ereignisse bloß dokumentiert und unverändert wiedergibt, sondern welches den Geschehnissen auch eine eigene Interpretation zufügt und sie auf eine ganz bestimmte Art und Weise präsentiert. Auch führt Smith hier als Konsumenten der Filme nicht nur die Schulische- und Bildungsschicht wie Studenten, sondern auch bereits ein breites Publikum an. Schon seit Beginn der Beschäftigung mit dem Medium seitens der Geschichtsforschung bestand demnach ein Interesse an Filmen mit eigener Interpretation der Vergangenheit, was auf Dokumentarfilme, aber auch auf fiktionale Filme zutrifft. Auch wird das Medium nicht rein als Unterrichtsmöglichkeit gesehen, sondern auch die Zugänglichkeit für ein breiteres Publikum hervorgehoben.

Mit Ende der 1970er begannen sich schließlich auch Historiker wie Marc Ferro oder Robert A. Rosenstone vermehrt mit dem Medium Film auseinanderzusetzen. Ihrem eigentlichen Forschungsgegenstand entsprechend, verwundert es nicht, dass beide die

¹⁷ Vgl. Smith, P. (Hg.) (1976). *The historian and film*. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press. S. 1ff.

¹⁸ Vgl. Ebenda. S. 2.

¹⁹ Ebenda. S. 4.

Frage beschäftigte, wie ernst man einen Film mit geschichtlichem Inhalt im Vergleich zu Geschichtsbüchern nehmen kann, darf oder soll.

Zur Zeit seiner Entstehung wurde das Medium Film in keiner Weise als wichtige historische Quelle angesehen. Filme waren verruchtes Vergnügen, Zauberei und Schabernack, mit dem sich die gebildete Oberschicht, die Historiker und Wissenschaftler nicht abgaben, das Medium hatte nichts Wissenschaftliches an sich. Ferro hält fest, dass sich an dieser Einstellung auch noch bis 1970 nicht viel geändert hat. Zwar besuchten nun auch Wissenschaftler die Kinos und sahen sich Filme an, sie täten dies aber, wie die meisten andern Zuseher, nur zum Vergnügen. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung fände dabei laut Ferro nicht statt.²⁰ Der Film wurde als Quelle, als Dokument einfach nicht ernst genommen, dabei entspringt er doch, mag er auch fiktional sein, mitten aus der Realität seiner Erschaffer.

So, through a kind of assimilation of film to writing, educated people tend to accept if absolutely necessary the evidence of the film document but not that of the film as document. The fiction film is despised, because it dispenses only a dream, as if the dream formed not part of reality, as though the imaginary were not one of the driving forces of human activity.²¹

Auch Paul Smith führt die Berührungsängste der Wissenschaft gegenüber dem Film teilweise auf dessen Entstehungsgeschichte und die damit verbundenen Aufführungen in Kaffeehäusern und Jahrmärkten, die vor allem dem Zweck der trivialen und flüchtigen Unterhaltung dienen sollten, zurück. Dieser Makel, so meint Smith, haftet dem Medium noch immer an.²² Doch nicht nur die Entstehungsgeschichte des Mediums wurde thematisiert, auch die Unterscheidung von faktischen und fiktionalen Filmen spielte eine wichtige Rolle im Diskurs.

„From the very beginning of the cinema film-makers have used their cameras to explore and record aspects of reality. [...] For every Lumière using the camera to record actuality there is a Méliès inventing new cinematic techniques to create fantasy images.“²³

²⁰ Vgl. Ferro, M. (1988). *CINEMA and History*. Detroit: Wayne State University Press. Translated by Naomi Greene. S. 25-29.

²¹ Ferro, M. (1976). The fiction film and historical analysis. In Smith, P. (Hg.), *The historian and film*. (S. 80-95). Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press. S. 80.

²² Vgl. Smith. *The historian and film*. S. 4.

²³ Hughes, W. (1976). The evaluation of film as evidence. In P. Smith (Hg.), *The historian and film*. (S. 49-80). Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press. S. 52ff.

Welche Art von Film, faktisch-dokumentarisch oder fiktional-fantastisch, ist als Quelle aber relevanter oder hat es eher verdient, in den wissenschaftlichen Diskurs aufgenommen zu werden? Marc Ferro vertritt die Meinung, dass ein Filmdokument, ganz gleich, wie er entstanden ist und welchen Inhalt es wiedergibt, immer auch als Dokument gesehen werden muss:

„In any case, every film has a value as a document, whatever its apparent nature. This is true even if it has been made in the studio, even if it is neither narrative nor representational.“²⁴

Faktische und fiktionale Filme, Dokumentationen und Spielfilme sollten also beide von der Wissenschaft beachtet und von ihr analysiert werden. Doch es gibt auch andere Standpunkte. Der Philosoph Ian Jarvie hält das Medium Film an sich für ungeeignet, um sich mit Geschichte zu befassen. Er ist der Ansicht, es beinhalte einen zu begrenzten Informationsgehalt. Geschichte bedeutet seinem Verständnis nach nicht das wiederzugeben, was in der Vergangenheit tatsächlich passiert ist, sondern stützt sich viel mehr auf den von Historikern geführte Diskurse. Der Film ermöglicht nach Jarvie keinen Austausch und hat auch keine Möglichkeit, seine Aussagen zu belegen, sich gegen Einwände zu verteidigen oder gegensätzliche Meinungen abzustreiten.²⁵ Robert A. Rosenstone jedoch führt an, dass auch anerkannte literarische Werke zur Geschichte nicht immer den bestehenden Diskurs thematisieren und das gegenüber dem geschriebenen Wort der Film in seinen Bildern ein Mehr an Information wiedergibt und von einem niedrigen Informationsgehalt daher nicht die Rede sein kann.²⁶ Doch auch andere Faktoren werden von den Historikern kritisiert. Paul Smith führt als weiteren Punkt, welche viele Historiker davon abhält, den Film als Quelle ernst zu nehmen, die Art und Weise seiner Produktion an. Film ist etwas Gemachtes, er zeigt nur einen bestimmten und genau beabsichtigten Ausschnitt der Geschichte, kann die Realität eben durch diese Gemachtheit leicht verzerren oder verfälschen und dem Zuseher daher ein falsches Bild vermitteln. Auch gibt der Film selbst meist keine Auskünfte über seine Motive und Intensionen, welche von Interesse für die Historiker wären. Er zeigt also nur, erklärt aber nicht.²⁷ Auch Rosenstone führt an, dass es beim Film zu einer Heroisierung bestimmter Personen beziehungsweise Filmfiguren kommt und die Geschichte im Spiel- wie im

²⁴ Ferro. *The fiction film and historical analysis*. S. 81.

²⁵ Vgl. Jarvie, I. C . (1978). *Seeing through Movies. Philosophy of the Social Sciences*, 8, S. 374-397. S. 378.

²⁶ Vgl. Rosenstone. *History in Images/History in Words*. S. 1177-1178.

²⁷ Vgl. Smith. *The historian and film*. S. 5.

Dokumentarfilm in eine dramatische Form gepresst wird. Diese filmischen Konventionen scheinen eine Produktion so stark einzugrenzen und vorzuformen, dass eine klare, ungefilterte Wiedergabe von Geschichte unmöglich ist.²⁸ Marc Ferro bekräftigt diese Kritik ebenfalls. Die filmische Sprache hat für ihn nichts Unschuldiges an sich.²⁹ Zudem vertritt er die Ansicht, dass ein Film nur unter Einbezug seiner Produktionsverhältnisse als wissenschaftliche Bezugsquelle gesehen werden kann.³⁰ Er weist allerdings auch darauf hin, dass auch der Historiker bestimmten Beeinflussungen unterliegt, wenn er Geschichte in geschriebene Worte fasst. Er arbeitet für einen bestimmten Auftraggeber, hat bestimmte Materialien und Methoden zur Verfügung. Auch hier gibt es demnach wie im Film gewisse Begrenzungen und Regeln.³¹ Hier wird also an einem Medium kritisiert, was man am anderen zu übersehen scheint.

„What we too easily ignore, however, is the extent to which written history, and especially narrative history, is also shaped by conventions of genre and language. This needs to be underscored.“³²

Nicht nur der historische Film, sondern selbstverständlich auch Texte, die geschichtliche Ereignisse behandeln, sind bestimmten Konventionen unterworfen. Auch die Geschichte in Geschichtsbüchern kann niemals vollkommen wertfrei die gesamte Weltgeschichte wiedergeben, sondern beginnt und endet an ausgewählten Punkten in der Vergangenheit. Zwischen diesen beiden Punkten spannt sich eine Art Handlungsbogen auf. Diese Struktur ist jedoch mit der tatsächlichen historischen Realität nicht gleichzusetzen, da reale Geschichte nichts Abgeschlossenes ist. Es sind Fragmente der Geschichte, die von Historikern kreiert werden, um die Ereignisse begreiflicher zu machen. Ohne diese Eckpunkte und Auslassungen gäbe es gewiss keine Geschichtsfilme, doch sicherlich auch keine Geschichtsbücher. Auch das Medium der Schrift an sich vermag es also nicht, die Vergangenheit in ihrer Gesamtheit wiederzugeben. Der geschriebene Text fungiert nur als eine mögliche Art der Darstellung von Vergangenheit, kann mit der Vergangenheit selbst aber nicht gleichgesetzt werden. Auch weist die Sprache an sich eine bestimmte Struktur auf und transportiert eine bestimmte Meinung, die in der Vergangenheit nicht vorkommt. Sie werden ihr durch die Sprache zugefügt. Auch unterschiedliche Sprachstile spielen eine Rolle. Bei geschichtlichen Texten gibt es wie bei Geschichtsfilmen

²⁸ Vgl. Rosenstone. *History in Images/History in Words*. S. 1178ff.

²⁹ Vgl. Ferro. *CINEMA and History*. S. 16-17.

³⁰ Vgl. Ebenda. S. 30.

³¹ Vgl. Ebenda. S. 22ff.

³² Rosenstone. *History in Images/History in Words*. S. 1180.

verschiedene Genres und Formate, die die Ereignisse auf unterschiedliche Art und Weise wiedergeben. Während die Sprache in Geschichtsbüchern sachlich und objektiv ist, werden historische Fakten in Kinderbüchern mit Geschichtsthematik vereinfacht, um die Ereignisse leichter verständlich zu machen. Historische Romane dagegen befassen sich auf sehr emotionale und unterhaltende Weise mit Geschichte. Auch in geschriebenen Texten kann es dabei zu Heroisierung oder Romantisierungen kommen.³³

Die geschriebene Geschichte und die Geschichte im Film sind sich demnach nicht so unähnlich wie es zunächst den Anschein haben mag. Beide unterliegen Konventionen wie Schrift oder (Film)Sprache. Beide werden in unterschiedlichen Genres mit einem anderen Maß an Authentizitätsanspruch verarbeitet. Geschichtsbücher vermitteln Geschichte anders als Historienromane, ebenso trifft dies auf die unterschiedlichen Filmgattungen zu. Der Wahrheits- oder Wirklichkeitsgehalt kann aber weder in einem als seriös angesehenen Genre noch in einer Verarbeitung, die vorrangig den Zweck der Unterhaltung erfüllen soll, als absolut angesehen werden, egal mit welchem der beiden Medien man sich befasst. Geschichte kann demzufolge nur in unterschiedlichen Darstellungen, ob literarisch oder filmisch, in Erscheinung treten, sie vollständig wiederzugeben, niederzuschreiben oder abzubilden ist ein Ding der Unmöglichkeit. Wenn es um die korrekte Wiedergabe von Geschichte geht, wäre es nötig Buch und Film mit gleichermaßen kritischem Auge zu analysieren. Oftmals wird aber nur das Medium Film kritisiert, während Texte und Bücher in keiner Weise in Frage gestellt werden. In seinem Buch "History on Film / Film on History" geht Robert A. Rosenstone auf diese ungerechtfertigte Gegenüberstellung von Film und Text ein. Er meint, der Film ...

[...] is not a real world, of course but then again, neither is that other historical world, the one conjured up for us in the textbooks we endured in grammar and high school and university. [...] We take this to be history, but let us never forget that these are only words on the page, words that got there because of certain rules for finding evidence and producing more words of our own and accepting the notion that they tell us about what is important in the vanished land of the past.³⁴

Auf die Tendenz der Historiker, nur das Medium Film kritisch zu hinterfragen, weist auch Paul Smith hin:

³³ Vgl. Rosenstone. *History in Images/History in Words*. S. 1180-1181.

³⁴ Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film / Film on History*. History: concept, theories and practice. Harlow : Pearson Education Limited. S. 1-2.

„Nothing has been more curious in discussions of film’s role in historical studies than the degree of suspicion directed against it by historians who are prepared to accept verbal material with far less critical apprehension.“³⁵

William Hughes vertritt ebenso die Meinung, dass der Film als Medium wie jedes andere historische Dokument behandelt werden sollte. Er führt die negative Bewertung des Mediums seitens der Wissenschaftler auf deren konservative Arbeitsweise zurück.

I am referring to the notion that, except for a few minor technical differences, film is just like other historical documents, and may be understood and criticised in the same manner. This insistence on preserving old and familiar orthodoxies is perfectly understandable, for historians – like other academicians – are extremely conservative on matters involving the fundamentals of their discipline.³⁶

Es gibt also offenbar keinen wirklich triftigen Grund, der dagegen sprechen würde, den Film als Medium genau so ernst zu nehmen wie das Buch. Viele der Merkmale, die am Film von Seiten der Historiker bemängelt wurden, sind, bei genauerem Hinsehen, ebenso bei der schriftlichen Verarbeitung von Geschichte zu finden. Oftmals scheint es nur eine Art Scheu vor dem *neuen* Medium zu sein, welche die Historiker davon abgehalten hat, sich mit dem Film zu befassen und dadurch eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Medium verhindert hat.

In allen bisher angeführten Zitaten und Standpunkten wurde versucht, den Film mit dem Buch, dem geschriebenen Text gleichzusetzen, ihn als gleichwertiges Medium darzustellen. Doch ist es damit nicht genug. Es gibt zudem auch Ansätze und Standpunkte, welche bezüglich der Verarbeitung von Geschichte den Film durchaus dem Text vorzuziehen gewillt sind. Von den Vorzügen des Medium handelt daher mein nächstes Kapitel.

2.1.2. DIE VORTEILE DES MEDIUMS FILM

Einigen Historikern scheint die Gleichsetzung des Mediums Film im historischen Diskurs zu wenig. Richard J. Raack beispielsweise weist explizit auf die Vorteile des Mediums hin. Er hält die geschriebene Geschichte allein generell für zu linear und zu begrenzt, um die komplexe, multidimensionale Welt wiederzugeben, in der wir leben. Ein Text wäre nur im Stande, einen Überblick über die aufeinanderfolgenden Begebenheiten zu geben, könne

³⁵ Smith. *The historian and film*. S. 6.

³⁶ Hughes. *The evaluation of film as evidence*. S. 49.

aber nicht auf die Fülle an Emotionen, Gedanken und Erinnerungen eingehen, die ebenfalls mit den geschichtlichen Ereignissen verbunden und für ein umfassendes Verständnis derselben von großer Bedeutung sind. Der Film dagegen mit seiner Collage aus Bildern und Tönen ist dem wirklichen Leben ähnlicher und stellt dem Seher eine emphatische Rekonstruktion der Vergangenheit zur Verfügung, in die er sich einfühlen und bei der er mitfühlen kann.³⁷

Auch Robert A. Rosenstone ist der Ansicht, dass der Film ein der Vergangenheit ähnlicheres Medium ist, als der geschriebene Text. Beim Film, so seine These, ist es, als sehe man durch ein Fenster hindurch direkt auf die vergangenen Ereignisse. Man könne dadurch die Vergangenheit, ihre Handlungsorte und Personen so erleben, als wäre man tatsächlich dort.³⁸ Er führt weiter an, dass der Film direkter als es ein Text vermag, den *Look* also das Erscheinungsbild der Vergangenheit und ein bestimmtes Gefühl für einen speziellen Zeitabschnitt wiedergeben könne.³⁹ Der Film hat durchaus ganz andere Möglichkeiten als das Buch Vergangenheit darzustellen. Durch Kulissen und Kostüme wie auch durch eine ganz gezielte musikalische Untermalung, kann ein Gefühl für die Vergangenheit hergestellt und die übermittelte Geschichte zugänglicher gemacht werden. Der Film eröffnet damit also einen leichteren Zugang zur Vergangenheit. Hier wird vom Rezipienten nur mehr verlangt, durch ein Fenster oder den Rahmen der Bildfläche hinzusehen, es ist nicht mehr nötig, wie das bei einem geschriebenen Text der Fall wäre, sich selbst ein Bild von den Ereignissen zu machen, da man diese Bilder beim Film bereits fertig vorgeführt bekommt und rezipieren kann.

Eine andere Art von Zugänglichkeit beschreibt einen weiteren wichtigen Faktor, der bei der Wahl zwischen Film und Text zum Tragen kommt. Hier ist Zugänglichkeit im Sinne von Verfügbarkeit oder auch Popularität zu verstehen. Wie verfügbar, wie präsent ist ein Medium? Diese Art der Zugänglichkeit wird im Diskurs um die Vermittlung von Geschichte sowohl positiv als auch negativ gewertet. Das Wissen um Geschichte war zu einem gewissen Punkt in der Vergangenheit nur denen zugänglich, die lesen konnten. Auch heutzutage kann nicht abgestritten werden, dass ein Großteil der Menschen sich nicht oder nur selten mit geschichtlichen Themen in geschriebener Form auseinandersetzt.

³⁷ Vgl. Raack, R. J. (1983). Historiography as Cinematography. A Prolegomenon to Film Work for Historians. *Journal of Contemporary History*, Vol. 18, No. 3. Historians and Movies: The State of the Art: Part 1. 411-438. Zugriff am 08. 11. 2010 aus JTOR unter <http://www.jstor.org/stable/260545> S. 415ff.

³⁸ Vgl. Rosenstone. *History in Images/History in Words*. S. 1177.

³⁹ Vgl. Ebenda. S. 1179.

Doch ist die Nichtbeachtung von Vergangenheit wirklich positiv zu sehen? Anton Kaes vertritt die Ansicht, dass die Geschichte durch ihre massenhafte Verbreitung und unbegrenzte Zugänglichkeit im Film etwas von ihrem Wert verloren hat.

Dagegen ist Geschichte heute durch die technischen Medien Photographie, Film und Fernsehen total >>kommunalisiert<< und sozialisiert, alle Fremdheit ist ihr ausgetrieben. Verkommen zur leicht verfügbaren Information, vermittelt sie aber keine Erfahrung mehr.⁴⁰

Genau diese ständige Verfügbarkeit der Geschichte wird andererseits von Rosenstone als eine große Chance angesehen. Er führt an, dass heutzutage der Großteil der Menschen beim privaten Kinobesuch wie auch vermehrt im akademischen Umfeld wie beispielsweise in Lehrveranstaltungen, ihre Vorstellungen von der Vergangenheit durch visuelle Medien bezieht. Die Popularität des Mediums Film erleichtert den Zugang zu geschichtlichen Inhalten und bringt die Vergangenheit auch den Menschen näher, denen es vielleicht zu mühsam oder zeitaufwendig ist, ein Buch zu lesen.⁴¹ Auch Raack, welcher dem Medium durchaus kritisch gegenübersteht, weist darauf hin, dass nicht nur im privaten, sondern auch im wissenschaftlichen Rahmen, in Schulen und Universitäten, eine immer stärkere Beschäftigung mit Geschichtsfilmen stattfindet. Der Konsum dieser Filme dient dabei nicht mehr nur allein der Unterhaltung, sie haben auch einen bildenden Charakter angenommen. Dies gilt nicht nur für vermeintlich dokumentarische -, sondern im gleichen Maß für Spielfilme.

„Today, historians, like their students and the public, sit before cinema and television screens watching, being entertained by, and learning from filmed history in romanticized 'features' and seemingly objective documentaries.“⁴²

Die Popularität des Mediums Film muss also keineswegs negativ gewertet werden, besteht dadurch doch die Möglichkeit, dass auch Menschen, deren Geschichtsinteresse weniger stark ausgeprägt ist, sich durch dieses Medium mit der Vergangenheit auseinandersetzen. Nicht nur Dokumentationen, auch Spielfilme mit geschichtlichen Inhalten leisten damit nicht nur beim privaten Kinobesuch, sondern auch in der Schule und in der Universität, in welchen das Medium immer stärker eingesetzt wird, Informationsarbeit. Die zunehmende Popularität des Mediums für die Auseinandersetzung mit Vergangenheit geht aber immer auch mit Fragen von Macht und Verantwortung

⁴⁰ Kaes, A. (1987). *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: edition text + kritik. S. 64.

⁴¹ Vgl. Rosenstone. *History in Images/History in Words*. S. 1173ff.

einher. Wenn der Film zur Hauptquelle für Geschichtswissen wird, muss die Art und Weise, wie er Geschichte darstellt, immer stärker hinterfragt werden. Die Zugänglichkeit lässt den Filmseher die präsentierte Geschichte vielleicht leichter annehmen und unreflektierter akzeptieren. Es muss daher auch die Frage gestellt werden, inwieweit die real wirkenden und zugänglichen Filmbilder, hier im Speziellen die des Zweiten Weltkrieges, uns in unserem Verständnis von Vergangenheit beeinflussen.

2.1.2.1. GEDÄCHTNISMEDIUM FILM – DER FILM UND DIE VERGANGENHEIT

Waltraud Wende sieht das Medium Film als einen Bewahrer geschichtlichen Wissens und vertritt die Ansicht, dass authentische sowie nachgestellte historische Filmbilder im Bezug darauf, was Menschen über ihre Vergangenheit denken, über die Funktion eines *externalisierten Gedächtnisses* nach Jan Assman⁴³ verfügen. Es überrascht laut Wende daher nicht, dass Filme mit historischen Inhalten beziehungsweise die Art und Weise ihrer Geschichtsdarstellung großes, öffentliches Interesse mit sich bringen.⁴⁴ Wende führt weiter an, dass das Kino und der Film – sie hebt hier explizit den Spielfilm hervor - eine entscheidende Rolle in der Erinnerungsarbeit spielen.

Wird in historisch orientierten Spielfilmen an Nationalsozialismus und Holocaust erinnert, dann kann davon ausgegangen werden, daß weder die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands noch die von den Nationalsozialisten zu verantwortende Vernichtung von 6.000.000 europäischen Juden Gefahr laufen, der Vergessenheit anheimzufallen. Es steht – so hat es zumindest den Anschein – also gut um die historische Erinnerungsarbeit im Kino [...].⁴⁵

Auch Edgar Reitz sieht im Film eine Art von Gedächtnis, welches unsere Erinnerung organisiert.

„Die Kamera ist unser Gedächtnis. Wenn wir Filmmaterial montieren, zu filmischen Bild-Ton-Sequenzen neu zusammensetzen, leisten wir Erinnerungsarbeit.“⁴⁶

Die Aufwertung des Mediums als Gedächtnismedium geht allerdings auch mit einer Verantwortung einher. Denn in der Tat beeinflusst das Medium in nicht unbedeutendem Maße, was man erinnert und wie man von Geschichte denkt. Der Film erschafft in seiner

⁴² Raak. *Historiography as Cinematography*. S. 411.

⁴³ Siehe. Assman, J. (1999). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 2. Auflage. München: H. C. Beck. S 19ff.

⁴⁴ Vgl. Wende. *Medienbilder und Geschichte*. S. 20.

⁴⁵ Ebenda. S. 8-9.

Darstellung ein bestimmtes Geschichtsbild und beeinflusst dadurch eine bestehende Auffassung. So schreibt Peter Pleyer beispielsweise:

[...] ein Film, dessen Geschehen dagegen in einer präzise festgelegten Zeit angesiedelt ist, beeinflusst nicht nur durch die in ihm gezeigten Menschen, sondern liefert dem Zuschauer auch ein bestimmtes Zeitbild. Das Verhalten der Geschehensträger wird hier nicht mehr wie im zeitneutralen Film als Verhalten an sich, sondern weitgehend als zeitgebundene Handlung und Reaktion und damit als Stellungnahme zu dieser spezifischen Epoche begriffen. Die im Film dargestellte Zeitsicht gewinnt Leitbildcharakter; das bedeutet, daß die Weltschau des Films zum Vorbild für entsprechende Auffassungen des Zuschauers wird.⁴⁷

Auch Anton Kaes teilt diese Auffassung. Er führt weiters an, dass der Film eben dadurch, dass er einen bestimmten Standpunkt vertritt und einen speziellen Zugang zur Geschichte wählt, das Geschichtsbild des Filmkonsumenten beeinflusst.

Diese Filme zeigen keine zusammenhanglosen Bilder des zufälligen und kontingenten Geschehens, sondern sie selektieren, strukturieren, verändern das historische Material. [...] Die Sinnstiftung, die solche Geschichtsfilm heute leisten, ist von großer, meist unterschätzter Bedeutung: Sie interpretieren für breite Bevölkerungsmassen nationale Geschichte, sie organisieren das öffentliche Gedächtnis und homogenisieren die Erinnerung. Neben Wissenschaft und Schule sind die Massenmedien heute zum breitenwirksamsten institutionellen Träger von Geschichtsbewußtsein geworden.⁴⁸

Ein Geschichtsfilm bezieht demnach immer einen Standpunkt, trifft eine Aussage, steht auf ganz bestimmte Weise den Ereignissen, die er darstellt, gegenüber. Diese Aussagen wirken auf die Vorstellungen ein, welche sich der Filmseher, durch Schulunterricht, Bücher oder andere Filme von einer bestimmten Zeitepoche gemacht hat. Ein Film kann jedoch immer nur einen bestimmten Ausschnitt aus der Geschichte präsentieren, nur eine begrenzte Zahl an Aussagen treffen. Diese bestimmten Ausschnitte der Geschichte sind populär und ständig präsent.

Anton Kaes weist daher auch auf die Gefahren eines solchen Geschichtsspeichers hin und streift damit erneut den Kritikpunkt, welcher die Verfügbarkeit des Mediums Film betrifft.

⁴⁶ Reitz, E. (1984). *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1662-1983*. Köln: Verlag Köln 78. S. 127.

⁴⁷ Pleyer, P. (1965). *Deutscher Nachkriegsfilm. 1946 – 1948*. In H. Pranke. (Hg.), *Studien zur Publizistik* Bd. 4. Münster: C. J. Fahle. S. 14.

⁴⁸ Kaes. *Deutschlandbilder*. S. 208.

Die Erinnerung, die auf fotografischen und filmischen Bildern fixiert worden ist, ist ewig präsent, sie vergeht nicht. Diese totale Präsenz und Verfügbarkeit von Vergangenheit hat aber einen Verlust der >>Tiefenperspektive<< nach sich gezogen: Geschichte wird zu einer Sammlung von stets vorhandenen Images, losgelöst aus Zeit und Raum, in immerwährender Gegenwart, abrufbar durch Knopfdruck und Fernbedienung. Die Geschichte kehrt so ewig wieder – als Film. Es ist bekannt, daß der Wilde Westen durch die unzähligen amerikanischen Western-Filme zum Mythos geworden ist; wie lange wird es dauern, bis auch die jüngste deutsche Vergangenheit aus dem Bereich der Erfahrung und Erinnerung endgültig ins Reich der Bilder hinübergleitet und zu einem Kino-Mythos wird?⁴⁹

Wie bereits angeführt, steht diesem Kritikpunkt der Verfügbarkeit die große Chance gegenüber, eben jene für Geschichte zu interessieren, die sich auf andere Weise nicht damit befassen würden und auch wenn dies der Geschichte etwas von ihrer Exklusivität nehmen mag, ist es doch besser, sie laufend zu beachten als sie zu ignorieren. Bezüglich der Mythisierung von bestimmten Geschichtsabschnitten, die Kaes ebenfalls anspricht, äußert auch Primo Levi Bedenken. Auch er spricht eine mögliche Stereotypenbildung an, welche durch die wiederholte Aufnahme eines geschichtlichen Themenfeldes zustande kommen könnte. Levi führt allerdings auch eine Lösung für dieses Problem an. Er vertritt die Meinung, die Beschäftigung mit der Vergangenheit dürfe niemals in eine annehmbare, wie er es nennt, *bewährte Form* erstarren. Dadurch nämlich, würde sie mit der Zeit an die Stelle der eigentlichen Erinnerungen treten, die tatsächliche Wahrheit also verdrängen. Dies soll laut Levi jedoch nicht bedeuten, dass es unzulässig wäre, ein geschichtliches Thema mehrmals im Film zu behandeln, er macht sogar darauf aufmerksam wie wichtig es ist, sich die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges immer wieder zu vergegenwärtigen. Die Geschichte muss dabei allerdings immer wieder neu in die Gegenwart transportieren werden. Aktuelle Zugangsweisen sind nötig, um das Thema immer neu verarbeiten und aufarbeiten zu können. Nur auf diese Weise bleiben die Ereignisse unvergessen und lebendig.⁵⁰

Es ist also nötig, dass sich der Film der Geschichte, die er darstellt, auf immer neue Weise annimmt. Ist Kracauers These also belegbar wäre der von Levi geforderte, aktuelle Zugang zur Thematik garantiert, da das Medium immer seine Produktionsgesellschaft.

⁴⁹ Kaes. *Deutschlandbilder*. S. 209.

⁵⁰ Vgl. Levi, P. (1988). *Ist das ein Mensch? Die Atempause*. München, Wien: Carl Hanser Verlag. S. 5.

Durch immer neue Zugangsweisen und eine aktuelle Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, könnte es dem Medium Film im Allgemeinen zudem gelingen, durch die Vielfalt dieser Darstellungen ein umfangreiches Bild von der Geschichte zu entwerfen, und dieser damit immer näher zu kommen. Unterschiedliche Zugänge und abweichende Darstellungen ein und derselben Geschichte und ein damit einhergehender, vermeintlich objektiver Blick auf die Ereignisse, machen es jedoch nicht hinfällig, sich mit dem Geschichtsfilm an sich kritisch auseinanderzusetzen. Der immer größer werdende Einfluss, den der Film heute auf die Bildung des Geschichtsbewusstseins hat, wirft die Frage danach auf, wie viel Macht dem Medium bei der Gestaltung von Vergangenheit zugesprochen werden muss. Robert A. Rosenstone sieht in der zunehmenden Präsenz des Geschichtsfilms eine Art Machtverschiebung. Geschichte wird nun nicht mehr länger hauptsächlich durch Bücher und Historiker transportiert, der Film und das Fernsehen übernehmen zunehmend diese Rolle.⁵¹ Zum Thema Macht und Medien führt Manfred Mai an, dass Filme heute einen immer stärker werdenden Einfluss auf die Bildung der kulturellen Identität einer Gesellschaft haben. Die nationale Identität, die früher durch das Lernen in Schulen und das Zelebrieren von Gedenktagen gebildet wurde, entspringt heute zumeist den Filmbildern, die eine Gesellschaft konsumiert.⁵² Es ist daher von großer Bedeutung, wie diese Bilder gestaltet sind. John Whiteclay Chambers II und David Culbert weisen im Speziellen auf die Machtposition derjenigen hin, welche die Bilder der Geschichte, hier im Speziellen die des Zweiten Weltkrieges kreieren oder bearbeiten:

The photographic and celluloid images of World War II are so frequently used and reused that they have begun to supersede experience and memory. The power over such visual memory lies increasingly in the hands of those who create or manipulate such images. Indeed, producers of motion pictures and videos play a major role in the production and continuation of public memory of the war.⁵³

Auch Michel Foucault betont die Bedeutung des Mediums Film. In einem Interview spricht er von einem Kampf um die Geschichte des Zweiten Weltkrieges und der damit zusammenhängenden Erinnerung. Wer die Erinnerung kontrolliert, hat Einfluss darauf, was die Menschen von ihrer Geschichte wissen und wie sie in Kenntnis dieses Wissens

⁵¹ Vgl. Rosenstone. *History in Images/History in Words*. S. 1173.

⁵² Vgl. Mai, M. (2006). Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft. In M. Mai, R. Winter (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft – Die Gesellschaft des Kinos – Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. (S. 24-48). Köln: Herbert von Halem Verlag. S. 33-34.

⁵³ Whiteclay Chambers II, J. , & Culbert, D. (1996). *World War II. Film and History*. New York, Oxford: Oxford University Press. S. 155.

handeln und agieren.⁵⁴ Es ist daher von großer Bedeutung, wer bei der Produktion von Geschichtsbildern beteiligt ist und was genau diese darstellen. Auf beides werde ich in meiner Analyse eingehen. Die Darstellung selbst wird in der eigentlichen Filmanalyse untersucht, mit der Produktionsseite setze ich mich in der der Analyse vorausgehenden Kontextualisierung auseinander. Selbst wenn der Film immer mehr die tragende Rolle als Quelle für Geschichtswissen übernimmt, so darf nicht vergessen werden, dass es daneben auch andere Medien und Quellen gibt. Film fungiert nur als Teil einer großen, umfassenden Geschichtsschreibung. Anthonya Visser weist dezidiert auf die Wichtigkeit einer medienübergreifenden Beschäftigung mit Geschichte hin. Besonders in der Bearbeitung der Geschichte des Zweiten Weltkrieges ist eine solch breit gefächerte Verarbeitung der Ereignisse von Bedeutung. Visser schreibt, dass die Zeitzeugen etwas erfahren haben, dass den später Geborenen weder durch den Film noch durch Bücher oder Bilder wirklich vermittelt werden kann. Man kann nur versuchen, sich durch die unterschiedlichsten Medien und mit Hilfe der Kunst eine Vorstellung davon zu machen. Ein solch vielfältiges Bild der Vergangenheit kann allerdings niemals mehr als nur eine Annäherung an die historischen Geschehnisse sein. Mehr ist laut Visser nicht möglich, weniger allerdings sollte nicht sein.⁵⁵

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass Filme maßgeblich auf die Vorstellung von der Vergangenheit einwirken. Diejenigen, die Filme mit geschichtlicher Thematik produzieren, tragen in großem Maße dazu bei, welche Bilder man vor Augen hat, wenn man sich mit dem Zweiten Weltkrieg beschäftigt. Der Film wirkt dabei aber nicht nur auf das Gedächtnis derer ein, die ihn konsumieren, er fungiert auch als eine Art ausgelagertes Gedächtnis, als ein Speicher, auf welchen man zurückgreifen kann, um sich mit der Vergangenheit zu beschäftigen. Doch diese Fähigkeit des Films, Geschichte abzuspeichern, festzuhalten und sie einem breiten Publikum zugänglich zu machen, muss auch kritisch hinterfragt werden, denn diese *totale Präsenz*, wie Anton Kaes sie nennt, birgt auch Gefahren in sich. Ein weiteres Mal wird hier die Zugänglichkeit kritisiert. Die Geschichte laufe Gefahr, durch ihre ständige Verfügbarkeit und Präsenz auf eine Weise an Wert und Bedeutung zu verlieren und irgendwann nicht mehr reale Geschichte zu sein,

⁵⁴ Vgl. Foucault, M. (1974). Entretien avec Michel Foucault [Interview with Michel Foucault] *Cahiers du cinéma*, 13, 251-252. Zitiert nach. Whiteclay Chambers & Culbert. *World War II. Film and History*. S 156.

⁵⁵ Vgl. Visser, A. (2002). Du sollst dir (k)ein Bild machen. Zur Überlieferung von Überlieferter Geschichte in Art Spiegelmanns *Maus*, Robert Benignis *La Vita È Bella* und Doron Rabinovicis *Die Suche Nach M*. In W. Wende (Hg.), *Geschichte im Film*. (200-214). Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 211-212.

sondern Mythos zu werden. Aber was ist die Alternative? Sollten geschichtliche Themen für die Bearbeitung in Filmen völlig ausgeklammert werden? Tatsache ist, dass die Popularität und die Nachfrage nach Geschichtsfilmen eine andere Sprache spricht. Viele Menschen scheinen das Bedürfnis zu haben, sich genau in diesem Medium und auf diese Weise mit Geschichte beschäftigen zu können. Damit die Geschichte selbst dabei nicht auf der Strecke bleibt, ist es nötig, sich immer wieder neu mit einem Thema auseinanderzusetzen, die Geschichte immer wieder in aktualisierter Form darzustellen, um eine schablonenhafte Duplizierung zu verhindern, welche sich mit der Zeit an die Stelle der tatsächlichen Realität setzen könnte. Werden diese Kriterien erfüllt, so kann der Film als Medium durchaus dem Buch gleichgestellt oder vorgezogen werden. Ist Film damit aber das einzig wahre Medium zur Vermittlung von Geschichte oder spielen, wie Anthonya Visser anführt, auch andere Medien wie das Buch eine tragende Rolle?

2.1.3.FILM UND TEXT ALS WICHTIGE GESCHICHTLICHE BEZUGSQUELLEN

Nachdem ich zuvor beide Seiten gegeneinander abgewogen, sie einander gegenübergestellt habe, scheint es nur sinnvoll, sich entweder für das eine oder aber das andere Medium zu entscheiden. Welches ist das geeignete Medium zur Darstellung der Vergangenheit? Der Text mit seinen Referenzmöglichkeiten und seiner Zitierbarkeit, der Daten und Fakten scheinbar objektiv auflisten und so Geschehnisse wiedergeben kann, wobei natürlich auch hier bestimmte Regeln und Grenzen eingehalten werden müssen, die eine vollkommene Darlegung der Vergangenheit unmöglich macht. Oder ist es der Film mit seiner emotionalisierenden, lebensnahen Darstellung historischer Ereignisse, der sich nicht immer an alle Fakten hält, ebenso wie der Text bestimmten Konventionen unterliegt, für die Rezeption aber generell zugänglicher zu sein scheint?

Eine Entscheidung, welches Medium besser ist, kann im Endeffekt nicht getroffen werden. Beide Medien haben sowohl ihre Vor- wie auch ihre Nachteile. Robert A. Rosenstone vertritt die Ansicht, dass eine wertende Gegenüberstellung von Text und Film nicht Sinn der Auseinandersetzung mit dieser Thematik sein kann. Einen Film nur anhand dessen zu beurteilen, wie gut oder schlecht er den geschichtswissenschaftlichen Quellen entspricht, hält er für unpassend.⁵⁶ Doch aufgrund der Breitenwirkung, der leichteren Rezeption und der umfassenderen Möglichkeiten bei der Darstellung von Vergangenheit, die der Film für sich behaupten kann, scheint es nahezu unerlässlich, ihn als Träger von Geschichte ebenso ernst, wenn nicht ernster zu nehmen als sein schriftliches Pendant. Paul Smith

geht sogar so weit zu sagen, dass die Ignorierung des Films seitens der Wissenschaftler nicht nur ungerechtfertigt, sondern schlicht und einfach unprofessionell sei.⁵⁷

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass der Film ebenso wie das Buch ein ernstzunehmendes Medium darstellt, wenn es um die Vermittlung von Geschichte geht. Gerade was seine Zugänglichkeit und das immer noch wachsende Interesse an diesem Medium betrifft, wäre es unweise, den Film als Untersuchungsmedium aus dem wissenschaftlichen Diskurs auszuschließen. Ebenso unweise wäre es allerdings, die Macht des Mediums zu unterschätzen. Es ist daher immer nötig, sich kritisch mit der Produktion und Darstellung der Geschichtsbilder auseinanderzusetzen. Aber ist es nötig, für alle Genres und Formate in gleichem Maße zu hinterfragen? Muss ein historischer Spielfilm ebenso reflektiert werden wie eine Dokumentation?

⁵⁶ Vgl. Rosenstone. *History in Images/History in Words*. S. 1181.

⁵⁷ Vgl. Smith. *The historian and film*. S. 6.

3. FAKT UND FIKTION – DOKUMENTAR- UND SPIELFILM

In dieser Arbeit wurde bereits in einigen Zitaten die Unterscheidung von faktischen und fiktionalen, Dokumentar- und Spielfilmen getroffen. Auch bei der Erläuterung meiner These habe ich meine Entscheidung, mich bei der Analyse ausschließlich mit Spielfilmen zu befassen, bereits erläutert. Dennoch werde ich in diesem gesonderten Kapitel noch genau darauf eingehen, aus welchen Gründen ich diese Eingrenzung vorgenommen habe. Dabei ist zuallererst einmal zu klären, auf welche unterschiedlichen Weisen Spiel- und Dokumentarfilm Geschichte vermitteln. Noch 1965 schrieb Peter Pleyer zu den unterschiedlichen Aufgaben oder Funktionen von Spiel- und Dokumentarfilm:

Beim Film bleibt die Unterrichtung in erster Linie dem wertungsfrei mitteilenden Dokumentarfilm vorbehalten, der den Betrachter über reale Ereignisse, Vorgänge oder Gegebenheiten informiert. Die Unterhaltung und die Beeinflussung sind in der Regel Ziele des Spielfilms. In ihm bieten sich im Vergleich zum Dokumentarfilm dem Filmschöpfer weitaus mehr Möglichkeiten, das Publikum zu beeinflussen, weil er hier nicht daran gebunden ist, eine vorhandene Wirklichkeit zu reproduzieren, sondern menschliches Leben nach seinen Intentionen und Absichten arrangieren kann; und die technischen Mittel des Films erlauben jedes beliebige Arrangement.⁵⁸

Doch wie gültig ist diese Aussage heute? In diesem Kapitel will ich mich zuerst damit auseinandersetzen, wie sinnvoll eine Unterteilung in „wertungsfrei-informativen Dokumentarfilm“ und „beeinflussend-unterhaltenden Spielfilm“ ist und warum ich trotz der scheinbar überwiegenden Nachteile des Spielfilms dieses Format gewählt habe.

3.1. DIE VOR- UND NACHTEILE DES DOKUMENTARFILMS

Will man sich mit Geschichte auseinandersetzen und zieht dabei das Medium Film dem geschriebenen Text vor, so liegt es zunächst nahe, sich mit einem Dokumentarfilm, einer Reportage oder einer ähnlich objektiven und auf Fakten beruhenden Darstellung auseinanderzusetzen. Aber was genau verspricht man sich von diesen Quellen beziehungsweise was bringt einen dazu, den Dokumentarfilm dem Spielfilm vorzuziehen? Ist er wirklich so wertungsfrei, wie Pleyer schreibt, und kann nicht auch ein Spielfilm wertvolle Informationen enthalten?

Der erste Vorteil den ein Dokumentarfilm mit sich zu bringen scheint, wäre vermutlich, wie auch Pleyer es anspricht, dass er sich, strenger als der Spielfilm, an die historischen

Fakten hält und daher als Quelle ernster genommen werden kann. Was dabei allerdings vergessen wird ist, dass auch der Dokumentarfilm etwas Gemachtes ist. Die einzelnen Einstellungen und Filmsequenzen, die er enthält, wurden gezielt ausgewählt, montiert, mit Texteinblendungen versehen und mit Sprache und Musik hinterlegt.

Eine Dokumentation ist eben nicht die ‚unverfälschte‘ Selbstpräsentation von Geschehenem, sondern sie wird nachträglich arrangiert, sie ist das Ergebnis einer Inszenierung, und Authentizität ist letzten Endes eine Eigenschaft nur des Geschehenen selbst.⁵⁹

Eine weitere viel tiefer gehende Beeinflussung passiert noch vor der Montage genau zu dem Zeitpunkt, in dem der Film entsteht. Grob genommen kann gesagt werden, dass alles was eine Kamera aufnimmt, bereits durch bestimmte Faktoren beeinflusst wurde.

[...] we tend to concentrate on record film, to the exclusion of fiction film; we assume, incorrectly, that the camera makes an objective record of actuality. If we are interested in the informational content and message structure of film, or its possible effects on audience, we must broaden our methodological concerns. [...] We must recognise, also, that economic, technological, and sociological factors peculiar to the medium may influence the structure and content of the film message.⁶⁰

Nie kann ein Film ein Geschehen wirklich umfassend aufnehmen. Technische, soziologische und ökonomische Faktoren führen dazu, dass ein bestimmter Ausschnitt der Geschichte auf Film verewigt wird. Die vermeintliche Objektivität und Neutralität von Dokumentarfilmen ist also ebenso wie die des Spielfilmes zu hinterfragen. Doch nicht nur der Inhalt, auch der Aufbau von Dokumentarfilmen ist dem von Spielfilmen gar nicht so unähnlich. Robert A. Rosenstone meint daher, dass der Dokumentarfilm zu Unrecht im historischen Diskurs ernster als der Spielfilm genommen wird.

[...] the historical documentary, just like the dramatic feature, tends to focus on heroic individuals and, more important, to make sense of its material in terms of a story that moves from a beginning through a conflict to a dramatic resolution. [...] All too often, historians who scorn dramatizations are willing to accept the documentary film as a more accurate way of representing the past, as if somehow the images appear on the screen unmediated.⁶¹

⁵⁸ Pleyer. Deutscher Nachkriegsfilm. S. 13.

⁵⁹ Schulz, G. M. (2002). Docu-dramas – oder: Die Sehnsucht nach „Authentizität“. In W. Wende (Hg.), *Geschichte im Film*. (159-181). Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 176.

⁶⁰ Hughes. The evaluation of film as evidence. S. 51.

⁶¹ Rosenstone. History in Images/History in Words. S. 1179.

Wie der Spielfilm so weist auch der Dokumentarfilm eine dramatische Struktur auf. Diese hat den Zweck beim Zuschauer Emotionen zu wecken und ihn mit dem Geschehen mitfühlen zu lassen. Die Information steht hier nicht alleine im Vordergrund, der Filmseher soll auch von der Geschichte, die hier auf filmische Weise erzählt wird, mitgerissen und unterhalten werden. Auch Waltraud Wende betont diese emotionalisierende Ebene des Dokumentarfilms.

Dokumentationssendungen [...] intendieren zwar in der Regel historische Aufklärung und Faktenvermittlung, sind tatsächlich aber alles andere als ein neutraler ‚Spiegel‘ der historischen Wirklichkeit. Die Zuschauer sollen keineswegs ‚nur‘ informiert, sondern vor allem auch emotional erreicht werden, es geht um Betroffenheit [...].⁶²

Festgehalten werden muss allerdings, dass der Grad der Emotionalisierung beim Spielfilm ein bedeutend höherer ist. Dem Dokumentarfilm sind hinsichtlich seiner emotionalen Wirkung engere Grenzen gesetzt.⁶³ Dennoch weist der Dokumentarfilm in vielerlei Hinsicht große Ähnlichkeit mit dem Spielfilm auf. Ebenso wie dieser verfügt er über einen bestimmten dramatischen Aufbau und wird mit Hilfe von Musik und Texten editiert. Zudem werden bestimmte Personen und Handlungen besonders hervorgehoben, was wie die Wahl des Themas, zum Großteil davon abhängt, wo, wann und von wem der Film produziert wird. All dies dient nicht zuletzt dazu, die Filmseher auf emotionaler Ebene anzusprechen. Es sind Strategien und Ziele, wie sie auch der Spielfilm verfolgt. Es wäre also falsch anzunehmen, dass ein Dokumentarfilm historische Fakten unverfälscht wiedergeben würde, er fügt den Bildern alleine schon durch das Arrangement der Szenen eine eigene Interpretation und eine bestimmte Meinung hinzu. Es kann daher festgestellt werden, dass der Dokumentarfilm in vielleicht viel höherem Maße als es auf den ersten Blick den Anschein hat, von der historischen Realität abweicht. Die Abweichungen geschehen zwar in geringerem Maße als es beim Spielfilm, welcher historische Fakten oft nur als groben Rahmen für eine Geschichte aufgreift, dem er erfundene Charaktere und Ereignisse zufügt, der Fall ist, trotzdem muss hier klargestellt werden, dass der Dokumentarfilm nicht als wertfreier, objektiver Spiegel der Vergangenheit gesehen werden kann. Aber wie wichtig oder entscheidend ist Objektivität bei der Vermittlung von Vergangenheit?

Alexander Kluge meint in seinem Werk "Die Patriotin" zum Thema Objektivität im Dokumentarfilm Folgendes:

Dokumentation allein schneidet Zusammenhang ab: Es gibt nichts Objektives ohne die Gefühle, Handlungen, Wünsche, d.h. Augen und Sinne von Menschen, die handeln. Ich habe nie verstanden, warum man die Darstellungen solcher Handlungen (meist müssen sie inszeniert werden) Fiktion, fiction-Film, nennt. Es ist aber auch Ideologie, daß einzelne Personen die Geschichte machen könnten. Deshalb gelingt keine Erzählung ohne ein gewisses Maß an authentischem Material, also Dokumentation. Sie gibt den Augen und Sinnen sozusagen den Kammerton A: wirkliche Verhältnisse klären den Blick für die Handlung.⁶⁴

Erst die menschlichen Züge, Stärken und Schwächen lassen einen Film demnach real wirken und Geschichten zugänglich werden. Diese Zugänglichkeit ist es auch, die das Format des Spielfilmes besonders auszeichnet. Ist dieses damit vielleicht sogar besser geeignet, Geschichte zu vermitteln?

3.2. DIE VOR- UND NACHTEILE DES SPIELFILMS

Tatsache ist, dass es eine große Menge an Spielfilmen gibt, die geschichtliche Themen aufgreift und darstellt. Aber warum ist dem so? Warum werden geschichtliche Inhalte in der Form eines Spielfilmes bearbeitet und nicht im Dokumentarfilm? Diese Frage nach dem Warum stellt sich auch Trudy Gold.

„Any attempt to recreate reality in fiction raises the question of why fictionalise an event rather than present the work as a documentary.“⁶⁵

Sie beantwortet die Frage selbst, indem sie anführt, dass Spielfilme, hier im Speziellen solche, welche sich mit den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges auseinandersetzen, das Ziel verfolgen, ein größeres Publikum anzusprechen, als es Dokumentarfilme tun könnten. Als Beispiele nennt sie Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993) und Roman Polańskis *The Pianist* (2002), die weltweit ein breites Publikum gefunden haben.⁶⁶ Auch Helmut Korte spricht diese Thematik in Verbindung mit dem Film *Schindler's List* an. Er hinterfragt hier auch die Nützlichkeit einer Dokumentation, im Speziellen thematisiert er hier den Film *Shoah* (1985) von Claude Lanzmann, wo der Spielfilm doch ein viel größeres Publikum aufklären könnte.

⁶² Wende. Medienbilder und Geschichte. S. 17-18.

⁶³ Vgl. Schulz. Docu-dramas. S.177.

⁶⁴ Kluge, A. (1979). *Die Patriotin*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins. S. 41.

⁶⁵ Gold, T. (2005). An overview of Hollywood cinema's treatment of the Holocaust. In T. Haggins & J. Newman (Hg.), *Holocaust and the moving image. Representations in film and television since 1933*. London, New York: Wallflower Press. S 196.

⁶⁶ Vgl. Ebenda.

Und generell ist zu fragen, ob die rational-aufklärerischen, auf jegliche publikumswirksame Zugeständnisse verzichtenden und daher allenfalls vom Kreis der ohnehin Informierten wahrgenommenen dokumentarischen Bemühungen ausreichen. Denn gerade bei der Masse des Publikums ist der Informationsbedarf unübersehbar [...]⁶⁷

Der Spielfilm ist ein sehr populäres Format, diese Tatsache als einzigen großen Vorteil gegenüber dem Dokumentarfilm anzuführen, wäre mir hier allerdings zu wenig und würde dem Format auch nicht gerecht. Viel wichtiger ist doch die Frage danach, was der Spielfilm weiter leisten kann. Einen weiteren großen Vorteil birgt die bereits angesprochene Möglichkeit des Spielfilms, sein Publikum auf einer emotionaleren Ebene zu berühren, als es einer Dokumentation möglich ist. Die Grenze, die zwischen dem Dokumentarfilm und dem Zuschauer steht und es dem Filmkonsumenten nahezu unmöglich macht, dass er sich selbst als Zuseher und den Film als eben solchen wahrnimmt, beginnt im Spielfilm zu verschwimmen. Man taucht in die Welt des Filmes ein, nimmt sich selbst weniger stark wahr, sondern fühlt eher mit den handelnden Personen. Diese emotionale Einbeziehung führt auch dazu, dass man die vom Film transportierte Aussage und Meinung auf sehr persönliche Weise aufnimmt und teilt.

Portraying the world in the present tense, the dramatic feature plunges you into the midst of history, attempting to destroy the distance between you and the past and to obliterate – at least while you are watching – your ability to think about what you are seeing. Film does more than want to teach the lesson that history hurts; it wants you, the viewer, to experience the hurt (and pleasures) of the past.⁶⁸

Auch Anton Kaes betont, dass es dem Spielfilm möglich ist, bei seinem Zuseher Phantasien freizusetzen und Meinungen zu katalysieren.⁶⁹ Lars Koch und Waltraud Wende sprechen vom Spielfilm als „bedeutungsgenerierendes und massenwirksames politisches Phänomen“⁷⁰. Die emotionalisierende Dramaturgie des Spielfilmes hilft dem Zuseher also, die Vergangenheit nachzuerleben. Vieles kann vielleicht auch nur auf diese Weise und über den emotionalen Zugang erfahrbar gemacht werden. Der Historiker Wolfgang Benz schreibt dazu in seinem Artikel „Bilder statt Fußnoten“ in *die Zeit*:

⁶⁷ Korte, H. (1999). *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 191.

⁶⁸ Rosenstone. *History on Film / Film on History*. S. 16.

⁶⁹ Vgl. Kaes. *Deutschlandbilder*. S. 6.

⁷⁰ Wende, W. & Koch, L. (2010). *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse. Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*. Bielefeld: transcript. S. 11.

Die Zerstörung von Menschen durch Todesangst, die Mordlust der Täter, die Ambivalenzen der Moral in chaotischer Zeit und unter existentieller Bedrohung kann man nicht dokumentieren. Um begreiflich zu machen, was geschah, braucht es eben die literarische und dramatische Form.⁷¹

Zahlen und Fakten, Originaldokumente und Bildmaterial mögen vielleicht bilden und informieren, ein umfassendes Verständnis der Situation können sie aber nicht anbieten. Über die dramatische und emotionale Form des Spielfilms wird die Geschichte erfahrbar. Die Breitenwirksamkeit des Spielfilms bewirkt, dass womöglich auch jemand, der sich auf andere Weise nicht mit einem bestimmten historischen Thema auseinandergesetzt hätte, mit geschichtlichen Inhalten konfrontiert wird. Dies sind also viele Faktoren, die für den historischen Spielfilm sprechen. Die besondere Bedeutung, die Kracauer dem populären Film beimisst, zusammen mit der erleichterten Zugänglichkeit des Spielfilms, seiner Fähigkeit zur Emotionalisierung sowie seiner Popularität waren für mich Anlass genug, mich auf dieses Format zu begrenzen. Es erscheint mir als überaus gut geeignet für die Vermittlung von Geschichte. Sicher darf die Produktionsseite nicht außer Acht gelassen werden, doch unterliegt auch der Dokumentarfilm bestimmten Konventionen und Interessen. Es besteht daher meiner Ansicht nach kein Grund, dem historischen Spielfilm einen geringeren Wert als einer Dokumentation beizumessen.

Die eben erneut erwähnte These Kracauers und meinen Zugang zu dieser werde ich im folgenden Kapitel konkreter ausführen. Ich gehe hier genauer darauf ein, was unter der von ihm angeführten *Mentalität* der Produktionsgesellschaft zu verstehen ist und wie sich diese im Film ausmachen lässt. Ich werde dazu auch verwandte Thesen aufgreifen, die eine ähnliche Meinung vertreten und erörtern, welche Produktionsfaktoren bei der Analyse eines Filmes beachtet werden müssen und welchen Stellenwert diese haben.

⁷¹ Benz, W. (1994, 04. März). Bilder statt Fußnoten. Wie authentisch muß der Bericht über ein geschichtliches Ereignis sein? Anmerkungen eines Historikers zu "Schindlers Liste" *ZEIT ONLINE* Zugriff am 02. 04. 2011 unter <http://www.zeit.de/1994/10/bilder-statt-fussnoten/seite-3>

4. DER KONTEXT

Filmic interpretations of the past have to be placed both in the circumstances in which they were produced and in the ongoing debate over the nature and meaning of the events they portray. In the case of historical films, there are, therefore, two contexts: that in which the motion picture was made and that which it portrays. And, of course, audiences add their own cultural context, which can vary significantly as to time and place.⁷²

Ein bestimmter Film entsteht zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Land nicht einfach aus Zufall. Wie die These Kracauers, so verdeutlicht auch dieses Zitat von Whiteclay Chambers und Culbert, dass jede Produktion sowie auch die Art und Weise wie ein Film rezipiert wird, von bestimmten Faktoren abhängig ist. Diese Faktoren dürfen bei der Filmanalyse nicht einfach ausgelassen oder ausgeblendet werden. Hier müssen sowohl sehr subjektive Instanzen, wie die Persönlichkeit des Regisseurs, als auch objektive Gegebenheiten wie das Produktionsland beachtet werden. Im Folgenden werde ich mich intensiver mit der These Kracauers beschäftigen, verwandte Meinungen einbeziehen und dadurch dann die Faktoren herausarbeiten, welche die von mir gewählten Filmbeispiele am deutlichsten beeinflussen.

4.1. PRODUKTION UND REZEPTION

William Hughes, Professor für Geschichte, aber auch Filmlektor⁷³, stellt die Frage, wessen Standpunkt ein Film eigentlich vertritt. Bei einem Buch ist dies recht klar, der Text vertritt den Standpunkt des Autors, wie ist dies aber beim Film? Hughes führt an, dass ein Film ein Gemeinschaftswerk von Produzent, Regisseur, Kameramann, Cutter und vielen anderen an der Produktion Beteiligten ist. Jeder fügt dem Film durch seine Bearbeitungsschritte eine spezifische Aussage zu. Auch die Produktionsfirma und die Sponsoren, welche sich natürlich an bestimmten Zielgruppen orientieren, haben großen Einfluss darauf, wie der Film am Ende aussieht, welche Aussagen und Standpunkte er vertritt.⁷⁴ Es ist also nicht nur die Produktionsseite, welche den Film beeinflusst. Diese orientiert sich ihrerseits an der Rezeptionsseite, an einem spezifischen Zielpublikum. Auch die Rezipienten müssen daher miteinbezogen werden. Lisa Pontecorvo formuliert dies folgendermaßen:

⁷² Whiteclay Chambers & Culbert. *World War II*. S. 150.

⁷³ Vgl. Smith. *The historian and film*. S. viii.

⁷⁴ Vgl. Hughes. *The evaluation of film as evidence*. S. 67ff.

„Because film and television are expensive to produce, they are always made with a specific audience in mind.“⁷⁵

Paul Smith hebt diese beiden Pole ebenfalls hervor:

What does a film mean, what does it contain, either for its creators or for any particular audience? These are not simple questions. The difficulty of answering them is intensified by the fact that it clearly does not suffice to look at the film alone. There is a context of production and reception to be examined.⁷⁶

Ein Film wird auf spezielle Art und Weise produziert, um von einem bestimmten Publikum gesehen zu werden. Natürlich sind Produktionsumstände und Zielpublikum kulturell unterschiedlich. Trends und die Nachfrage nach bestimmten Themen ändern sich im Laufe der Zeit. Es ist daher auch wichtig, sich mit dem gesellschaftlichen Kontext einer Filmproduktion auseinanderzusetzen.

4.2. ZEIT UND ORT

„Die Inspiration des Filmschöpfers wird in mehr oder minder starkem Maße immer von der gesellschaftlichen Situation zur Zeit der Filmherstellung beeinflusst, das heißt von Weltbild, Zeitgeist und Lebensgefühl der Gesellschaft.“⁷⁷

Was Peter Pleyer hier anspricht, gilt für den Filmschöpfer wie auch für die Filmkonsumenten. Beide stellen nicht nur für sich einen bedeutenden Teil des Filmkontextes dar, sondern sind ihrerseits an einen weiteren Kontext gebunden, nämlich an den einer bestimmten Gesellschaft, der sie zuzurechnen sind. Die Meinungen, die sie vertreten und die Vorstellungen, die sie haben, sind damit an einen ganz spezifischen zeitlichen sowie geografischen Kontext gebunden. Auch Marc Ferro betont die society, die Gesellschaft, von der und für die ein Film produziert wird.

„[...] the utilization and practice of specific modes of writing are weapons that are linked to the society which produces the film and which receives it.“⁷⁸

Will man einen Film also wirklich umfassend und genau analysieren, ist eine Analyse der Produktionsgesellschaft unumgänglich. Worauf aber muss man nun bei einer

⁷⁵ Pontecorvo, L. (1976). The raw material. Film resources. In P. Smith (Hg.), *The historian and film*. (S. 15-32). Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press. S. 15.

⁷⁶ Smith. *The historian and film*. S. 8.

⁷⁷ Pleyer. *Deutscher Nachkriegsfilm*. S. 14.

⁷⁸ Ferro. *CINEMA and History*. S.17.

Gesellschaftsanalyse achten und was ist eigentlich Gesellschaft? Laut Brockhaus kann man unter Gesellschaft „[...] die zeitlich andauernde räumliche Gemeinschaft von Lebewesen [...]“⁷⁹ verstehen. Ausschlaggebend für meine Analyse werden demnach Ort und Zeit der Filmproduktion sein. Da sowohl Produktions- als auch Rezeptionsseite dem zeitlichen und geografischen Kontext untergeordnet sind und in meiner Analyse das Hauptaugenmerk auf der Herkunft der Filme und deren zeitlicher Einordnung liegt, scheinen für mich folgende Fragestellungen essentiell:

Wann wurde der Film produziert?

Die zeitliche Kontextualisierung ermöglicht es mir, mir einen Überblick über die gesellschaftliche Situation zu dem Jahr oder Jahrzehnt, in welchem das Filmbeispiel entstanden ist, zu verschaffen. Was waren die aktuellen Themen dieser Zeit? Wie sah die Filmlandschaft in den 50er oder 70er Jahren generell aus und welche Rolle spielte die Kriegsvergangenheit in diesen Jahren für die Gesellschaft? Diese Fragen können nur dann vollständig und umfangreich beantwortet werden, wenn ich der temporären auch eine geografische Eingrenzung zufüge:

Wo wurde der Film produziert?

Zum zeitlichen Kontext kommt also auch der geografische hinzu. Schließlich macht es einen Unterschied, ob ein Film in Indien oder in China, in Europa oder den USA produziert wurde. Die jeweiligen Produktionsverhältnisse und filmischen Konventionen sind von Land zu Land unterschiedlich. Besonders bei den von mir gewählten Filmbeispielen spielt die Nation, die hinter der Produktion steht, eine entscheidende Rolle. Wie wird mit der Thematik des Zweiten Weltkrieges in Deutschland umgegangen und wie wird dasselbe Thema in den USA behandelt?

Die Beschränkung auf zwei unterschiedliche nationale Kontexte und die Entscheidung für eine Filmauswahl, deren Entstehungszeiten im deutschen und amerikanischen Kontext kaum voneinander abweichen, ermöglichen einen direkten filmischen Vergleich der unterschiedlichen Gesellschaften. Dies ist im Besonderen für die von mir gewählte Thematik des Zweiten Weltkrieges interessant. Knut Hickethier schreibt zu Kriegsthematik in deutschen und amerikanischen Filmen:

⁷⁹ Brockhaus. (1995). Lexikon in 20 Bänden. dtv. S. 322.

Wenn davon ausgegangen werden kann, daß die realen Erfahrungen eines Kulturkreises mit dem Krieg auch dessen filmische Darstellung mitbeeinflussen, ist zu erwarten, daß deutsche Filme Krieg anders darstellen als amerikanische. Selbst bei der Übernahme amerikanischer Vorbilder durch den deutschen Film werden diese immer auch durch den Filter deutscher Erfahrung und deutscher Traumata aufgenommen.⁸⁰

Auch dieses Zitat bezieht sich auf den Produktionskontext des Filmes und verdeutlicht ein weiteres Mal die Bedeutung der These Kracauers. In meiner Arbeit werde ich daher versuchen, der Auseinandersetzung mit diesem Kontext so viel Raum wie möglich zu geben, indem ich mich bei jedem Filmbeispiel nicht nur mit dem Film selbst, sondern auch mit Produktionszeit und Produktionsort auseinandersetzen werde. Ich werde auf Filmregisseure eingehen und soweit als möglich versuchen, den Produktionsprozess zu recherchieren. Die Besetzung mit populären Schauspielern wird hier ebenso hinterfragt werden wie die Finanzierung. Erst nach Klärung der Entstehungsverhältnisse werde ich eine Figurenanalyse durchführen und daraus und in Zusammenhang mit dem zuvor hergestellten Kontext ersehen, ob sich aktuelle gesellschaftliche Tendenzen und Interessen im Filmbeispiel wiederfinden lassen. Die Analyse von amerikanischen und deutschen Filmen mit ähnlichem Erscheinungsjahr wird mir zudem ermöglichen, mir anzusehen, inwieweit die Darstellungen der Figuren voneinander abweichen und ob vielleicht gerade diese Tatsache eine Aussage über den spezifischen Produktionskontext trifft. Die Kontextanalyse bedarf damit keiner weiteren Erklärung doch der filmanalytische Teil meiner Arbeit muss noch näher umrissen werden. Ich werde für meine Figurenanalyse ein bestimmtes Analysemodell anwenden, welches ich im folgenden Kapitel erläutern werde.

⁸⁰ Hickethier, K. (1990). Krieg im Film. Nicht nur ein Genre. Anmerkungen zur neueren Kriegsfilm-Diskussion. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 75, Weltkrieg in Literatur und Film, 39-54. S. 44.





5. FILMANALYTISCHE METHODEN

Da der Hauptteil meiner Arbeit aus einer Filmanalyse bestehen wird, werde ich mich in diesem Kapitel etwas genauer mit Theorie und Praxis der Filmanalyse auseinandersetzen. Da ich im engeren Sinne keine Film- sondern vielmehr eine Figurenanalyse durchführen werde, werde ich in diesem Kapitel das von mir gewählte Modell zur Figurenanalyse erklären. Da es mir in dieser Arbeit um den Film in Zusammenhang mit seinem Produktionskontext geht, habe ich starken Wert darauf gelegt, dass sich dieser Zugang auch in den gewählten filmanalytischen Methoden wiederfindet.

5.1. FILMANALYSE ALS KONTEXTANALYSE – HELMUT KORTE

Filme, die wir rezipieren, wirken sich auf unsere Wahrnehmung der Realität aus. Um herauszufinden, auf welche Weise die Wahrnehmung durch das Medium beeinflusst wird, bedarf es aber besonderer Beschreibungs- und Interpretationsformen oder auch einem bestimmten Analyseverfahren. Helmut Korte stützt sich bei seinem Analysemodell⁸¹ auf bereits bekannte Werke von Faulstich, Hickethier und Kanzon,⁸² setzt aber andere Schwerpunkte. Vor allem unterscheidet sich sein Modell von den genannten Werken dadurch, dass es aus 20jähriger Filmanalysearbeit mit Film-Praxis-Studenten entstanden ist.⁸³

Eine umfassende Filmanalyse beinhaltet seinem Verständnis nach vier Untersuchungsbereiche:

-  Die Filmrealität
-  Die Bedingungsrealität
-  Die Bezugsrealität und
-  Die Wirkungsrealität⁸⁴

⁸¹ Siehe. Korte. *Einführung in die systematische Filmanalyse*.

⁸² Siehe hierzu Faulstich, W. (1988). *Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck & Rubrecht.
Hickethier, K. (1993). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler.

Kanzog, K. (1991). *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig, Bauer, Ledig.

⁸³ Vgl. Korte. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. S. 8-9.

⁸⁴ Vgl. Ebenda. S. 21.



Grafik 1

Unter *Filmrealität* fallen dabei alle Daten, die nur durch Besichtigung des Filmes festzustellen sind. Dazu zählen Inhalt, formale und technische Daten, filmische Mittel, inhaltlicher und formaler Aufbau, handelnde Personen, Handlungsort, Handlungshöhepunkt, Informationslenkung, Spannungsdramaturgie und Ähnliches. Bei einer Analyse dieser Realität wird damit die Frage nach dem Inhalt und der Darstellung des Filmes beantwortet.

Die *Bedingungsrealität* umfasst Kontextfaktoren, welche die Produktion des Filmes beeinflusst haben. Dazu gehört die Auseinandersetzung mit der historisch-gesellschaftlichen Situation zur Entstehungszeit des Films, der Stand der Filmtechnik, die inhaltliche und formale Einbettung des Films in die Filmlandschaft seiner Entstehungszeit, weitere Arbeiten des Regisseurs, der Bezug zu einer womöglich vorhandenen literarischen Vorlage, Bezüge zu ähnlichen Filmen und dergleichen mehr. Die Frage lautet hier: Warum wird der Inhalt des Filmes in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?

Bei der Analyse der *Bezugsrealität* versucht man einen Zusammenhang zwischen dem analysierten Film und der realen Situation der Produktionsgesellschaft herzustellen und stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die im Film dargestellte Realität zu den realen historischen Ereignissen steht, auf die sie sich bezieht.

Die *Wirkungsrealität* schlussendlich umfasst die Auswirkungen des Films auf sein Rezeptionspublikum. Neben der Frage, wie der Film zu seiner Entstehungszeit rezipiert

wurde, kann man sich hier aber auch mit Fragen nach Einsatzort, Laufzeit und Intention des Herstellers beschäftigen.⁸⁵

Korte sieht den Film auf der Leinwand nicht isoliert. Er bettet ihn in das Gesamtbild einer Gesellschaft und ihrer Filmlandschaft ein. Das Zusammenspiel der vier beschriebenen Dimensionen gestaltet sich dabei folgendermaßen: Die Basis der Analyse bildet die Auseinandersetzung mit dem Produkt, dem Film selbst. Hier werden Inhalt, Struktur, Handlungsaufbau, Kameraaktivitäten und Detailanalysen einzelner Sequenzen erarbeitet. Die aus dieser Untersuchung resultierende Botschaft oder Aussage des Filmes wird mit Hilfe einer Untersuchung der Zuschauerführung und einem Kontextvergleich auf die zeitgenössisch gemeinte Botschaft eingeeignet. Für die Untersuchung des Kontextes werden hier gesellschaftliche und filmhistorische Entwicklungen untersucht, für die Analyse der Zuschauerführung sind Aufmerksamkeitslenkung und Spannungsdramaturgie des Filmes von Interesse.⁸⁶ Am schwierigsten gestaltet sich hier die Analyse der Rezeption, da es oft an Quellen, welche diese behandeln, mangelt. Korte meint aber, dass man sich durch eine sorgfältige Rekonstruktion des gesellschaftlich-kulturellen Rezeptionshintergrundes und die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Rezensionen dennoch ein einigermaßen gültiges Bild über die Wirkungsrealität machen könne.⁸⁷ In meiner Analyse werde ich mich so gut wie möglich bemühen, die Rezeptionsseite umfassend wiederzugeben. Filmkritiken werden dabei ebenso eine Rolle spielen wie Einspielergebnisse oder Filmempfehlungen von namenhaften Persönlichkeiten.

Doch nicht nur die Rezeptionsseite ist von besonderer Bedeutung. Wie genau sich die Gewichtung bei der Untersuchung der einzelnen Dimensionen verteilt, hängt stark von der filmanalytischen Fragestellung ab.⁸⁸ Da es bei meiner Analyse mehr um die Darstellung speziellen Figurentypen und die Aussage gehen wird, welche diese Darstellung über die Produktionsgesellschaft trifft, spielen Film- und Bezugsrealität eine übergeordnete Rolle, doch auch die Bedingungsrealität ist für mich von Interesse und wird daher gemeinsam mit der Wirkungsrealität ebenfalls in die Analyse einfließen. Kortees Analysemodell hat keine fixierten Anfang und Endpunkte, zwar bildet die Auseinandersetzung mit der Filmrealität die Grundlage der gesamten Analyse, doch ist es nicht zwingend notwendig genau dort zu beginnen. Ich werde mir für meine Analyse zunächst die Bezugsrealität

⁸⁵ Vgl. Korte. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. S. 21-22.

⁸⁶ Vgl. Ebenda. S. 22.

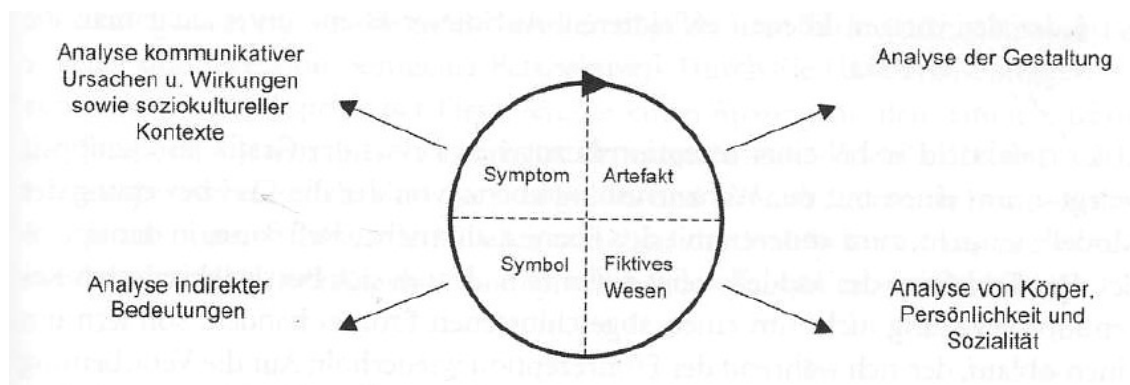
⁸⁷ Vgl. Ebenda.

genauer ansehen und wenn nötig auch Bedingungs- und Wirkungsrealität untersuchen. Danach werde ich mich der Filmrealität widmen und am Ende eine Aussage über die Zusammenhänge der vier Realitäten treffen.

Da ich eine Figurenanalyse anstrebe, erscheint es mir wichtig, mich bei der Auseinandersetzung mit der Filmrealität auch auf Analysemodelle, welche speziell dieses Thema behandeln, zu beziehen. Ebenso kontextgebunden wie Kortes Filmanalyse ist dabei die Figurenanalyse von Jens Eder.

5.2. FIGURENANALYSE ALS KONTEXTANALYSE – JENS EDER

Jens Eder setzt sich in seinem Werk "Die Figur im Film - Grundlagen der Figurenanalyse"⁸⁹ mit unterschiedlichen Erkenntnissen und Herangehensweisen auseinander und erstellt daraus eine sehr umfangreiche Grundlage zur Figurenanalyse im Film. Sein entworfenes Grundmodell stellt sich folgendermaßen dar:



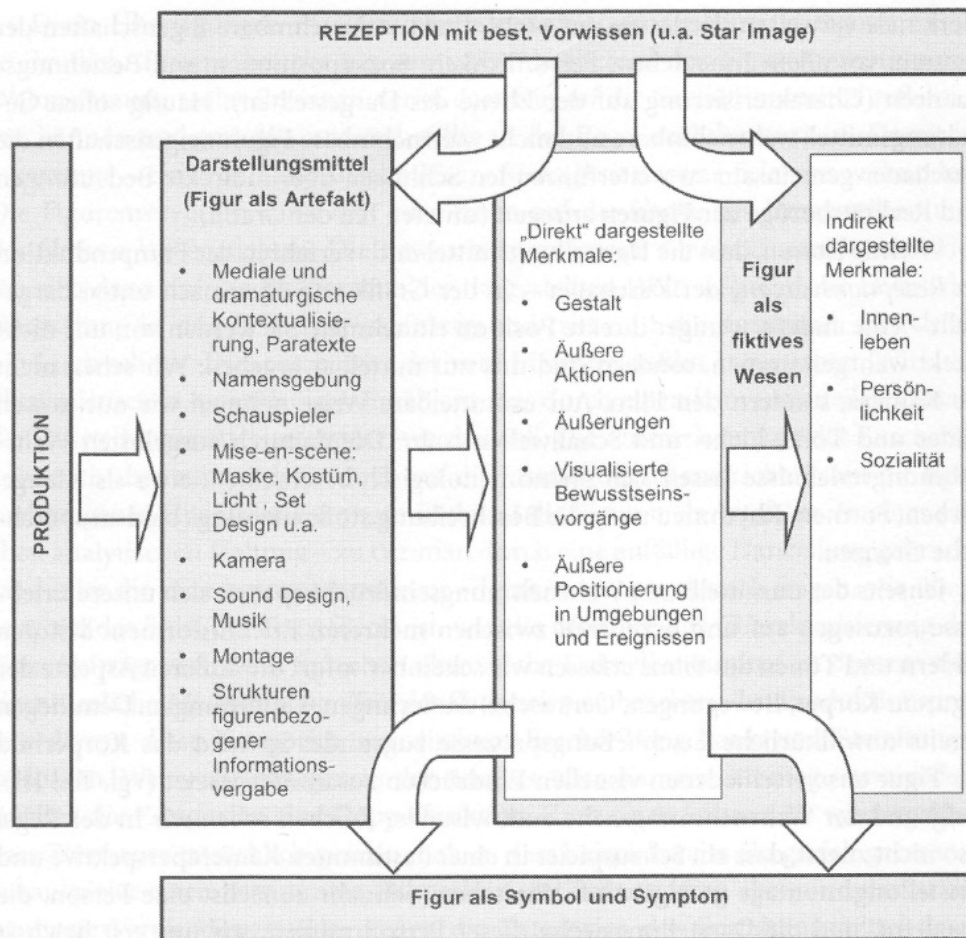
Grafik 2

Filmfiguren können mit Hilfe dieses Analysemodells anhand von vier unterschiedlichen Aspekten analysiert werden. Als Artefakt, fiktives Wesen, Symbol oder Symptom. Die Einteilung in vier gleichgroße Bereiche, welche die Grafik andeutet, ist laut Eder nicht als zwingend anzusehen, denn je nach Analyseziel kommt den unterschiedlichen Aspekten ein anderer Grad an Bedeutung zu. Der in Uhrzeigerrichtung verweisende Pfeil gibt keinen Hinweis zur korrekten chronologischen Abfolge einer Analyse, sondern bezieht sich darauf, wie sich die Reihenfolge der Aspekte in der Wahrnehmung des Filmsehers darstellt. Die vier Aspekte sind zudem nicht als isolierte, abgeschlossene Teilbereiche zu betrachten, sie wirken vielmehr aufeinander ein, was in der Grafik durch die

⁸⁸ Vgl. Korte. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. S. 22.

⁸⁹ Siehe Eder, J. (2008). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schürer.

unterbrochene Linie gut verdeutlicht wird.⁹⁰ Das Zusammenspiel der vier Teilbereiche stellt sich auf der folgenden Grafik besonders anschaulich dar:



Grafik 3

Die aus der Grafik hervorgehende Reihenfolge, welcher die Teilbereiche aus Produktions- und Rezeptionsseite folgen, ist für meinen Analysezweck eher unbedeutend. Von größerem Interesse ist für mich die Darstellung dessen, wie sich die 4 Bereiche gegenseitig beeinflussen. Die Darstellung ist in dem Sinne etwas irreführend, als dass sie andeutet, man könne nur über die Analyse der direkt dargestellten Merkmale der Figur als fiktives Wesen auf die Figur als Symbol oder Symptom schließen. Bei der Erklärung der Grafik führt Eder allerdings an, dass sowohl wahrnehmbare (direkt dargestellte Merkmale) wie auch nicht wahrnehmbare (indirekt dargestellte Merkmale) gemeinsam zu Schlüssen über indirekte Bedeutungen und Realitätsbezüge der dargestellten Figur anregen können. Weiters lässt die Grafik vermuten, dass über die Figur als Artefakt nicht auf Symbolik und

⁹⁰ Vgl. Eder. *Die Figur im Film*. S. 141ff.

Symptomatik geschlossen werden kann. Eder erklärt aber auch hier, dass sowohl Figurenmerkmale als auch Darstellungsmittel (also die Figur als fiktives Wesen und als Artefakt) als Grundlage für die Analyse der Figur als Symbol oder Symptom anzusehen sind.⁹¹ Da in meine Analyse alle vier erwähnten Bereiche eine wichtige Rolle spielen, werde ich nun erläutern, was genau darunter zu verstehen ist.

5.2.1. DIE FIGUR ALS FIKTIVES WESEN

Bei einer Analyse der Figur als fiktives Wesen geht es um die direkt wahrnehmbaren (direkt dargestellten) Aktionen der Figur und ihr Erscheinungsbild. Über diese schließt der Filmseher dann auf nicht wahrnehmbare (indirekt dargestellte) Merkmale wie den Charakter der Figur, ihre Persönlichkeit, Sozialität und ihr Innenleben.⁹² Der Filmseher bildet sich also darüber, wie eine Figur aussieht, was sie tut und sagt, eine bestimmte Vorstellung vom Wesen dieser Figur. Aber nicht nur die Äußerungen der Figur selbst, auch alles was von anderen Figuren oder einem Erzähler über die Figur gesagt wird und alles, was anderweitig über sie transportiert wird (Schilder, Texte), ist von Bedeutung.⁹³ Analysiert man also eine Figur als fiktives Wesen, stützt man sich auf alle wahrnehmbaren Merkmale, die etwas darüber aussagen, mit was für einer Art von Person man es hier zu tun hat. Was strahlt die Figur durch ihre Körperhaltung aus? Wie wirkt sie durch ihre Sprache auf den Rezipienten? Ein dadurch erstelltes Figurenmodell muss jedoch keineswegs über den gesamten Film hinweg konstant bleiben. Es kann sich auch mit fortschreitender Handlung verändern.⁹⁴ Diese Art der Charakterisierung hat in jedem Fall einen großen Einfluss darauf, ob uns eine Figur sympathisch wirkt oder nicht. Gerade wenn es um geschichtliche Stoffe geht, sind Sympathie und Antipathie als Werte von großer Bedeutung wie auch Joan Kristin Bleicher anmerkt:

Insbesondere die Figurenempathie und Antipathie ermöglichen, daß historische Ereignisse in gegenwärtiges Erleben transportiert werden. Die Empathie für die Opfer erhöht die Distanz zu den Tätern, auch wenn sie der eigenen Volksgruppe zuzurechnen sind.⁹⁵

Im Hinblick auf meine Filmthematik und die Aussage zum Produktionskontext der jeweiligen Filmbeispiele ist es damit unerlässlich, der Analyse der Figur als fiktives Wesen

⁹¹ Vgl. Eder. *Die Figur im Film*. S. 332.

⁹² Vgl. Ebenda. S. 327ff.

⁹³ Vgl. Ebenda. S. 233-234.

⁹⁴ Vgl. Ebenda. S. 235-236.

besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Zusätzlich zu der sehr offensichtlichen Darstellung von Körper, Psyche, Sozialität und Verhalten einer Figur, wird das Figurenmodell aber auch noch durch andere, vom Filmkonsumenten meist nicht bewusst wahrgenommene Verfahren charakterisiert. Wie eine Figur auf den Zuseher wirkt, hängt nämlich nicht nur davon ab, wie sie aussieht oder was sie tut, sondern auch davon, wie sie gezeigt wird, wie sie sich in ihr Umfeld einfügt und ob ihr Auftreten musikalisch unterlegt ist. Dieser Bereich betrifft die Analyse der Figur als Artefakt.

5.2.2. DIE FIGUR ALS ARTEFAKT

In der Auseinandersetzung mit der Figur als Artefakt geht es unter anderem um die Darstellungsmittel, das heißt um die Art und Weise, wie Figuren präsentiert werden. Eder unterscheidet hier 2 Ebenen, auf denen sich figurenbezogene Informationen befinden. Zum einen die Ebene der Darstellung. Hier geht es nicht darum, was zu sehen und zu hören ist, sondern um die Frage, wie etwas zu sehen und zu hören ist. Von Bedeutung sind hier Kamerabewegungen, Einstellungsgrößen, Hintergrundmusik und dergleichen.⁹⁶ Die Entscheidungen, die hier seitens der Filmproduktion getroffen werden, werden vom Filmseher in den meisten Fällen nicht direkt wahrgenommen, wirken sich aber dennoch in hohem Maße darauf aus, welches Figurenmodell er bei der Filmrezeption erstellt.⁹⁷ Die zweite Ebene ist die Ebene des Dargestellten.⁹⁸ Hier sind wieder die direkt wahrnehmbaren äußerlich Figurenmerkmale, welche das fiktive Wesen einer Figur ausmachen, von Bedeutung. Diese Merkmale können aber auch funktional als Darstellungsmittel gesehen werden und sind demnach der Figur als Artefakt zuzurechnen. Auch Fragen nach dem Drehbuch, Schauspielern und Inszenierung können in die Analyse der Figur als Artefakt miteinfließen.⁹⁹ Diese Bereiche spielen nicht in allen von mir analysierten Filmen eine wichtige Rolle und werden in der Analyse daher nur in Ausnahmefällen behandelt. Ein Beispiel hierfür wäre der Film *The Young Lions* (1958) von Edward Dmytryk, in welchem die von mir analysierte Figur mit dem österreichischen Schauspieler Maximilian Schell besetzt wurde, dessen deutscher Akzent im englischsprachigen Film deutlich hörbar ist. Diese spezifische Aussprache ist jedoch nicht gezielt eingesetzt worden, sondern ist der Herkunft des Schauspielers zuzurechnen.

⁹⁵ Bleicher, J. K. (2002). Zwischen Horror und Komödie. Das Leben ist schön von Roberto Bengini und Zug des Lebens von Radu Mihaileanu. In W. Wende (Hg.), *Geschichte im Film*. (181-199). Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 183.

⁹⁶ Vgl. Eder. *Die Figur im Film*. S. 328-329.

⁹⁷ Vgl. Ebenda. S. 333.

Festzuhalten bleibt hier also, dass die Bereiche der Figur als Artefakt und fiktives Wesen sich nicht nur teilweise überlappen. Um das Wesen und die Wirkung einer Filmfigur umfassend untersuchen zu können, ist es nötig, beide Aspekte ausreichend zu berücksichtigen, da beide sich stark darauf auswirken, welches Figurenmodell der Filmseher erstellt. Die Untersuchung beider Bereiche ist zudem von großer Bedeutung, da sich durch die Analyse dieser Aspekte Aussagen über die Symbolik und die Symptomatik der Filmfigur treffen lassen. Diese beiden Teilbereiche der Figurenanalyse sind eng mit der Fragestellung meiner Arbeit verknüpft, ob und wie sich das Wesen der Produktionsgesellschaft in einem Film oder einem Filmmotiv wie einem bestimmten Figurentyp wiederfinden lässt. Eine Figur kann im Film zusätzlich zu ihrer Funktion als fiktives Wesen und Artefakt noch weitere Rollen bekleiden. Sie kann als Symbol über die im Film dargestellte Person hinaus auf andere Bedeutungen und Aussagen verweisen, die nur bedingt mit der Aussage der Filmperson zusammenhängen. Diese Funktion ist eng an den gesellschaftlichen Kontext eines Filmes gebunden. Auch die Aussage, die eine Filmfigur als Symptom trifft, ist ebenfalls mit der Gesellschaft der Filmproduktion in Verbindung zu bringen.






5.2.3. DIE FIGUR ALS SYMPTOM

Als Symptom versteht man die Filmfigur als Teil der Gesellschaft, die sie produziert hat. Sie ist aus dieser spezifischen Gesellschaft entsprungen und würde in einem Film, welcher zehn Jahre später produziert worden wäre, womöglich ganz anders dargestellt werden. Sie hätte vielleicht andere Wert- und Normvorstellungen, sähe anders aus, wäre dem Filmseher vielleicht sympathischer und unsympathischer. Die Symptomatik von Filmfiguren betrifft damit die Ursachen und Einflüsse ihrer Erschaffung. Die Figur ist aus bestimmten Gründen so wie sie ist. Andererseits wirkt sie auch auf ihr Publikum ein, wird von ihm in einer bestimmten Art und Weise wahrgenommen. So kann es sein, dass eine Filmfigur zur Zeit der Filmentstehung besonders stark kritisiert wurde oder aber so gut in ihre Zeit gepasst hat, dass in nachfolgenden Filmen Anspielungen und Parodien auf eben diese Filmfigur folgen. Diese Reaktionen lassen wiederum Aussagen über die Figur und ihre Gesellschaft, hier im Speziellen auf das Kinopublikum zu.¹⁰⁰ Dieses breite Feld zwischen Ursache, Darstellung und Rezeption bietet unterschiedliche Zugänge, über welche man eine Figur als Symptom untersuchen kann:

⁹⁸ Vgl. Rosenstone. *History in Images/History in Words*. S. 327-328.

⁹⁹ Vgl. Ebenda. S. 239.

¹⁰⁰ Vgl. Ebenda. S. 541.

-  Biologisch
 hier setzt man sich mit der Intention des Filmemachers auseinander
-  Soziologisch
 hier wird analysiert, was die Figur über die Gesellschaft aussagt und welche Wirkung sie auf ihr Publikum hat
-  Historisch
 hier untersucht man, was die Figur über den Produktions- und Rezeptionskontext ihrer Entstehungszeit aussagt
-  Psychologisch
 hier geht es um die Frage, was die Figur über die Psyche von Filmemacher und Zuseher aussagt
-  Intertextuell
 wie steht die Figur in Beziehung zu anderen Figuren, Medienangeboten, Genres und ihrer Entwicklung?¹⁰¹

Indem ich mich unter Einbeziehung des gesellschaftlichen Kontextes mit der Darstellung der Nazifigur beschäftige, wähle ich also einen historischen Zugang. Da ich die Figuren der unterschiedlichen Filme auch einander gegenüberstellen werde, ist mein Ansatz zudem als intertextuell anzusehen. In einigen Fällen sind auch die Publikumsreaktionen von Bedeutung. Dann beispielsweise, wenn ein Film auffallend umfangreich in der Öffentlichkeit diskutiert wurde. Ich werde in diesen Fällen auch auf den soziologischen Aspekt der Figurensymptomatik eingehen, da dies wiederum Rückschlüsse darauf zulässt, wie sich eine Filmfigur in ihrer spezifischen Darstellung in ihrer Produktions-, und Rezeptionsgesellschaft widerspiegelt.

5.2.4. DIE FIGUR ALS SYMBOL

Die Aussagen, welche eine Figur über die Gesellschaft, in der sie entstanden ist, trifft, betreffen nicht nur die Figur als Symptom, sondern auch den Bereich der Filmfigur als Symbol. Die Figur weist hier über sich und den Film hinaus eine zusätzliche Bedeutung, auf die im Kontext einer bestimmten Gesellschaft gelesen werden muss.¹⁰² Durch ihre Symbolik kann eine Filmfigur indirekt etwas ausdrücken, was auf anderem Wege nicht ausgedrückt werden kann wie beispielsweise Tabuisiertes oder Verdrängtes.¹⁰³ Wie die Figuren der NS-Führung im Spielfilm dargestellt werden, kann demnach, vor allem im deutschen Kontext, nicht nur symptomatischen, sondern auch symbolischen Charakter aufweisen. Die Art der Darstellung hängt dabei nicht nur von gesellschaftskontextuellen Elementen wie Wirtschaft und Politik ab, sondern könnte darüber hinaus auch symbolhaft

¹⁰¹ Vgl. Eder. *Die Figur im Film*. S. 543.

¹⁰² Vgl. Ebenda. S. 528ff.

dafür stehen, welches Verhältnis die jeweilige Gesellschaft der Filmproduktion zum Thema Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg hatte und welche Rolle sie den NS-Tätern zukommen lässt. Die Filme und ihr spezifischer Umgang mit der Vergangenheit stehen damit für die Beziehung der Gesellschaft zu ebendieser.

Die Symbolik von Filmen allgemein und Figuren im Speziellen ist ein sehr breites Feld, mit dem sich unter anderem auch Dirk Blothner, Lars Koch und Waltraud Wende auseinandergesetzt haben. Lars Koch und Waltraud Wende betonen auch den symbolischen Charakter des Mediums Film, hier sogar im Spezifischen den des Spielfilmes. Sie schreiben dem Spielfilm als Massenmedium eine Mittlerfunktion zwischen gesellschaftlichen Ereignissen einerseits und ihren symbolischen Ausdeutungen andererseits zu.¹⁰⁴ Dirk Blothner schreibt Filmen dieselbe Funktion wie Träumen zu und meint, dass hier kann verarbeitet werden könne, was im Alltag nicht gelingt.

„Filme, die [...] aktuelle Befürchtungen in halt versprechende Lösungen verwandeln und Hoffnungen ausgestalten, stabilisieren das Gefüge der Kultur, weil sie Kompensationen anbieten.“¹⁰⁵

Wird ein Film beim Publikum gut aufgenommen, ist er erfolgreich, so spricht dies dafür, dass er aktuelle gesellschaftliche Themen anspricht und erhoffte Lösungsvorschläge bietet. Da Filmfiguren den Verlauf der Handlung mitgestalten und über sie Themen und Wertvorstellungen transportiert werden, spielen sie bei diesem Prozess eine ernstzunehmende Rolle. Blothner führt hier als Beispiel den Film *Titanic* (1997) von James Cameron an, in welchem die Hauptfiguren den Glauben an die haltgebende Kraft der Liebe demonstrieren und so der Gesellschaft der Jahrtausendwende, welche ihr Leben zunehmend von Wissenschaft und Technik geprägt und abhängig sieht, eine trostspendende Alternative anbieten.¹⁰⁶ Auch hier reicht die Bedeutung der Figur über den Film hinaus, muss im gesellschaftlichen Kontext gesehen werden und bestätigt damit die wichtige Funktion der Filmfigur als Symbol.

¹⁰³ Vgl. Eder. *Die Figur im Film*. S. 537.

¹⁰⁴ Vgl. Wende & Koch. *Krisenkino*. S. 11.

¹⁰⁵ Blothner, D. (2006). Das Kino als Spiegel der Kultur. Wirkungsanalyse von *American Beauty*. In M. Mai & R. Winter (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. (S. 172-187). Köln: Herbert von Halem Verlag. S. 175.

¹⁰⁶ Vgl. Ebenda. S. 172ff.

5.2.4.1. ZUSAMMENSPIEL DER TEILBEREICHE

Wie in den Grafiken Eders sowie in seinem Buch ersichtlich wird, besteht zwischen den vier Elementen der Filmfigur allgemein, aber zwischen Symbolik und Symptomatik im Speziellen keine harte Trennung, sondern es kommt vielmehr zu fließenden Übergängen.¹⁰⁷ Das eine wirkt auf das andere ein und umgekehrt. Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang auch in meiner Analyse. Dass das Thema des Nationalsozialismus ein sehr sensibles ist, zeigt sich bis heute darin, dass Filme, welche diesen Themenkomplex behandeln, oft sehr stark in ihrer Art mit der Geschichte umzugehen kritisiert werden und vergreift man sich mal im Bild, wie es Urs Odermatt offenbar mit seinem Film *Mein Kampf* (2009) passiert ist, wird man schnell zum „Trittbrettfahrer der Hitlerei“¹⁰⁸ ernannt. Die Intensität, mit der die Gesellschaft oder das Kinopublikum oft auf solche Filme reagiert, ist in den Bereich der Filmfigur als Symptom einzuordnen. Das große Aufsehen, welches regelmäßig um Produktionen mit der genannten Thematik herrscht, weist darüber hinaus aber zudem darauf hin, dass diese Filme eben nicht einfach nur Filme und somit auch die darin handelnden Figuren nicht einfach nur Figuren sind, sondern sie über sich hinaus auf etwas verweisen, etwas bestimmtes in ihrem Publikum ansprechen und eine tiefere Bedeutung haben und damit als Symbol zu lesen sind. Es ist damit von großer Bedeutung, wie die Figur des Nazis dargestellt wird und welchen Charakter sie aufweist. Handlungsmotive treffen dabei ebenso eine Aussage wie die persönlichen Überzeugungen der Figur, ihre Ideale und ihre Wertvorstellungen. Die Analyse von Symbolik und Symptomatik alleine können diese Frage nicht beantworten. Um den Charakter einer Figur zu kennen, muss man sich zudem mit ihrer Funktion als fiktives Wesen und Artefakt auseinandersetzen. Vom einen lassen sich Aussagen zum anderen treffen. Eine umfassende Analyse kann demnach nur gelingen, wenn beide Seiten, der Charakter der Figur und ihre Darstellung im Film sowie der Entstehungskontext und mögliche außerfilmische Bedeutungen genauestens bearbeitet werden.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Vgl. Eder. *Die Figur im Film*. S. 331

¹⁰⁸ Vgl. Seidel, J. (2011, 01. März). Trittbrettfahrer der Hitlerei. *ZEIT ONLINE*. Zugriff am 05. 12. 2011 unter <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-03/film-mein-kampf?page=2>

¹⁰⁹ Vgl. Eder. *Die Figur im Film*. S. 521.

5.2.5. AUFBAU DES ANALYSEVORGANGS

Um alle Bereiche optimal abzudecken, werde ich meine Analyse bei jedem Film in zwei Bereiche aufspalten. Der erste Schritt ist dabei die Analyse des Produktionskontextes. Hier spielen Faktoren wie die politische und wirtschaftliche Situation einer Gesellschaft wichtige Rollen. Sie beinhalten eine Auseinandersetzung mit Produktionsland und Produktionszeit des Filmbeispiels. In diesem Teilbereich der Analyse mache ich mir ein Bild darüber, was zu der spezifischen Darstellung der Figur geführt haben könnte, die wir im Film sehen und welche unterschweligen Bedeutungen möglicherweise in dieser Figur mitschwingen. Der zweite Schritt ist die Analyse der Figur als Artefakt und fiktives Wesen. Um sich hier nicht nur auf die subjektive Wahrnehmung verlassen zu müssen, sind für eine derartige Analyse bestimmte Werkzeuge und Hilfsmittel nötig, die bereits bei der Erklärung der Figur als Artefakt angedeutet wurden. Es geht hier um Einstellungsgrößen und –längen, Kameraführung, Perspektiven oder auch den Einsatz von Hintergrundmusik. Die Einbeziehung und Auswertung dieser Gestaltungselemente wird mir dabei helfen, ein Figurenmodell zu erstellen, das so objektiv wie nur möglich ist. Nachdem der Charakter der Figur damit analysiert ist, werde ich mich mit der Aussage der Figur, ihrer Symbolik und Symptomatik auseinandersetzen und dabei versuchen Kracauers These zu belegen und eine Verbindung zwischen gesellschaftlichem Kontext und Filmfigur aufzudecken.

Für die Analyse des Figurencharakters ist auch wichtig festzulegen, welche Szenen genau ich analysieren werde, denn nicht jede Szene eines Filmes ist gleich stark und dicht mit Informationen aufgeladen. Es gibt aber besondere Phasen innerhalb eines Filmes, innerhalb derer die Figur besonders intensiv charakterisiert wird. Die wichtigsten Charakterisierungsphasen bilden nach Jens Eder die Figureinführung sowie das Filmende beziehungsweise die letzte Szene einer Figur.¹¹⁰ Es sind auch eben diese Phasen, die am stärksten dazu beitragen, wie das Figurenmodell des Rezipienten ausfällt.

„Die ersten und letzten Informationen über das fiktive Wesen zählen tendenziell mehr: Der erste Eindruck prägt das folgende Verständnis der Figur (primacy effect, priming), der letzte Eindruck das abschließende Figurenmodell (recent effect).“¹¹¹

¹¹⁰ Vgl. Eder. *Die Figur im Film*. S 366.

¹¹¹ Ebenda. S. 238.

Zur Figureneinführung meint Eder im Speziellen:

Bei den meisten Figuren geschieht ein wesentlicher Teil der Modellbildung bereits in den ersten Sekunden oder Minuten ihrer Darstellung; welche Dinge über sie man zuerst erfährt, prägt die spätere Weiterentwicklung des Modells, die Erwartungen der Zuschauer und ihr Verhältnis zur Figur. Spätere Veränderungen des Figurenmodells erfordern Zeit, Aufmerksamkeit, und narrativen Aufwand.¹¹²

Eine weitere wichtige Funktion bei der Erstellung des Figurenmodells kommt Schlüsselszenen zu.

„In Schlüsselszenen des Handelns und Entscheidens, die Figuren in Aktion unter Entscheidungsdruck zeigen, beweist sich ihr charakterlicher Kern.“¹¹³

Auch der Drehbuchschreiber und Buchautor Robert McKee vertritt die Ansicht, dass sich der wahre Charakter einer Figur erst in einer Schlüsselszene, bei ihm Konfliktsituation genannt, in welcher die Figur unter Druck steht, zeigt.

„Der wahre Charakter offenbart sich in den Entscheidungen, die ein Mensch unter Druck trifft - je größer der Druck, desto tiefgreifender ist die Enthüllung, desto mehr entspricht die Entscheidung dem innersten Wesen der Figur.“¹¹⁴

Neben diesen drei Hauptpunkten, Exposition, Ende und Schlüssel- oder Konfliktszene, spielen auch längere Dialogszenen, besonders empathische Szenen, Szenen der Veränderung und Szenen, die das typische Verhalten einer Figur zeigen, beziehungsweise Szenen, in denen die Figur deutlich von ihrem typischen Verhalten abweicht, eine bedeutende Rolle für die Erstellung des Figurenmodells.¹¹⁵ In Dialogszenen gibt die Figur selbst sehr viel von sich preis, Szenen mit großem empathischen Gehalt erzählen dem Zuseher etwas über das Gefühlsleben der Figur und auch das typische beziehungsweise atypische Verhalten liefert wichtige Informationen für ein Figurenmodell.

Ausgehend von diesen Schwerpunktsetzungen werde ich in meiner Analyse besonderes Augenmerk auf den ersten und letzten Auftritt der Figur sowie auf besondere Konfliktsituationen legen. Auch das typische Verhalten der Figur und aussagekräftige

¹¹² Eder. *Die Figur im Film*. S. 366.

¹¹³ Ebenda. S. 368.

¹¹⁴ McKee, R. (2008). *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. 5. Auflage. Berlin: Alexander Verlag. S. 117.

¹¹⁵ Vgl. Eder. *Die Figur im Film*. S. 416.

Dialog- oder Empathieszenen werden in die Erstellung meines Figurenmodells einfließen. Durch diese Auswahl erhoffe ich mir ein umfassendes Bild über den Charakter der Figur gewinnen zu können. Sind Kontext und Figurencharakter analysiert, ist es mir möglich, Übereinstimmungen aufzudecken und damit zu ersehen, ob die These Kracauers auf diese Weise analytisch belegt werden kann.

6. DIE ANALYSE

Es folgt nun der Hauptteil meiner Arbeit, die Analyse der unterschiedlichen Filme und ihrer gesellschaftlichen Kontexte. Beginnen möchte ich hier mit dem deutschen Film *Canaris* von Alfred Weidenmann aus dem Jahr 1954. Für die Analyse des Kontextes setzte ich daher bereits kurz nach Kriegsende an.

6.1. DEUTSCHLAND UM 1950

Eines der Hauptthemen der deutschen Nachkriegsgesellschaft war der Wiederaufbau¹¹⁶. Die Anstrengungen, welche in diesem Zusammenhang unternommen wurden, trugen einen nicht zu vernachlässigenden Teil dazu bei, dass eine Auseinandersetzung mit der noch jungen Vergangenheit kaum stattfand. Die hohen Löhne und Einkommen und die niedrige Arbeitslosenrate brachten bereits wenige Jahre nach Kriegsende eine Wohlstandsgesellschaft hervor, der es für eine intensive Beschäftigung mit der jüngsten Vergangenheit an Zeit fehlte.¹¹⁷ Hermann Lübb führt diese Nichtbehandlung der unmittelbaren Vergangenheit im deutschen Nachkriegsfilm weniger auf eine Verleugnung oder Verdrängung zurück. Er betont vielmehr, dass eine derartige Auslassung nötig gewesen wäre, um einen demokratischen Neuanfang zu starten. Nicht nur die politische Führung, die gesamte Bevölkerung hatte in den letzten Jahren Schuld auf sich geladen, ein vorübergehendes Verschweigen war nötig, um eine neue Identität schaffen zu können.¹¹⁸

Meine These ist also, daß die gewisse Zurückhaltung in der öffentlichen Thematisierung individueller oder auch institutioneller Nazi-Vergangenheiten, die die Frühgeschichte der Bundesrepublik kennzeichnet, eine Funktion der Bemühung war, zwar nicht diese Vergangenheit, aber doch ihre Subjekte in den neuen demokratischen Staat zu integrieren.¹¹⁹

¹¹⁶ Vgl. Schildt, A. (2002). Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In W. Faulstich (Hg.), *Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Kultur der fünfziger Jahre*. (S. 11-22). München: Wilhelm Fink Verlag. S. 12

¹¹⁷ Vgl. Ebenda.

¹¹⁸ Vgl. Lübb, H. (1983). Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewusstsein. *Historische Zeitschrift*, Bd. 236, H. 3., S. 579-599. Zugriff am 01. 05. 2011 aus JSTOR unter <http://www.jstor.org/stable/27623429> S. 585ff.

¹¹⁹ Ebenda. S. 587.

Eine weitere Tatsache, welche vor allem die filmische Beschäftigung mit der Vergangenheit ist starkem Maße beeinflusst hat, betrifft die Kontinuität des Filmpersonals. Regisseure, Schauspieler, Produzenten und Kameraleute, die sich während des Zweiten Weltkrieges einen Namen in der Filmbranche gemacht hatten, konnten nach Kriegsende in den meisten Fällen mehr oder weniger ungehindert ihre Arbeit fortsetzen.¹²⁰ Diese Kontinuität des Filmpersonals führte dazu, dass der Filmstil vor und nach Kriegsende relativ konstant blieb.¹²¹ Sowohl vor als auch hinter der Kamera gab es also nur wenige Abweichungen zwischen der NS- und Nachkriegszeit. Es verwundert daher auch nicht, wenn Peter Reichel den filmischen Umgang mit dem Holocaust zu dieser Zeit als eine Phase beschreibt, die gekennzeichnet war von Dämonisierung und Verharmlosung der bedrängenden und noch immer sehr präsenten nationalistischen Vergangenheit.¹²² Man versuchte zu dieser Zeit wohl einerseits die Schuld auf einige wenige zu schieben oder die Vergangenheit andererseits im Film überhaupt nicht vorkommen zu lassen.

Ein weiteres Kriterium, dessen Einfluss auf die Filmproduktion erwähnt werden muss, war die Besatzungssituation. Nach 1945 mussten alle Filmvorhaben vor ihrer Verwirklichung von den jeweiligen Besatzungsmächten genehmigt werden.¹²³ Es gab zu dieser Zeit zwar keine Filmzensur im engeren Sinn, allerdings mussten alle produzierten Filme der FSK, der Freiwilligen Selbstkontrolle vorgelegt werden. Sie entschied über die Jugend- und Feiertagsfreigabe und verfügte wenn nötig über Schnittauflagen. Bewertungspunkte waren hier unter anderem, ob ein Film sittliche oder religiöse Empfindungen der Zuschauer verletzen würde, ob er antidemokratische, militaristische, nationalistische oder rassistische Tendenzen förderte oder ob er durch propagandistische oder tendenziöse Darstellung geschichtliche Tatsachen verfälschen würde. Diese inoffizielle Zensur führte dazu, dass sozial- und systemkritische Filme, welche die deutsche Gesellschaft in Verbindung zum NS-Regime darstellten, gekürzt wurden.¹²⁴ Generell bestand ein Zweifel an den Fähigkeiten der deutschen Filmindustrie, hatte diese doch zwölf Jahre als Teil des Propagandaministeriums für die Verbreitung von Lügenbildern gesorgt.¹²⁵

¹²⁰ Vgl. Heinzlmeier, A. (1988). *Nachkriegsfilm und Nazifilm. Anmerkungen zu einem deutschen Thema*. Badenweiler: Oase-Verlag S. 4-5.

¹²¹ Vgl. Ebenda. S. 3.

¹²² Vgl. Reichel, P. (2004). *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. Wien, München: Carl Hanser Verlag. S. 25.

¹²³ Vgl. Heinzlmeier. *Nachkriegsfilm und Nazifilm*. S. 46.

¹²⁴ Vgl. Uka, W. (2002). Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der deutsche Film in den fünfziger Jahren. In W. Faulstich (Hg.), *Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Kultur der fünfziger Jahre*. (S. 71-89). München: Wilhelm Fink Verlag. S. 77-78.

¹²⁵ Vgl. Kaes. *Deutschlandbilder*. S. 18.

Die deutsche Vergangenheit – dafür waren die Befreier zuständig. Da die Deutschen sich nicht selbst von Hitler befreien, wurden sie in den ersten Nachkriegsjahren auch für unfähig gehalten, sich in einem Prozeß öffentlicher Meinungsbildung selbst vom begangenen Unrecht zu distanzieren und Schuld zu bekennen.¹²⁶

Peter Pleyer führt an, dass die Besatzungssituation dazu führte, dass die wenigen Filme die in der Zeit von 1945 – 1948 in Westdeutschland entstanden, eher auf die Auswirkungen des Krieges aufmerksam machten. Sie zeigten die Zerstörung, die der Krieg angerichtet hatte und prägten damit den Terminus Trümmerfilme.¹²⁷ Auch Anton Kaes merkt an, dass es kurz nach dem Krieg in deutschen Filmproduktionen noch zu keiner nennenswerten Auseinandersetzung mit der direkten Vergangenheit kam. Das Trauma der Niederlage und auch die Zensur der Besatzungsmächte, die einer Bearbeitung nationalsozialistischer Themenbereiche kritisch gegenüberstanden, ließ keine politische Analyse der unmittelbaren Vergangenheit zu.¹²⁸

Auch ohne öffentliche Auseinandersetzung war die Frage nach den Schuldigen der vergangenen Verbrechen jedoch bald geklärt. Adolf Hitler und die NS-Führungselite wie Göring, Goebbels und Himmler wurden allein für das Geschehene verantwortlich gemacht. Neben einzelnen Persönlichkeiten wurden aber auch ganze Institutionen wie die SS und die Gestapo als Mitschuldige erklärt. Es entstanden Klischeebilder von KZ-Kommandanten, Wärtern und Aufsehern als sadistische und moralisch pervertierte Bestien. Dies alles sollte Distanz zwischen der Bevölkerung, die sich selbst und die Ihren mehr als Opfer denn als Täter sah und den *eigentlich* Verantwortlichen schaffen und die eigene Mitverantwortung verringern.¹²⁹ Ab Mitte der fünfziger Jahre kann diese Tendenz dann auch im Film beobachtet werden. Es kam zu einer feststellbaren Häufung von Filmen mit Kriegsthematik, man spricht hier auch von einer deutschen Kriegsfilmwelle, deren Auslöser die Durchsetzung amerikanischer Kriegsfilme auf dem deutschen Filmmarkt war. Mehr als die Hälfte der Kriegsfilme die zwischen 1948 und 1959 in der Bundesrepublik gezeigt wurden kamen aus Amerika. Viele davon¹³⁰ spielen in exotischen Landschaften und behandeln Themenkomplexe wie Leben, Tod, Gewissensqualen, harte

¹²⁶ Kaes. *Deutschlandbilder*. S. 21.

¹²⁷ Vgl. Pleyer. *Deutscher Nachkriegsfilm*. S. 10.

¹²⁸ Vgl. Kaes. *Deutschlandbilder*. S. 20

¹²⁹ Vgl. Reiter, M. (2006). *Generation und Gedächtnis. Tradierung und Verarbeitung des Nationalsozialismus bei den „Kindern der Täter“*. Habilitationsschrift. Universität Wien. S. 139-140.

¹³⁰ Siehe hierzu Henry Hathaways *Rommel, der Wüstenfuchs* (1951), Fred Zinnemanns *Verdammt in alle Ewigkeit* (1953) oder David Leans *Die Brücke am Kwai* (1957)

Kämpfe und männlicher Bewährung. Oft findet man in diesen Filmen eine Trennung zwischen den braven Soldaten und dem verbrecherischen Regime, was in der Gesellschaft großen Zuspruch fand.¹³¹ Aber nicht nur amerikanische Produktionen nahmen diese Haltung ein. Auch in den deutschen Filmen wie Paul Mays *08/15* (1954/55) und Helmut Käutners *Des Teufels General* (1955) gibt es eine Trennung zwischen dem gehorsamen Soldaten, welchem man eine Art Opferrolle zuweist, dem wahnsinnigen Führer und dem inhumanen und realitätsfernen Generalstab.¹³² Dietrich Kuhlbrodt schreibt zu dieser Tendenz:

Der böse Nazi wird gebraucht, um die Wehrmacht reinzuwaschen. Deshalb konnte und durfte der böse Nazi niemals Soldat sein. Ein Nazi stand für Weltanschauung und höhere Politik, die garstige. Der Soldat für solide Arbeit, die, wird sie nicht gestört, Lohn und Gewinn einbringt, Blitzkrieg und Wirtschaftswunder. Von den 6500 Filmen, die von 1951 bis 1959 ins Kino gelangten, waren zehn Prozent Militär- und Kriegsfilme. Gleich 1951 brauchte man den Militärschwank. Der Bundestag debattierte über die Wiederbewaffnung. Es war wieder schön, Soldat zu sein.¹³³

Wie es Kuhlbrodt bereits anspricht, so steckt hinter dem plötzlichen Anstieg von deutschen Produktionen mit Kriegsthematik und der Trennung zwischen gutem Militär und bösen Nazis in ebendiesen mehr als der Wunsch der Gesellschaft, die Schuld auf einzelne abwälzen zu können. Zu dieser Zeit gab es in Deutschland eine gesellschaftliche Diskussion um die Remilitarisierung. Themen waren hier der Aufbau der Bundeswehr, die Frage der Wiederbewaffnung und Fragen zur Ausstattung der Bundeswehr mit Atomwaffen.¹³⁴ Die positive Darstellung des Militärs setzt ein deutliches Zeichen in diesem Diskurs. Auch Knut Hickethier stellt diese Tendenz fest. Er schreibt dazu, dass das Medium Film die Kriegsthematik in diesen Jahren auf ganz bestimmte Weise verarbeitete. Das vorwiegende Ziel war hier, im Angesicht des Kalten Krieges, die öffentliche Meinung zugunsten einer erneuten Wiederbewaffnung zu beeinflussen.¹³⁵ In Kriegsfilmen, welche dem Krieg nicht negativ, sondern sogar im Gegenteil positiv gegenüberstehen, sind die Möglichkeiten für eine Aufarbeitung der Vergangenheit stark eingeschränkt. Die

¹³¹ Vgl. Kaes. *Deutschlandbilder*. S. 24 – 25.

¹³² Vgl. Ebenda. S. 24.

¹³³ Kuhlbrodt, D. (2006). *Deutsches Filmwunder. Nazis immer besser*. Hamburg: Konkret Literatur Verlag. S. 19.

¹³⁴ Vgl. Hickethier. *Krieg im Film*. S. 44-45.

¹³⁵ Vgl. Ebenda. S. 40.

Siehe hierzu auch Fischer, T. & Lorenz, M. N. (Hg.) (2007). *Lexikon der >>Vergangenheitsbewältigung<< in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: transkript. S. 119.

Verbrechen des Krieges können hier nur oberflächlich behandelt werden, um die Bevölkerung nicht zu verstören und den Wehrwillen nicht zu brechen. Durch diese verharmloste und verklärte Darstellung der Vergangenheit boten diese Filme auch für die vom Krieg Heimgekehrten eine psychische Entlastung.¹³⁶ Diese Kriegsfilme waren also so beliebt, weil sie die Erwartungen der Gesellschaft und Politik erfüllten. Sie bildeten zwar die Vergangenheit ab, setzen sich aber nicht wirklich mit ihr auseinander, sondern beschränkten sich auf eine Dämonisierung Adolf Hitlers sowie der NS, SS und SA. Die Bevölkerung sah sich, in diesen Filmen durch den Soldaten und das Militär im Allgemeinen repräsentiert, unschuldig an den vergangenen Ereignissen.

Neben dem Kriegsfilm war auch das Genre des Heimatfilmes sehr beliebt. Die sich in vielen Variationen wiederholende, oftmals musikalisch hinterlegt und sich vorwiegend im ländlichen Raum abspielenden Liebesgeschichten mit obligatorischem Happy End, geben laut Anton Kaes Aufschluss über kollektive Wunschvorstellungen und die indirekte Verdrängung und Selbsttäuschung der Gesellschaft der 50er Jahre. Die Bösen sind hier nicht Teil der eigenen Gesellschaft, sondern kommen aus der Stadt oder allgemein von Außerhalb. Diese Filme gehen auf die Bedürfnisse der Nachkriegsgesellschaft ein, indem sie einen Zufluchtsort vor den Trümmern bieten und ein neues Heimatgefühl produzieren.¹³⁷ Zu dieser Verdrängung tragen auch einer Reihe anderer unpolitischer Unterhaltungsfilme wie die historischen Kostümfilme der Sissi-Serie, Lustspiele und Melodramen, Kriminal- und Sittenfilme bei. Bedingt durch den beginnenden Kalten Krieg wurde die Entnazifizierung in Deutschland vorzeitig abgebrochen, was dazu führte, dass Filme, die sich kritisch mit der Vergangenheit auseinandersetzten, in den 50er Jahren eine Ausnahme blieben.¹³⁸

Das Deutschland der 50er Jahre war also geprägt von den Anstrengungen des Wiederaufbaus, den Einschränkungen der Besatzungsmächte, der Legitimation der Wiederbewaffnung und der Sehnsucht, die Kriegsjahre einfach zu vergessen und das nicht zuletzt, da die Mitschuldigen in die Gesellschaft wiedereingegliedert werden mussten oder dies bereits waren und dadurch, vor allem im Filmbereich, die damaligen Produktionen mitbestimmten. All diese Tendenzen führten dazu, dass sich mit den noch nicht lange zurückliegenden Verbrechen öffentlich wie privat kaum auseinandergesetzt wurde. Sehr beliebt waren Genres, die keine Verbindung zu den zurückliegenden

¹³⁶ Vgl. Uka. *Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration?* S. 84.

¹³⁷ Vgl. Kaes. *Deutschlandbilder*. S. 22-23.

¹³⁸ Vgl. Ebenda. S. 25.

Kriegsjahren herstellen, sondern diese vielmehr komplett ausblendeten und die Filmseher in eine andere Welt voller Musik und Liebe entführten. Dennoch darf die Zahl an deutschen Kriegsfilm, die immerhin die Bezeichnung *Kriegsfilmwelle* hervorbrachte, nicht außer Acht gelassen werden. Ich werde nun einen dieser Filme analysieren und mir anhand der Figur *General Reinhard Heydrich*, welcher der SS zuzurechnenden ist, ansehen, inwiefern das soeben erstellte Gesellschaftsbild sich in dieser Analyse wieder finden lässt. Die auffällige Tendenz, in den Kriegsfilm dieser Zeit eine strikte Trennung zwischen Militär und Politik vorzunehmen, hat mich zudem dazu veranlasst, den Gegenspieler Heydrichs, *Admiral Canaris*, welcher Hauptfigur dieses Filmes und seinerseits dem Militär zuzurechnen ist, ebenfalls mitzuanalysieren, wenn dies der Bildung des Figurenmodells Heydrichs und der Analyse eines Zusammenhanges zum Gesellschaftskontext zuträglich ist.

6.1.1.CANARIS 1954 – ALFRED WEIDENMANN

Alfred Weidemanns *Canaris* (1954) ist der bereits erwähnten deutschen Kriegsfilmwelle der 50er-Jahre zuzurechnen.¹³⁹ Die Produktion gewann einige Filmpreise, unter anderem die Goldene Schale für den besten abendfüllenden Spielfilm und das Filmband in Gold für Regie und Drehbuch. Auch Martin Held erhielt für seine Rolle als SS-General Reinhard Heydrich das Filmband in Gold.¹⁴⁰ Bei meiner Filmwahl habe ich versucht, einen der früheren Filme auszuwählen, in welchem der von mir behandelte Figurentyp vorkommt und der zudem auch einen bestimmten Bekanntheitsgrad aufweisen kann, was mir mit *Canaris*, so finde ich, gelungen ist.

6.1.2.DAS FIGURENMODELL HEYDRICH UND CANARIS

Da die Auftritte Heydrichs sehr zahl- und umfangreich sind, werde ich bei der Analyse, wie beschrieben, besonderes Augenmerk auf den ersten und letzten Auftritt der Figur sowie auf besondere Konfliktsituationen legen. Auch das typische und atypische Verhalten und aussagekräftige Dialog- oder Empathieszenen werden in die Erstellung meines Figurenmodells einfließen. Die Figur *Canaris* wird immer dann in meine Analyse miteinfließen, wenn sich ein direkter Vergleich der beiden Figuren anbietet oder die

¹³⁹ Vgl. Hickethier. *Krieg im Film*. S. 44-45.

¹⁴⁰ Vgl. IMDb. *Canaris* <http://www.imdb.com/title/tt0046819/awards>
Siehe hierzu auch Spielfilm.de <http://www.spielfilm.de/> Verlag und Redaktion Think-Media GmbH hier <http://www.spielfilm.de/kino/2989087/canaris.html>

Darstellung beider Figuren in besonderem Maße mit dem zuvor analysierten Gesellschaftskontext der 50er Jahre in Verbindung zu bringen ist.

6.1.2.1. DIE FIGUREN HEYDRICH UND CANARIS – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN

Der erste Auftritt des Gruppenführers Heydrich gestaltet sich folgendermaßen¹⁴¹. Ein Wagen mit Chauffeur kommt ins Bild. Der Beifahrer springt bei noch rollendem Wagen heraus, um dem Gruppenführer die Tür zu öffnen. Die Soldaten, die links und rechts den



Abb.: 1

Gebäudeeingang säumen, salutieren gehorsam. Heydrich steigt hektisch aus, salutiert rasch zurück und läuft Richtung Eingang. Er hat es offensichtlich sehr eilig. In der nächsten Einstellung sieht man Heydrich, der in leichter Untersicht auf den Filmseher zukommt. Diese Perspektive, in welcher der Filmseher zur gezeigten Figur hinaufsieht, wird bewusst eingesetzt, um die Figur erheben, autoritär oder bedrohlich wirken zu lassen¹⁴².



Abb.: 2

Mit seinem Kommen setzen dramatische Paukenschläge ein, welche ihm zusätzlich zur bereits erwähnten Untersicht noch stärker die Rolle einer Respektsperson zuschreiben. Der Mann rechts im Bild hat offenbar bereits auf ihn gewartet, ein kurzes „Warten sie noch!“¹⁴³ ist aber alles, was Heydrich für ihn übrig hat, er sieht in

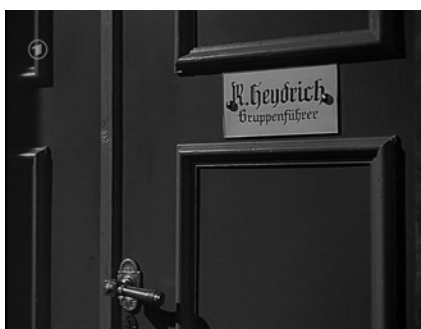


Abb.: 3

nicht einmal an, rauscht hektisch an ihm vorbei und betritt dann sein Büro, dessen Tür der Filmseher in der nächsten Einstellung zu sehen bekommt und die ihn über Heydrichs Namen und Stand informiert. Doch auch ohne das Türschild als Hinweis wurde dem Filmseher durch Perspektive, Musik, den Umgang und die Sprache der Figur sehr schnell verdeutlicht, dass Heydrich eine Person von großer Wichtigkeit ist. Durch seine kurz an-

gebundenen und unhöflichen Äußerungen wirkt er bereits in diesen wenigen ersten Einstellungen negativ und unsympathisch. Heydrich betritt das Büro, händigt dem nächsten

¹⁴¹ Siehe. *Canaris* (1954). 00:09:44ff.

¹⁴² Vgl. Faulstich, W. (2002). *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 119-120.

¹⁴³ *Canaris* (1954). 00:09:59-00:10:01.

ihn Erwartenden, sein Name ist Beckmann, seine Kappe sowie einen Degen aus und weist diesen an, sich den Pass anzusehen, den er mitgebracht hatte und der offenbar von großer Wichtigkeit ist. Keine Begrüßung, keine kollegialen Höflichkeiten. Seine Sätze sind kurz. Es sind Anweisungen, Befehle, was auch der Tonfall unterstreicht. Heydrich dreht Beckmann, als dieser Kappe und Degen für ihn ablegt, sogleich auch wieder den Rücken zu. Er schreitet im Zimmer umher, während Beckmann sich wie angewurzelt nicht von der Stelle rührt, Befehle ausführt und Fragen beantwortet. Heydrich bekleidet hier sehr offensichtlich den dominanten und aktiven Part.



Abb.: 4



Abb.: 5

Diese erste Einstellung im Büro dauert 30 Sekunden. Der Bildausschnitt bleibt, bis auf einen leichten Rechtsschwenk, bei welchem der Schreibtischsessel, auf den sich Heydrich am Ende der Einstellung setzt, ins Bild gerückt wird, unverändert. Trotzdem entsteht ein Gefühl der Unruhe, welches sehr gut veranschaulicht, dass nicht nur durch eine rasche Schnitfolge¹⁴⁴ Spannung und Hektik beim Zuseher erzeugt werden können. Auch Bewegung im Bild, in diesem konkreten Fall der permanent hin und her laufende Heydrich, kann diese Empfindungen erzeugen. Trotz seiner Reserviertheit und seinem



Abb.: 6

Dominanzgehabte ist deutlich zu spüren, dass der Pass welchen er mitgebracht hat, für ihn ein ernsthaftes Problem darstellt. Dennoch verliert er in dieser Krisensituation, in der er sich damit befindet, nie die Beherrschung und lässt auch keine Möglichkeit aus, den Menschen um ihn herum zu verdeutlichen, dass er trotz allem immer noch der Überlegene ist. Die Körpersprache Heydrichs wirkt ebenso dominant wie

seine Sprache. Wenn er geht, dann marschiert er förmlich. Sein Oberkörper ist unnatürlich gerade aufgerichtet, sein Brustkorb herausgestreckt.

¹⁴⁴ Vgl. Bordwell, D. & Thompson, K. (2004). *Film Art*. 7. Auflage. Boston: McGraw-Hill. S. 303-304.

In der nächsten Einstellung hat Heydrich bereits an seinem Schreibtisch Platz genommen. Obwohl er nun zu seinem Gesprächspartner Beckmann aufsehen muss, sieht ihn der Filmseher immer noch aus leichter Untersicht. In der Tat ist Heydrich dem Filmseher gegenüber in dieser Situation durch seinen Wissensvorsprung erhaben und überlegen, denn er weiß bereits, wer den von ihm mitgebrachten Pass gefälscht hat.



Abb.: 7



Abb.: 8

Der Chef der Abwehr, Capt. Canaris. Canaris ist, mit den Worten Heydrichs: „[...]einer von diesen alten Offizieren die die Vergangenheit nicht loswerden und andauernd von ihrem Gewissen reden und von Gott und von ... und keine Ahnung haben wie Politik und Geschichte gemacht wird.“¹⁴⁵ Obwohl Heydrich Canaris verhöhnt wird in der Konversation zwischen ihm und Beckmann auch klar, dass er gegen diesen Capt. Selbst nichts ausrichten kann, ihm unterlegen ist. Der Filmseher hat diesen alten Offizier bereits kennengelernt. In seiner ersten Einstellung, in Abbildung 8 rechts im Bild, sitzt auch er, begegnet dem Filmseher dabei aber auf Augenhöhe. Auch sitzt er nicht alleine an einem eigenen Schreibtisch, sondern ist einer von Vielen. Wie der Filmseher in den folgenden Einstellungen erfahren wird, legt Canaris nur wenig Wert darauf, stets mit korrektem Titel angesprochen zu werden, umgibt sich auch gerne mit Leuten, die nicht ausnahmslos alle als 100% politisch korrekt zu bezeichnen sind¹⁴⁶ und scheint immer bereit zu sein, Menschen in Schwierigkeiten zu helfen.¹⁴⁷

¹⁴⁵ *Canaris* (1954). 00:11:24-00:11:32.

¹⁴⁶ Vgl. Ebenda. 00:07:48ff.

¹⁴⁷ Vgl. Ebenda. 00:08:51ff.

Auch Capt. Canaris ist eine Respektsperson und auch er erteilt Befehle. Er tut dies aber in viel milderem Tonfall als Heydrich, scherzt und ist freundlich. Höflichkeit und Geselligkeit spielen bei diesem Charakter eine ebenso große Rolle wie lockere Konversation, abseits von der bloßen Befehlserteilung. Er wirkt gelassen und locker. Statt steif im Zimmer auf und ab zu marschieren, lehnt er sich lieber lässig an einen Tisch. Zudem zeichnet sich die Figur durch ein weiteres Merkmal aus, welches bei Heydrich bisher nahezu völlig fehlt, der Augen- und ganz besonders der Körperkontakt mit anderen Figuren. Canaris schüttelt Hände und klopft Schultern, während Heydrich oft nicht einmal seinem Gesprächspartner in die Augen sieht und es sogar bei Begrüßungen verabsäumt, jemandem die Hand zu schütteln. Dieser



Abb.: 9



Abb.: 10

nette Herr Canaris ist also der Feind, der Gegenspieler von Heydrich, der sich bemüht, so viel wie möglich über ihn in Erfahrung zu bringen.

Im Gegensatz zu Canaris ist Heydrichs Sprache die gesamte Szene über sehr begrenzt. Er verliert kein Wort zu viel, stellt Fragen, gibt Antworten und erteilt Befehle. Nur in seiner Beschreibung von Canaris schweift er kurz ab. Seine Aussagen über diesen Capt., der zu viel von Gewissen redet, verrät dem Filmseher sehr viel über beide Figuren und verdeutlicht die zwischen ihnen klaffende Lücke. Auch in ihrer Körpersprache weichen beide sehr stark voneinander ab. Canaris wirkt entspannt und stellt im Umgang mit anderen Personen häufig Augen- und Körperkontakt her, Heydrich dagegen wirkt sehr steif, angespannt und reserviert. Die Figuren könnten unterschiedlicher kaum sein. Auf der einen Seite der korrekte und autoritäre Ideologiefanatiker Heydrich, auf der anderen Seite der freundliche und hilfsbereite Ideologieverweigerer Canaris. Durch eine gezielte Wahl von Hintergrundmusik, Einstellungsperspektiven und durch die Äußerungen und die Körpersprache der Figuren wird in diesen ersten Einstellungen sehr offensichtlich und auf mehreren Ebenen Sympathie für die eine und Antipathie für die andere Figur beim Filmseher hervorgerufen.

In der nächsten von mir analysierten Szene¹⁴⁸ treffen die beiden Figuren zum ersten Mal aufeinander. Besonders die dort geführten Dialoge sind für die Bildung eines Figuren-



Abb.: 11



Abb.: 12



Abb.: 13

modells sehr aufschlussreich. Canaris ist mittlerweile zum Admiral aufgestiegen was von Heydrich, der sehr viel Wert auf die Anführung des korrekten Titels zu legen scheint, natürlich sofort bemerkt wird. Heydrich kommt zu Pferd, wirkt dadurch, wie in seiner Einführungsszene, dominant und erhaben. Doch dieser Eindruck ändert sich rasch. Nicht nur auf visueller, sondern auch auf sprachlicher Ebene übernimmt Canaris sofort die Oberhand. Er unterbricht Heydrichs geschäftlichen Unterhaltungsstil mit privaten Fragen zu dessen Pferd und zum Reitsport und füttert während des Gespräches ungeniert seine Hunde. Heydrich muss hingehen, wo er hinget, muss stehen bleiben und warten, als er seine Hunde füttert. Doch passt er sich nicht dem plaudernden Sprachstil des Admirals an, sondern hat immer nur Politik im Sinn. Er bittet Canaris um Mithilfe, will mit manipulierten Dokumenten den Kopf der Roten Armee als Verräter hinstellen, um diesen zu eliminieren. Heydrich verkündet diesen Vorschlag mit äußerster Freude und Zufriedenheit, er lächelt übers ganze Gesicht, erklärt den gesamten Vorgang, dramaturgisch aufgebaut wie eine Geschichte dessen

Regisseur er selbst ist, was ihn vor Selbstzufriedenheit fast platzen lässt. Als Canaris die Absicht Heydrichs klar wird, seufzt er. Mit derart menschenfeindlicher Kriegstreiberei möchte er nichts zu tun haben. Die Handlungen und Äußerungen der beiden Figuren untermauern das bisher erstellte Figurenmodell. Canaris wirkt in seiner Position als Admiral der deutschen Wehrmacht fast pazifistisch und weigert sich, die hinterlistigen Pläne Heydrichs zu unterstützen. Dieser wird dem Filmseher erneut als unsympathischer und unmenschlicher Kriegstreiber präsentiert.

¹⁴⁸ Siehe. *Canaris* (1954). 00:12:46ff.

Obwohl Canaris seine Mithilfe verweigert, führt Heydrich die Aktion trotzdem durch und Marschall Tuchatschewski erhält ein Todesurteil. In der nächsten Szene¹⁴⁹ konfrontiert Canaris Heydrich mit dieser Tatsache:

CANARIS: Sie sagen also voller Stolz ‚Das haben meine Leute getan!‘?

HEYDRICH: Ja, das haben meine Leute getan, und sie haben es großartig gemacht, das müssen Sie zugeben.

CANARIS: Großartig? Was sind Sie eigentlich für ein Mensch Heydrich, dass Sie sowas großartig finden? Das ist doch Mord!

HEYDRICH: An Bolschewisten Herr Admiral!

CANARIS: An Menschen Herr Heydrich! Ganz egal, wer sie sind und was sie sind.

HEYDRICH: Sehr interessant, bitte reden Sie weiter, wir sind ja alleine.

CANARIS: Wir hatten auch jetzt noch Verbindung mit Tuchatschewski und diesen Kontakt haben Sie ein für alle Mal zerstört!

HEYDRICH: Ich hatte Ihnen angetragen, dass wir zusammen arbeiten, aber offenbar verbietet Ihnen ihre Einstellung zu unserem Staat diese Zusammenarbeit.

CANARIS: ... unser Staat. Das ist ja auch mein Volk Heydrich, mein Land über dessen Zukunft ich mir auch ein paar Gedanken machen darf, das haben Sie und Ihre Partei ja nicht gepachtet und es wäre gut, wenn Sie das nicht vergessen.

HEYDRICH: Ich darf mich verabschieden Herr Admiral.

CANARIS: Bitte!¹⁵⁰

¹⁴⁹ Siehe. *Canaris* (1954). 00:16:05ff.

¹⁵⁰ Ebenda. 00:16:05-00:16:57.



Abb.: 14



Abb.: 15

Heydrich wird dabei stark ausgeleuchtet und mit einem triumphierenden Blick dargestellt. Canaris dagegen wirkt entsetzt und bedrückt ob dieser Unmenschlichkeit. Nicht nur die Äußerungen, auch die Mimik oder das Fehlen eben dieser, trägt erneut Eindrücke zum Figurenmodell bei. Der entsetzte, betroffene Admiral steht einem kalten, gefühllosen SS-General gegenüber, der sich mit einem überheblichen Lächeln fast über die Menschlichkeit von Canaris lustig zu machen scheint.

Die politische Situation Deutschlands wird immer prekärer, der Krieg steht nun kurz bevor und Canaris sieht es als seine persönliche Pflicht an, dies zu verhindern, doch niemand sonst scheinen seine Befürchtungen zu kümmern. Er folgt Heydrich, welcher für ihn auf anderem Wege nicht mehr erreichbar ist, sogar in die Oper¹⁵¹, um ihn vor dem Bevorstehenden zu warnen. Er versucht ihn davon zu überzeugen, wie sinnlos es wäre, einen Krieg anzufangen, belegt das mit Zahlen und Fakten und macht ihm klar, dass der Krieg den Untergang Deutschlands bedeuten würde, doch Heydrich ignoriert seine Warnungen, glaubt weiter an die Genialität des Führers, der genau wisse, was er tue. Er macht sich nicht einmal die Mühe, die von Canaris zusammengestellten Berichte durchzusehen. Während der Admiral aufgebracht und hektisch auf ihn einredet, bleibt er auffällig ruhig, fast so, als wollte er sich über Canaris lustig machen. Er trinkt rasch ein Gläschen,



Abb.: 16



Abb.: 17

verschwindet, als der nächste Akt beginnt, wieder in seine Loge und lässt den niedergeschlagenen Canaris alleine zurück. Für Heydrich ist Adolf Hitler unfehlbar. Was er sagt, ist Gesetz, wird nicht weiter hinterfragt und auch wenn noch so viele Fakten

dagegensprechen wie befohlen ausgeführt. Canaris dagegen bezieht auch andere Quellen mit ein und erkennt den Wahnsinn hinter dem Kriegseinsatz. Canaris Stimme ist besorgt und panisch. Doch Heydrich lässt sich nicht verunsichern. Sein Tonfall wirkt lediglich leicht genervt ob der unhöflichen Störung seines Opernabends. Die von Canaris vorgetragenen Tatsachen verunsichern ihn in keinster Weise und haben keinerlei Einfluss auf seine Überzeugung. Er scheint geblendet von den Versprechungen der Ideologie, nur Canaris sieht die Situation klar und deutlich. Dennoch hat er nicht die Kraft dagegen vorzugehen. Eine Mitbeteiligung an einem Attentat schlägt er mit folgenden Worten aus:

“Ich glaube nicht daran, dass die Lösung aller Dinge in einem Paket Sprengstoff liegt. Ich glaube auch nicht mehr daran, dass Nebenfiguren [...] Schicksal spielen können. Das ist vorbei!“¹⁵²

Es ist wie eine Abgabe der Verantwortung, eine Lossagung von jeder Mitschuld. Canaris hat alles versucht, was in seinen Möglichkeiten stand, um Hitler aufzuhalten, doch mit Vernunft und Menschlichkeit scheint kein Ankommen gegen den übermächtigen Feind zu sein. Das geplante Attentat, an welchem er sich nicht beteiligen wollte, schlägt fehl.

Einer der daran beteiligten Männer wird verhaftet und von Heydrich verhört¹⁵³ Heydrich hat auch hier wieder seinen schon bekannten dominanten Tonfall. In den meisten Einstellungen des Verhöres ist der verhaftete Degenhard gezwungen zu Heydrich aufsehen, da dieser nicht einfach ihm gegenüber Platz nimmt, sondern sich stattdessen am Tisch abstützt oder das Verhör im Stehen führt. Degenhard zeigt sich zu Beginn der Vernehmung allerdings wenig beeindruckt, doch Heydrich ist beharrlich. Gegen Ende der Befragung wirkt Degenhard sichtlich fertig und abgekämpft. Heydrich selbst sieht man in diesen Einstellungen selten und wenn dann nur schräg von der Seite oder von hinten, doch seine Stimme hat nichts von ihrer Autorität verloren, er hat den Verhörten



Abb.: 18



Abb.: 19

¹⁵¹ Siehe. *Canaris* (1954). 00:54:16ff.

¹⁵² Ebenda. 01:19:36-01:19:51.

¹⁵³ Siehe. Ebenda. 01:19:56ff.

hier offenbar fest im Griff. Vielleicht um zusätzlich zu verdeutlichen, wer in dieser Situation die Oberhand hat, bemüht er das Klischee und richtet das grelle Licht der Schreibtischlampe auf Degenhard, dessen entsetzter Blick nun wieder gut zu sehen ist.



Abb.: 20



Abb.: 21

Heydrich seinerseits nimmt im Schatten Platz. Aus dem Dunkel wirft er Degenhard immer neue Beschuldigungen an den Kopf, bohrt immer weiter nach. Es wird deutlich, dass es für ihn hier um mehr geht als nur darum, den versuchten Anschlag aufzuklären. Sollte es ihm durch eine Aussage Degenhards gelingen die Abwehr und damit Canaris mit dem Attentat in Verbindung zu bringen, hätte er auch das Militär in der Hand, was ihm noch mehr Macht und Ansehen garantieren würde. Erneut wird verdeutlicht, wie wichtig ihm Macht und Titel sind. Doch sein Plan geht nicht auf, Degenhard schweigt und die letzte Einstellung, in welcher man Heydrich sieht, ist die folgende¹⁵⁴: Heydrich von tschechischen Nationalisten ermordet, steht da geschrieben. Er wurde Opfer eines Bomben-



Abb.: 22

attentats. Doch auch das ist zu diesem Zeitpunkt keine große Hilfe mehr. Canaris versucht weiter alles, um das Schlimmste zu verhindern, doch er steht mit seiner Vernunft und seinem Verantwortungsgefühl für die Soldaten und die Bevölkerung alleine gegen den Wahnsinn der anderen und wird schlussendlich abgesetzt.¹⁵⁵ In seiner letzten Szene¹⁵⁶ stellt er fest, dass gute Vorsätze alleine nicht helfen würden, um gegen die Ungerechtigkeit anzukommen. Für die Zukunft Deutschlands allerdings ist er positiv gestimmt: „Welche Chance für die, die dann neu anfangen können.“¹⁵⁷ Denn irgendwie geht es immer weiter. Ein Wagen fährt vor. Canaris wirkt gefasst und ruhig. Zwei Soldaten teilen ihm mit, dass er verhaftet sei und begleiten ihn zum wartenden Wagen. Canaris leistet

¹⁵⁴ Siehe. *Canaris* (1954). 01:22:54ff.

¹⁵⁵ Vgl. Ebenda. 01:40:25ff.

¹⁵⁶ Siehe. Ebenda. 01:44:28ff.

¹⁵⁷ Ebenda. 01:45:43-01:45:45.

keine Gegenwehr. Dann sieht man ihn zum letzten Mal. Das Letzte, was der Filmseher erfährt, ist eine Texteinblendung, worin zu lesen ist, dass er „am 09. April 1945, wenige Stunden vor dem Eintreffen amerikanischer Panzer auf Befehl Hitlers im Konzentrationslager Flossenbürg hingerichtet“¹⁵⁸ wurde. Mit dieser Einblendung endet der Film. Das



Abb.: 23

Figurenmodell, welches sich durch die Auseinandersetzung der Figuren als Artefakt und fiktives Wesen ergibt, kann folgendermaßen zusammengefasst werden:

Heydrich nimmt im Bild durch die Wahl der Einstellung, seine Körperhaltung, seine Bewegung im Bildrahmen und seine Sprache eine sehr dominante Rolle ein. Seine gewohnte Sprache ist der Befehlstone, keine Äußerung dieser Figur steht nicht im Zusammenhang mit politischen Interessen. Dieses geschäftliche Verhalten, zusammen mit den Einstellungen aus der Untersicht, schafft eine Art Distanz zum Filmseher. Diese Distanz wird auch von der Figur Heydrich selbst dargestellt, indem sie auch andere Filmfiguren durch das Vermeiden von Augen- und Körperkontakt im wahrsten Sinne des Wortes von sich fern hält. Die Figur gibt nichts Persönliches von sich preis. Weder erfährt der Filmseher etwas über das Privatleben Heydrichs noch erfährt er eine Begründung für seine bedingungslose Ideologietreue. Die einzigen persönlichen Eigenschaften, die während des Filmes deutlich hervortritt, sind seine Machtgier und seine Versessenheit auf Titel und Ränge. Canaris dagegen erscheint dem Filmseher oft auf Augenhöhe. Seine Körpersprache ist entspannter, sein Tonfall freundlicher. Er spricht über seine Familie, macht Witze und wirkt dadurch nahbarer, menschlicher. Er ist in diesem Film eindeutig die Figur, mit der sich der Filmseher identifizieren soll. Mehrmals führt er Gründe an, warum die momentane Politik und ihre Entscheidungen abzulehnen seien. Statt blind Befehlen zu gehorchen vertraut er auf sein Gewissen.

6.1.2.2. DIE FIGUREN HEYDRICH UND CANARIS

IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK

Heydrich ist eine Figur, sehr wohl mit Verstand aber ohne Herz. Er zieht den Erfolg dem Gefühl vor, handelt nur nach befohlenen und ihm als logisch präsentierten Gründen. Die Motivation für seine Befürwortung der Ideologie allerdings ist unklar. Canaris dagegen

¹⁵⁸ Siehe. *Canaris* (1954). 01:47:34.

bezieht Stellung, spricht sich deutlich für Menschlichkeit und gegen Gewalt aus. Doch verabsäumt er auch nicht anzuführen, dass Einzelpersonen dem herrschenden Wahnsinn gegenüber machtlos seien. Der Krieg wird hier als eine Art Schicksal dargestellt, welche nicht hinterfragbar und für den Einzelnen ebenso wenig abwendbar ist.¹⁵⁹ Canaris scheint alles in seiner Macht stehende getan zu haben, um den Krieg zu verhindern, den Wahnsinn zu stoppen doch er muss scheitern. Wenn schon der Admiral der Abwehr, die Identifikationsfigur in diesem Film, keine Chancen hat etwas zu bewirken, was konnte dann schon ein einzelner Soldat, ein einfache Bürger ausrichten? Bei all dieser Machtlosigkeit verabsäumt der Film auch nicht, den Menschen Mut zu machen. Was für eine Chance für die, die nach dem Krieg neu anfangen können. Es geht immer weiter.

Das Gesellschaftsbild der späten 40er und frühen 50er Jahre lässt sich in diesem Film sehr deutlich wiederfinden. Die positive Darstellung des Militärs dient der bevorstehenden Wiederbewaffnung ebenso wie dem sich damit identifizierenden Kinopublikum, welches sich dadurch von aller Schuld freigesprochen sieht. Dazu trägt auch die gefühllose Darstellung des SS-Gruppenführers Heydrich bei gegen dessen Wahnsinn mit menschlichen und vernünftigen Mitteln kein Herankommen ist. In seiner Darstellung wie in seiner Sprache und seinem Handeln grenzt er sich so weit wie möglich von der Identifikationsfläche dieses Filmes, Admiral Canaris ab und kann damit seinerseits als Projektionsfläche für all das, was schlecht und schuld ist, an dem Geschehenden erhalten. Alles, was er präsentiert, ist so unnachvollziehbar und unbegreiflich. Es ist damit Sache der Anderen, der Politik, der Bösen. Vom Krieg selbst wird hier hauptsächlich gesprochen. Konzentrationslager und Völkermord werden dabei nur sehr sparsam erwähnt und den tatsächlichen Verbrechen damit in keiner Weise gerecht. Für diese Art der Aufarbeitung ist noch kein Platz. Die Schaffung einer neuen nationalen Identität hat Vorrang.

Von den frühen Nachkriegsjahren springe ich nun einige Jahrzehnte in die Zukunft. Wie sieht der gesellschaftliche Kontext im Deutschland der 90er Jahre aus?

6.2. DEUTSCHLAND UM 1990

Als wohl prägnantestes Thema der 90er ist der Fall der Berliner Mauer im Jahr 1989 anzusehen. Die damit einhergehenden Bemühungen um eine erneute Vereinigung

¹⁵⁹ Vgl. Hickethier. Krieg im Film. S. 46-47.

Deutschlands und die Bekämpfung linksextremer Vereinigungen wie der RAF¹⁶⁰ lassen die nun schon fast ein halbes Jahrhundert zurückliegende, rechtsextreme Vergangenheit aber keineswegs in Vergessenheit gerate, im Gegenteil. Die erneute Wiedervereinigung erinnert vielmehr an die gemeinsame Vergangenheit und so setzt im Deutschland der 90er Jahre eine vermehrte Auseinandersetzung mit den Tätern ein.¹⁶¹ Mit der Wiederentdeckung der Täter steigt auch die Popularität von Filmen mit nationalsozialistischer Thematik wieder deutlich an. Georg-Michael Schulz beschreibt die deutsche Gesellschaft der 90er Jahre als eine, die nur auf einen Redeanlass zu Themen des Zweiten Weltkrieges gewartet hat und unterstreicht hierbei die Rolle der amerikanischen Produktion *Schindler's List* von Steven Spielberg. Die 90er bilden für Schulz ein Jahrzehnt, welches gefüllt war mit künstlerischen wie auch datumsbedingten Ereignissen wie Erinnerungs- und Gedenktagen zu diesem Themenkomplex.¹⁶²

Auch Waltraud Wende stellt diese erneute Häufung von Filmen über den Nationalsozialismus fest:

„Betrachtet man die Kino- und Fernsehproduktionen der vergangenen sechs Dezennien, dann zeigt sich, daß es seit den neunziger Jahren auffällig viele Spielfilmbilder vom Nationalsozialismus und vom ‚Holocaust‘ gibt.“¹⁶³

Doch knapp fünfzig Jahre mehr oder weniger stark ausgeprägte Aufarbeitung des Themas haben Spuren hinterlassen. Heiko Rosner beschreibt das gesellschaftliche Klima in Deutschland um das Erscheinungsjahr von *Schindler's List* und *Stalingrad* als eines,

„[...] in dem viele die alten Nazigeschichten nicht mehr hören wollen und andere schon wieder einen neuen starken Mann ersehnen.“¹⁶⁴

Eine Emnid-Umfrage vom März 1994 besagt, dass jeder fünfte Deutsche keinen Juden zum Nachbarn haben will, 52% sind dafür, die Diskussion über die Judenvernichtung endlich zu beenden.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Vgl. Flocken, J. von. (1999). Deutschland. Die 90er Jahre. *FOCUS Magazin*, Nr. 18. Zugriff am 15. 04. 2011 unter

http://www.focus.de/politik/deutschland/deutschland-die-90er-jahre_aid_175867.html

¹⁶¹ Vgl. Paul, G. (2002). *Die Täter der Shoah. Fanatische Nationalisten oder ganz normale Deutsche?* Dachau: Wallstein. S. 13.

¹⁶² Vgl. Schulz. Docu-dramas. S. 172.

¹⁶³ Wende. Medienbilder und Geschichte. S. 8.

¹⁶⁴ Rosner, H. (1995). >>Schindlers Liste<< Der definitive Film über das Grauen des Naziterrors. In C. Weiß (Hg.), *Der gute Deutsche. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs >>Schindlers Liste<< in Deutschland.* (S. 85-90). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag. S. 85-86.

Es ist dies demnach eine sehr prekäre Situation, in welcher der Antisemitismus erneut um sich zu greifen scheint und die Vergangenheit unterschätzt oder verdrängt wird. Eine Zeit in der sich die Gesellschaft gleichzeitig von den massenhaft produzierten Bildern des Zweiten Weltkrieges übersättigt fühlt und dennoch das Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte besteht. Doch wird eben diese öffentliche Auseinandersetzung mit dem Thema, um den bedenklichen Tendenzen der Verdrängung und Verherrlichung entgegenzuwirken, dadurch erschwert, dass eine Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs auf unterhaltsame Art und Weise als unpassend angesehen wird. Kultur dürfe durch ihre Vermarktung nicht entweiht werden. Viele empörten sich daher über die gewinnbringende Produktion *Schindler's List*.¹⁶⁶ Der Zweite Weltkrieg war im Deutschland der 90er Jahre demnach immer noch ein Thema, mit welchem man sehr zurückhaltend umgehen musste und welches möglichst nicht im massentauglichen und erfolgreichen Spielfilmen umgesetzt werden sollte. Wie negativ deutsche Produktionsfirmen derartigen Filmproduktionen gegenüberstanden, zeigt sich auch daran, dass die UFA in den 90ern eher dazu geneigt war, unpolitische Unterhaltungsfilme zu fördern und Projekten wie *Schindler's List* die Förderung sogar zwei Mal versagt hatte.¹⁶⁷ Arthur Brauner meint dazu:

Der Gedanke, daß Spielfilme wie *Der 20. Juli*, *Bittere Ernte*, *Hitlerjunge Salomon* oder *Die weiße Rose* international eine Visitenkarte für den ernst zu nehmenden deutschen Film abgeben, kam überhaupt nicht auf. Ebenso wenig wurde der Gedanke in Erwägung gezogen, daß durch derartige Filme das politische Ansehen der Bundesrepublik gehoben – und somit der Beweis geliefert wird, daß man im Nachkriegs-Deutschland sowohl politisch als auch finanziell in der Lage ist, wichtige Filme über die Nazi-Vergangenheit zu produzieren.¹⁶⁸

Trotz teilweiser Übersättigung mit dem Thema wollte sich die deutsche Gesellschaft sehr wohl mit dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzen dürfen, doch gab es nur wenig deutsche Produktionen, die dafür zur Verfügung standen. Die einheimischen Filmemacher, so hat es den Anschein, übten sich in Zurückhaltung und ließen Spielberg den Vortritt. Wurde den Deutschen in den 50ern seitens der Besatzungsmächte nicht

¹⁶⁵ Vgl. Berger, M. (1995). Deutsche Verwirrung. Schindlers Liste hat die Kinogänger erschüttert – und einen bizarren Streit ausgelöst. In C. Weiß (Hg.), *Der gute Deutsche*. (S. 226-229). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag. S. 227.

¹⁶⁶ Vgl. Broder, H. M. (1995). Deutsch wie ein Lodenmantel. Über intellektuelle Linienrichter. In C. Weiß (Hg.), *Der gute Deutsche*. (S. 238-241). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag. S. 240.

¹⁶⁷ Vgl. Brauner, A. (1995). Ein Pamphlet, das zum Skandal wurde. In C. Weiß (Hg.), *Der gute Deutsche*. (S. 224-226). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag. S. 224.

¹⁶⁸ Ebenda. S. 224.

zugetraut, ihre Vergangenheit selbst zu verarbeiten, so scheint es in den 90ern, als trauten sie es sich selbst nicht zu. Und doch entstand eben zu dieser Zeit die Erfolgsproduktion *Stalingrad*¹⁶⁹.

6.2.1. STALINGRAD 1993 – JOSEPH VILSMAIER

Joseph Vilsmaiers Film *Stalingrad* (1993) ist einer der populärsten deutschen Filme mit Kriegsthematik aus den 90ern. Der Film gewann 1993 den bayerischen Filmpreis in den Kategorien Schnitt, Kamera und Produktion und war für den goldenen St. George des Moskauer Filmfestivals nominiert.¹⁷⁰ Die Figur, welche ich in diesem Film analysieren werde, ist *Hauptmann Haller*. Ich möchte hier ausdrücklich hinzufügen, dass Haller nicht die einzige Figur im Film ist, welche für eine Analyse in Frage gekommen wäre. Ein weiterer Hauptmann, Hermann Musk, welcher im Film weitaus sympathischer dargestellt wird sowie der den beiden Hauptmännern vorgesetzte General Hentz würden ebenfalls dem von mir gewählten Figurentyp entsprechen, allerdings ist das Auftreten beider Figuren auf sehr wenige Szenen begrenzt, wodurch sie keinen umfangreich ausgebildeten Charakter aufweisen, welcher für ein aussagekräftiges Figurenmodell nötig gewesen wäre.

6.2.2. DAS FIGURENMODELL HAUPTMANN HALLER

Auch bei der Analyse von Hauptmann Haller werde ich mich zunächst damit auseinandersetzen, wie sich die Figur im Film auf auditiver und visueller Ebene darstellt. Beginnen werde ich meine Analyse erneut bei der Einführungsszene der Figur.

6.2.2.1. DIE FIGUR HALLER – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN

In der Exposition¹⁷¹ wird die Figur Haller in wenigen Sekunden sehr deutlich positioniert. Wenn davon ausgegangen werden kann, dass die Bildung des Figurenmodells beim Filmseher stark von der Einführung der Figur beeinflusst wird, kann festgestellt werden, dass Haller bereits ab der ersten Sekunde, in der er auf der Filmbildfläche erscheint, die Rolle des bösen und gefühllosen Nazis in diesem Film übernimmt. In der Szene wird Leut-

¹⁶⁹ *Stalingrad* (1993).

¹⁷⁰ Siehe IMDb. *Stalingrad*. <http://www.imdb.com/title/tt0108211/awards>
Siehe hierzu auch Preisträger des bayrischen Filmpreises. Zugriff am 01. 02. 2011 unter <http://www.bayern.de/Anlage9780627/PreistraegerdesBayerischenFilmpreises-Pierrot.pdf>
Sowie Moskauer Filmfestival. Zugriff am 08. 10. 2012 unter <http://www.moscowfilmfestival.ru/miff33/eng/archives/?year=1993>

¹⁷¹ Siehe. *Stalingrad* (1993). 00:19:13ff.

nant Hans von Witzland, hier rechts im Bild, Zeuge, wie mit unnötiger und unbegründeter Brutalität gegen russische Gefangene vorgegangen wird. Er wendet sich an den Hauptmann, welcher in dieser Einstellung von hinten zu sehen ist. Von Witzlands Blick ist niedergeschlagen und verzweifelt. Der Hauptmann wirkt



Abb.: 24

ihm gegenüber übernatürlich groß und furchterregend. Von Witzland salutiert und berichtet dem Hauptmann, dass er gegen das Verhalten der Haller unterstellten Soldaten, aufs Schärfste protestieren müsse. Es regnet in Strömen und von Witzland muss die Stimme erheben, um durch das Rauschen zum Hauptmann durchdringen zu können. Es folgt ein Gegenschnitt, mit welchem dem Filmseher Hallers Reaktion auf von Witzlands Anliegen präsentiert wird. Der Hauptmann blickt auf von

Witzland hinab. „Jaja protestiert se, am besten gleich beim Führer selbst.“¹⁷², begleitet von einem amüsierten Lachen welches angesichts der Umstände so unglaublich leicht und fröhlich beginnt, als ginge es hier um nichts weiter, sich dann aber zu einem selbstgefälligen Auslachen auswächst, ist alles, was von Witzland als Antwort bekommt. Der Hauptmann redet ruhig und gelassen, als hätte er es nicht nötig, gegen den Regen anzuschreien. Was er zu sagen hat, ist mehr als deutlich. Dann geht er und lässt den ungläubigen von Witzland einfach stehen. Nur noch sein irres Lachen und

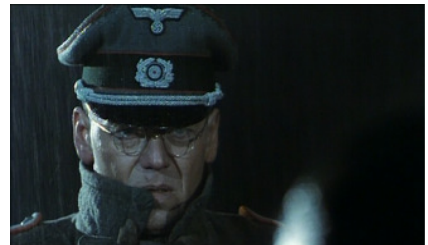


Abb.: 25

das Prasseln des Regens sind zu hören. Mehr als deutlich wird, wie unwichtig, ja lächerlich, er die Beschwerde findet, welche von Witzland ihm vorgetragen hat. Der Hauptmann wirkt nach diesen wenigen Sekunden bereits unsympathisch und unmenschlich auf den Filmseher.



Abb.: 26

¹⁷² *Stalingrad* (1993). 00:20:39-00:20:44.

Die nächste Einstellung mit Hauptmann Haller spielt in in einer Verwundetenstation.¹⁷³ Als ein Soldat einen Sanitäter gerade mit der Waffe dazu zwingt, einen Freund zu versorgen, zerreißt ein Schrei die Stille. „Waffe weg!“¹⁷⁴, brüllt jemand, es folgt ein Schnitt und in der folgenden Einstellung erscheint Hauptmann Haller. Die klagenden Schreie der Verwundeten werden langsam immer leiser. Der Fokus der Tonebene schwenkt merkbar auf den nun folgenden Dialog zwischen Haller und von Witzland. Als Leutnant von Witzland den Vorfall zu erklären versucht, schreit ihn der Hauptmann an, er solle den Mund halten. Er wirkt schockiert. Für ihn ist das Vorgehen der Soldaten nicht nur inakzeptabel, sondern vollständig unnachvollziehbar. Nicht das kleinste Zeichen von Verständnis oder Mitgefühl ist in seinem Gesichtsausdruck auszumachen.



Abb.: 27



Abb.: 28

Der Arzt kommt dazu und verlangt, dass ihm über diesen Vorfall Meldung gemacht wird. Das muss Folgen haben! Haller antwortet darauf in beinahe erfreutem Tonfall: „Wird sofort erledigt.“¹⁷⁵ Fehlerhaftes Verhalten wie diesen muss mit den dafür vorliegenden Strafen vergolten werden. Das Haller selbst es ist, der für die ordnungsgemäße Vollstreckung sorgen soll, scheint ihn zu erfreuen. Dem Filmseher wird klar, dass er es hier mit einer Figur zu tun hat, für die Gesetz und Ordnung an erster Stelle stehen. Dazwischen ist kein Platz für Mitleid und Mitgefühl, ganz im Gegenteil. Die Emotionen der Soldaten, welche für ihren verwundeten Kollegen zum Äußersten bereit sind, scheint den Hauptmann komplett zu verunsichern. Es ist ein Verhalten, welches ihm fremd zu sein scheint. Er kann nicht verstehen, was die Soldaten dazu treibt, das Gesetz dermaßen außer Acht zu lassen.

Als die Soldaten den Tod des Verwundeten feststellen, setzt das musikalische Thema des Filmes ein, keiner der unzähligen Verwundeten ist mehr zu hören und Haller erklärt die Soldaten für verhaftet.

¹⁷³ Siehe. *Stalingrad* (1993). 00:58:22ff.

¹⁷⁴ Ebenda. 00:59:51-00:59:52.

¹⁷⁵ Ebenda. 01:00:12-01:00:13.



Abb.: 29

Als von Witzland verlangt, dem General vorgeführt zu werden, tritt Haller vor, bis sein Gesicht den Bildrahmen ausfüllt und meint: „Sie halten sich wohl für was ganz Besonderes, aber bitte, ihr gutes Recht sie gottverdammter Russenfreund.“¹⁷⁶ Hier endet das musikalische Thema und nur mehr der von Haller kom-

mende, laute und entschiedene Befehl zum Abführen der Soldaten ist zu hören.

Auf visueller Ebene wirkt diese Szene bis auf die erste Einstellung (Abbildung 27) nahezu ident mit der Einführungssequenz. Wieder sieht man nur Haller in einer nahen Einstellung, wieder steht der Hauptmann links im Bild. Doch diese Einstellung, die die Mimik des Hauptmannes gut erkennbar macht, dient hier nicht wie meist zur Veranschaulichung der von der Figur durchlebten Gefühle¹⁷⁷, sie weist in diesem Fall vielmehr auf das Fehlen von Emotionen hin. Haller wirkt in diesen Einstellungen und in seiner Rede leicht schockiert und äußert sich von Witzland gegenüber kalt und abfällig, sein Gefühlsspektrum endet hier. Keine Bestürzung wegen der vielen Verwundeten, kein Mitgefühl für die Soldaten, die nur aus Liebe zu ihrem Freund falsch gehandelt haben, nichts. Der Aufgriff des Musikthemas nach dem Tod des Soldaten, der das Mitgefühl und die Trauer seiner Kollegen untermalt, steht im klaren Kontrast zu Hallers kaltem und emotionslosem Sprachstil. Kurze klare Befehle und Bemerkungen sind alles, was man von ihm hört. All dies verdeutlicht, wie unbeeindruckt ihn die Erlebnisse der Soldaten lassen und wie strikt er den Gesetzen des Militärs zu folgen bereit ist.

Zur Strafe für ihren Ungehorsam wird die Gruppe um Leutnant von Witzland vom Kampf an der Front abgezogen und zum Strafbatallion befehligt. In der nächsten von mir untersuchten Szene übernimmt Hauptmann Haller erneut die Aufsicht über die Soldatentruppe.¹⁷⁸ Haller befiehlt Leutnant von Witzland ihm zu folgen. Den Titel des Leutnants spricht er dabei mit äußerster Verachtung aus, als wäre er der Meinung, von Witzland verdiene ihn nicht. Er führt die Soldaten zu einer Gruppe von Russen und gibt den Befehl, diese zu erschießen.

¹⁷⁶ *Stalingrad* (1993). 01:00:45-01:00:51.

¹⁷⁷ Vgl. Mikos, L. (2008). *Film- und Fernsehanalyse*. 2. Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. S. 195-196.

¹⁷⁸ Siehe. *Stalingrad* (1993). 01:21:40ff.

Haller hebt sich hier nicht nur von den Gefangenen, sondern auch von den Soldaten äußerlich durch seinen opulenten Pelzmantel ab. Unter den Gefangenen sind auch Kinder und einer von Leutnant von Witzlands Soldaten weigert sich vehement diese zu erschießen. Er beschimpft den Hauptmann als Kindermörder, da lächelt dieser und ruft ihn zu sich. Gehässig fragt er ihn, ob er vielleicht einen Befehl verweigern wolle und droht ihm, dass er sich gleich selbst zu der Gruppe stellen könne. Schadenfroh fragt er den, den Tränen nahen, Leutnant von Witzland, ob er vielleicht das Schusskommando übernehmen wolle, als dieser nicht antwortet, meint Haller voller Verachtung: „[...] und sie kommen aus einer Offiziersfamilie!“¹⁷⁹. In dieser Szene wird Hallers Figurenmodell vorwiegend durch seine Sprache, seine Kleidung und natürlich auch durch den andauernden, direkten Vergleich mit den Soldaten geformt. Während diese bei Eis und Schnee nur in den



Abb.: 30



Abb.: 31



Abb.: 32

üblichen Militärsjacken gekleidet sind, trägt er Pelz. Durch seine Äußerungen wirkt er erneut gefühllos, überheblich und unmenschlich. Für ihn ist die Erschießung unschuldiger Menschen nichts anderes als ein Befehl, der ausgeführt werden muss, den erschütterten Soldaten diese Aufgabe aufzutragen, scheint ihn, vor allem wegen der Anteilnahme, die diese zeigen, zu erfreuen. Im Dialog weist sein arroganter Befehlston auf die Untergebenheit der Soldaten hin und lässt darauf schließen, dass er seine eigene unmenschliche Härte und strikte Befehlstreue für den besseren, den richtigen Weg hält.



Abb.: 33

Während neben der Einführung der Figur in den beiden anderen analysierten Szenen das gewöhnliche Verhalten Hallers zu sehen war, stellt die nächste analysierte Szene¹⁸⁰ erstmals eine gut wahrnehmbare Konfliktsituation der Figur dar. In dieser Szene wird ein

¹⁷⁹ *Stalingrad* (1993). 01:26:45-01:26:48.



Abb.: 34

Verpflegungspaket über den bereits sehr ausgehungerten und zum Teil kranken oder verletzten Soldaten abgeworfen. Diese stürzen sich darauf, ohne dabei die vorgeschriebene Militärsetikette einzuhalten. Einer der Soldaten steckt sich ein eisernes Kreuz 1. Klasse, welches ebenfalls im Paket enthalten war, an

die Brust. Eben in diesem Moment erscheint Haller. Sofort zieht er seine Waffe und nähert sich den Soldaten. Er entschert die Waffe und befiehlt ihnen aufzusehen und Haltung anzunehmen. Den Leutnant fordert er auf, Meldung zu machen, wobei er das Wort „Leutnant“ wieder sehr abfällig und mit großer Verachtung ausspricht. Haller reißt



Abb.: 35

das eiserne Kreuz von der Brust des Soldaten und weist darauf hin, dass Plünderern in der deutschen Wehrmacht die Erschießung droht. „Oder haben sie schon vergessen wie wir das machen?“¹⁸¹, meint er höhnisch und will die Soldaten damit an die Erschießung der russischen Gefangenen erinnern.



Abb.: 36

Dann lacht er. Es wirkt fast unwirklich, wie Haller sich in dieser Extremsituation, in der Hunger und Kälte das Leben der Soldaten bedrohen, noch immer an ordnungsgemäße Abläufe, Regeln und Gesetze zu klammern scheint. Nichts, so scheint es, hat für ihn mehr Bedeutung. Doch diesmal stößt er damit auf



Abb.: 37

Gegenwehr, Leutnant von Witzland will sich gegen den Hauptmann zur Wehr setzen. Er geht auf ihn zu, will ihm seine Waffe entreißen. Schüsse fallen und Haller liegt verletzt am Boden. Auf das gesetzeswidrige Verhalten des Leutnants und seiner Soldaten reagiert er mit Fassungslosigkeit. Er befiehlt dem Leutnant, den

Mann der auf ihn geschossen hat zu verhaften. Doch der Leutnant ignoriert Hallers Protest. Als der Hauptmann merkt, dass es auf diese Art kein Weiterkommen gibt, schlägt er einen anderen Kurs ein und versucht die Soldaten zu bestechen. Er erzählt ihnen, dass es in seinem Lager hinter dem Theaterkeller genug zu Essen und zu trinken gäbe, doch auch darauf reagieren die Soldaten Die Situation spannt sich immer stärker und plötzlich

¹⁸⁰ Siehe. *Stalingrad* (1993). 01:44:27ff.

wirkt der Hauptmann beinahe hilflos und eingeschüchtert. Die Aufsicht auf ihn verstärkt diesen Eindruck. Einer der anderen Soldaten zieht seine Waffe. Haller kann es nicht

glauben. Das Gesetz verbietet solche Handlungen.

„Deutsche schießen nicht auf Deutsche. Ich bin deutscher Offizier. Ihr könnt mich doch jetzt nicht alleine lassen.“¹⁸², stammelt er. Er will einfach nicht wahrhaben, dass die Soldaten dazu fähig sind in solchem Ausmaß gegen die Regeln zu verstoßen. Er



Abb.: 38

flieht nicht, obwohl erneut einer der Soldaten die Waffe auf ihn richtet. Seine Kappe, die ihn als Offizier ausweist, hat er bereits verloren, doch noch immer trägt er den protzigen Pelzmantel. Er sieht sich offenbar auch selbst noch immer in der Position der Respektsperson, als Vorgesetzter dessen erteilte Befehle ausgeführt werden. Doch dass er ein deutscher Offizier ist, macht ihn nur in seinen Augen zu einem besseren Menschen, zu jemandem, mit dem man in einer bestimmten Art und Weise umzugehen hat und vor dem man, auch wenn verletzt und halb verhungert, immer noch Haltung anzunehmen und zu salutieren hat, vor der Wut und dem Zorn der aufgebrachten Soldaten aber schützt es ihn nicht. Einer der Soldaten drückt ab und der Hauptmann ist tot. Doch noch ist das Figurenmodell Hallers noch nicht vollständig. Die Soldaten finden die von ihm erwähnte Lagerhalle mit den Vorräten und diese offenbart auch noch weitere Informationen, welche zur Charakterisierung der Figur beitragen¹⁸³. Man sieht gemütliche Polstermöbel, ein Bett, eine Waschwanne, Kisten und Säcke mit Vorräten, die sich bis knapp unter die Decke türmen.



Abb.: 39



Abb.: 40

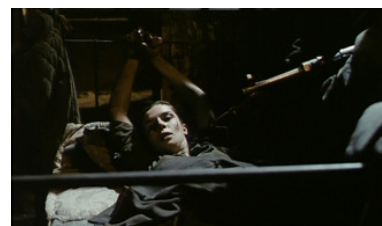


Abb.: 41

¹⁸¹ *Stalingrad* (1993). 01:47:03-01:47:05.

¹⁸² Ebenda. 01:48:49-01:48:58.

¹⁸³ Siehe. Ebenda. 01:49:10ff.

Haller hebt sich dadurch erneut von den *gemeinen* Soldaten ab. Er musste nicht wie sie Hunger und Kälte erleiden. Zudem gönnte er sich eine weitere Annehmlichkeit. Als die Soldaten das Lager durchsuchen, finden sie eine an ein Bett gefesselte Russin, die Haller sich wie eine Sklavin in seinem Lager gehalten hatte. Diese Tatsache verdeutlicht erneut die Unmenschlichkeit des Offiziers und diese Einstellungen sind es auch, mit denen die visuelle und auditive Darstellung der Figur Hauptmann Haller endet. Der Hauptmann wurde gezeigt als kaltherzige hochmütige Person, deren Menschlichkeit zu Gunsten von Ansehen und Macht auf der Strecke bleiben musste. Die tragischen, schrecklichen Dinge, die rings um ihn geschehen, lassen ihn völlig kalt. So lange alles mit Recht und Ordnung zugeht und Gesetze ordnungsgemäß befolgt werden, gibt es keinen Grund für ihn emotional zu werden. Ihm gegenüber stehen die Identifikationsfiguren des Filmes. Sympathische Soldaten, die zwar das Herz am rechten Fleck haben, dem Krieg, seinen Machthabern und deren gesetzlich geregelter Unmenschlichkeit jedoch ohnmächtig gegenüberstehen. Mehr als klar wird, dass auch der vernünftigste Gutmensch gegen solche Tyrannen wie Haller nicht viel ausrichten kann, ohne selbst zum Mörder zu werden.

Ich werde mir im nächsten Kapitel nun ansehen inwieweit sich dieses Figurenmodell in die Gesellschaft seiner Zeit einfügt.

6.2.2.2. *DIE FIGUR HALLER IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK*

In Deutschland herrschten höchst gespaltene Meinungen zu Steven Spielbergs *Schindler's List*. Man empörte sich über die Darstellung des guten Deutschen, beschimpfte den Film als zu emotionalisierend. Viel Konfliktpotential, zu viel für die deutsche Filmgesellschaft und so entsteht mit *Stalingrad* ein Film, der sich zwar mit dem selben Thema beschäftigt wie Spielbergs *Schindler's List*, das Ganze aber mit Samthandschuhen anpackt, niemanden wirklich verurteilt und keinen zum Helden erklärt.

Hier wirken die guten Deutschen nicht ganz so gut, die bösen Nazis nicht ganz so böse. Gewalt ausüben und töten, ist in diesem Film hauptsächlich den ansonsten sehr menschlich dargestellten Soldaten vorbehalten. Der Hauptmann hingegen ist Großteils für das Erteilen von unmenschlichen Befehlen zuständig, was ihm unendliches Vergnügen zu bereiten scheint. Er ist Hüter über Recht und Ordnung und das Gesetz ist das einzige, an das er glaubt und nachdem er sich richtet. Gefühle und Moral sind unwichtig und inakzeptabel.

In der Tat ist die Rollenverteilung in *Stalingrad*, einem Film welcher knapp 40 Jahre nach dem ersten deutschen Filmbeispiel *Canaris* entstanden ist, unglaublich vertraut. Böser Nazioffizier, gute Wehrmacht. Haller hebt sich in vielerlei Hinsicht von den übrigen Deutschen ab. Seine Kleidung beschreibt zu jeder Zeit seine Überlegenheit den Soldaten gegenüber. Zu Beginn des Filmes ist es nur die Mütze, später, als die frierenden Soldaten nur zerschlossene Mäntel zur Verfügung haben, trägt er einen Pelzmantel. Seine Sprache ist überheblich und einschüchternd. Er plaudert nicht, sondern befiehlt. Auch seine Mimik ist sehr eingeschränkt. Im Gegensatz zu den Soldaten sieht er nie freundlich oder fröhlich aus, wenn er lacht, dann nur weil das Leid oder die Angst anderer ihn amüsieren. Den mitfühlenden und sympathisch wirkenden Soldaten wird hier eine Figur gegenübergestellt, welche für den Filmseher unbegreiflich ist. Auch in den ärgsten Notlagen vertritt sie eine Ideologie, die jeglicher Logik entbehrt und hält sich doch in ihrem gemütlich eingerichteten Rückzugsort eine Russin als Sklavin. Ränge und Titel sind ihm mehr wert als jedes Menschenleben und Befehle sind immer auszuführen, der Verhaltenskodex ist immer zu wahren. Haller ist ein Mensch, der, mit entsprechendem Befehl, zu allem fähig ist, eine Figur ohne Gefühle und Hemmungen, die nur nach Regeln und Richtlinien funktioniert und der alle menschlichen Züge abhanden gekommen sind. Es ist eine Figur, die keinerlei Identifikationsfläche bietet, den Filmseher eher verstört und abschreckt. Nazis, das sind 1993 immer noch die Bösen, die Monster, die Anderen.

Dieser Film ist daher nicht als ernsthafte Beschäftigung oder Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit anzusehen. Wie auch schon in der Kontextualisierung deutlich geworden ist, möchte sich die deutsche Gesellschaft in den 90ern teilweise nicht mehr mit dieser Thematik belasten. Der andere Teil scheint die grauenhaften Ereignisse dieser Zeit bereits vergessen zu haben. Diesen Tendenzen kommt man entgegen mit einem Film, welcher denen, die bereits genug gesehen haben, ein paar nette Soldaten zur Identifikation präsentiert, die verdeutlichen, dass man als einfacher Bürger oder Soldat nichts gegen diesen Wahnsinn ausrichten konnte. Diejenigen, die sich nach einem neuen starken Mann sehnen, bekommen hier einen Hauptmann, der in seiner Unmenschlichkeit und Gefühlskälte schwer zu übertreffen ist. Das sensible Thema des Antisemitismus, welches in den 90ern in einigen Befragungen und Studien sehr negativ hervortritt, wird in diesem Film vollkommen ignoriert. Im Deutschland der 90er Jahre ist man noch immer nicht so weit, zur eigenen Geschichte zu stehen. Anstelle anzuerkennen, dass Personen wie Haller Teil der Nation waren, macht man sie zu Monstern, abseits der eigentlichen

deutschen Gesellschaft, die aus sympathischen und den Krieg und alles, wofür er steht, verabscheuenden Soldaten zu bestehen schien.

Andreas Kilb schreibt dazu in einem Artikel der Zeit, dass populäre deutsche Filme wie *Stalingrad* oder *Das Boot* (1981) die Deutschen so zeigen, wie sie sich am liebsten sehen, als Opfer. Solange das so bliebe, müssten andere Regisseure wie Spielberg mit seinem Film *Schindler's List* den Deutschen ihre Geschichte erzählen.¹⁸⁴

6.3. DEUTSCHLAND UM 2000

Mehr als ein halbes Jahrhundert nach den geschichtlichen Ereignissen scheint die Thematik des Zweiten Weltkrieges populärer denn je. Nicht nur in den USA, auch im deutschsprachigen Raum, entsteht immer noch eine Vielzahl von Spielfilmen, welche sich mit diesen Ereignissen befassen. Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* (2004), Dennis Gansels *NaPoIA* (2004), Marc Rothemunds *Sophie Scholl - Die letzten Tage* (2005) oder Dani Levys *Mein Führer - Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) sind dabei nur einige Beispiele, die für die große Zahl und den Erfolg dieser Filme sprechen.

Auch in dieser Zeitepoche gibt es markante, gesellschaftliche Merkmale, welche sich, wie in der Filmanalyse zu beweisen sein wird, in den Filmen dieser Zeit widerspiegeln. Als ein die Gesellschaft des frühen 21. Jahrhunderts stark bewegendes Thema sind sicherlich die Terroranschläge des 11. September und die kurz danach folgende Solidarisierung Deutschlands mit den USA anzusehen, welche den Einsatz deutscher Soldaten in Afghanistan zur Folge hatte. Sinn und Zweck dieses Einsatzes wurde von Anfang an kritisiert und hinterfragt.¹⁸⁵ Die deutsche Regierung hingegen betonte die menschliche, notwendige, die heldenhafte Seite des Einsatzes.¹⁸⁶

Ein für die Geschichte des Zweiten Weltkrieges nicht unbedeutendes Thema ist auch der Generationswechsel. Die Zeitzeugen, die Menschen, welche die Geschichte des Zweiten Weltkrieges die ihre nennen müssen, gehören in dieser Gesellschaft einer immer kleiner werdenden Minderheit an. Den Großteil der Bevölkerung in Deutschland bilden nun

¹⁸⁴ Vgl. Kilb, A. (1994). Warten, bis Spielberg kommt .Von „Holocaust“ bis „Schindlers Liste“: Hollywood bewältigt die deutsche Vergangenheit. Und wir? *DIE ZEIT*, Nr. 04. Zugriff am 04. 06. 2011 unter <http://www.zeit.de/1994/04/warten-bis-spielberg-kommt>

¹⁸⁵ Vgl. Manutscharjan, A. (2010). Ein Krieg und doch kein Krieg. Debatte. Die Auseinandersetzung um einen Begriff und den Isaf-Einsatz. *Das Parlament*, Jahrgang 2010, Ausgabe 36. Zugriff am 18. 09. 2012 unter <http://www.das-parlament.de/2010/34-35/Themenausgabe/31077673.html>

¹⁸⁶ Vgl. Die Bundesregierung. *Der deutsche Einsatz in Afghanistan*. © 2012 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung Zugriff am 01. 09. 2010 unter <http://www.bundesregierung.de/static/flash/afghanistanOnline/swf/index.html>

Menschen, welche die Ereignisse dieser Zeit nicht selbst miterleben mussten. Dies schlägt sich auch in Medien wie dem Film nieder. Bettina Noack merkt an, dass es Unterschiede zwischen den älteren und den neuen Spielfilmen gibt. In älteren Filmen existiert ein lebendiges, von Zeitzeugen getragenes Gedächtnis. In diesen Filmen wird ein Bezug zwischen den damaligen Ereignissen und der Gegenwart der Filme hergestellt. Noack nennt diese *Erinnerungsfilme*. Heute ist die Wirkung dieser Filme symbolhafter.¹⁸⁷ Auch Aleida Assmann weist auf diese Tendenz hin und führt an, dass der Großteil der deutschen Gesellschaft heute über keine lebendige Erinnerung an die NS-Zeit mehr verfügt. Dies bedeute jedoch nicht, dass die Gesellschaft keinen Bezug mehr zu dieser Geschichte habe, aber die Menschen:

„[...] verkörpern diese Zeit nicht mehr in ihren Erinnerungen und müssen sich neue, notwendig vermittelte Zugänge zu ihr erwerben.“¹⁸⁸

Der Wechsel der Generationen wirft viele Fragen auf. Wie kann nun mit der Vergangenheit, die nicht länger die eigene, beziehungsweise nicht länger die der eigenen Generation ist, umgegangen werden? Wie können diese Ereignisse weiterhin transportiert und welche Zugänge können gefunden werden? Peter Reichel sieht im Medium Film und hier speziell im fiktionalen Spielfilm einen möglichen Zugang, der es der nachgeborenen Generation ermöglicht, die Geschichte des Zweiten Weltkrieges zu erfahren.

Man mag in der Fiktionalisierung des tatsächlich Geschehenen auch einen Verlust an Aufklärung erkennen, insofern die künstlerische Erfindung der fiktiven Geschichte als solche nicht oder nur schwer erkennbar wird. Dem steht nun aber andererseits eine beachtliche Gewinnerwartung gegenüber: Die Vermischung der realen politischen Geschichte mit den Geschichten fiktiver Personen kann das historische Geschehen emotional erfahrbar machen, zumal für jene nachgeborenen Generationen, die nicht über eigene Primärerfahrung jener Zeit verfügen. Zudem können individuelle Lebensgeschichten von Tätern, Opfern, Zuschauern, Mitläufern, Regimegegner die abstrakte, unüberschaubare Makrogeschichte des Krieges und des Völkermords auf der Ebene menschlicher Handlungen und Verhaltensweisen anschaulich und begreifbar machen.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Vgl. Noack, B. (2001). *Gedächtnis in Bewegung. Die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust im Kino*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 9.

¹⁸⁸ Assmann, A & Frevert, U. (1999). *Geschichtsvergessenheit Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. S. 24-25.

¹⁸⁹ Reichel. *Erfundene Erinnerung*. S. 13-14.

Der Spielfilm als Ersatz für die eigene Erinnerung. Unterhaltungsfilm an Stelle von sachlichem Geschichtsbuch. Nicht jeder steht den Möglichkeiten des Massenmediums so positiv gegenüber wie Reichel. Reinhart Koselleck drückt arge Bedenken aus, was die Veränderungen im Umgang mit und der Darstellung des Zweiten Weltkrieges betrifft, wenn alle Zeitzeugen gestorben sind.

Mit dem Generationswechsel ändert sich auch der Gegenstand der Betrachtung. Aus der erfahrungsgesättigten, *gegenwärtigen Vergangenheit* der Überlebenden wird eine *reine Vergangenheit*, die sich der Erfahrung entzogen hat. [...] Mit der aussterbenden Erinnerung wird die Distanz nicht nur größer, sondern verändert sich auch die Qualität. Bald sprechen nur noch die Akten, angereichert durch Bilder, Filme, Memoiren.¹⁹⁰

Koselleck befürchtet hier also eine Verwissenschaftlichung der Thematik. Die oberflächliche und objektive Auseinandersetzung mit den Verbrechen ohne menschlichen, subjektiven Bezug hält er für ungeeignet, um dem Thema gerecht zu werden. Doch die emotionalisierende, farbenfrohe Welt des Spielfilmes, die Reichel hervorhebt, könnte dem entgegenwirken und helfen, dies zu verhindern.

Reichel und Koselleck bestätigen damit erneut die von mir in dieser Arbeit bereits angeführten Vorzüge der Gattung des Spielfilmes. Emotionalisierende Geschichten besitzen, auch wenn sie nicht vollkommen geschichtstreu sind, die Fähigkeit, die fehlenden Erinnerungen des neuen Filmpublikums zu ersetzen und das Geschehen für dieses erfahrbarer zu machen. Wie bereits erwähnt, stand man dem Spielfilm als Medium der Vergangenheitsbewältigung und –aufarbeitung im Deutschland der 90er Jahre noch recht zwiespalten gegenüber. Zu dieser Zeit bemühte man sich darum zu verhindern, dass die eigene Geschichte im massentauglichen Spielfilm behandelt und damit verkauft wurde. Diese Anschauung änderte sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts zugunsten des Spielfilmes. Die Bundeszentrale für politische Bildung gab 2005 ein eigens erstelltes Filmheft zum Spielfilm *Sophie Scholl – die letzten Tage*¹⁹¹ heraus, welches neben einer Vielzahl an Hintergrundinformationen zur Bewegung der Weißen Rose auch ein Kapitel zur Filmsprache und eine exemplarische Sequenzanalyse enthielt, auf welche ich in meiner Filmanalyse noch zu sprechen kommen werde. Der Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung Thomas Krüger behandelt in einer Art Vorwort dieses Filmheftes die

¹⁹⁰ Koselleck, R. (1994). Nachwort. In Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*. (S. 117-132). Frankfurt am Main. Zitiert nach. Assmann, A. & Frevert, U. (1999). *Geschichtsvergessenheit* *Geschichtsversessenheit*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. S. 117.

¹⁹¹ *Sophie Scholl* (2005).

Beziehung zwischen politischer Bildung und der Medienlandschaft und führt an, dass es in einer von Medien bestimmten Gesellschaft unumgänglich ist, Kindern und Jugendlichen beizubringen, wie sie mit diesem Medienangebot umzugehen haben und daher auch Themengebiete wie Filmbildung in die deutschen Lehrpläne einzubeziehen wären. Dies könne allerdings nicht ohne eine Neubewertung des Mediums Film selbst geschehen.¹⁹² Es sei:

„[...] ein Umdenken erforderlich, den Film endlich auch im öffentlichen Bewusstsein in vollem Umfang als Kulturgut anzuerkennen und nicht nur als Unterhaltungsmedium.“¹⁹³

Stand man der Verarbeitung und Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs in einem populären Spielfilm in den 90ern noch mehr als skeptisch gegenüber, wird nun von politischer Seite sogar gefordert, den Spielfilm als Kulturgut, als Mittel der ernsthaften Auseinandersetzung anzusehen. Der Einsatz von Spielfilmen in Schulen wird, in Verbindung mit einer eingehenden Beschäftigung mit dem Medium selbst, sogar empfohlen. Die Chancen, die das Format bietet, nämlich die Möglichkeit, ein großes Publikum zu erreichen und all jenen, die über keinen persönlichen Bezug zur Thematik verfügen, einen Zugang zur Geschichte durch eine emotionale Darstellung zu erleichtern, werden nun endlich anerkannt.

6.3.1. SOPHIE SCHOLL – DIE LETZTEN TAGE 2005 – MARC ROTHEMUND

Der Film *Sophie Scholl – Die letzten Tage*¹⁹⁴ von Marc Rothemund erhielt von der FBW das Prädikat 'besonders wertvoll'¹⁹⁵ und gewann eine Vielzahl an Filmpreisen. Er wurde 2005 bei den internationalen Filmfestspielen in Berlin mit dem silbernen Bären für die beste Regie sowie dem silbernen Bären für die beste Hauptdarstellerin ausgezeichnet und war zudem 2006 als bester fremdsprachiger Film für einen Oscar nominiert. Beim Bayerischen Filmpreis gewann er den Produzentenpreis für den besten Film und erhielt zudem beim Europäischen Filmpreis den Publikumspreis für die beste Regie und die beste Hauptdarstellerin. Auch beim Deutschen Filmpreis gab es einen Publikumspreis für den besten Film sowie einen Preis der Jury für den besten Film und die beste

¹⁹² Vgl. Krüger, T. Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung. Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.). *Filmheft zum Spielfilm Sophie Scholl – die letzten Tage*. <http://www.bpb.de/files/3B4VQJ.pdf> S. 2.

¹⁹³ Ebenda. S. 2.

¹⁹⁴ *Sophie Scholl* (2005).

¹⁹⁵ Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.). *Filmheft zum Spielfilm Sophie Scholl*. S. 3.

Hauptdarstellerin.¹⁹⁶ Der Film lockte mehr als 1.000.000 Zuschauer aller Altersschichten ins Kino und brachte es, wie bereits erwähnt, sogar zu einem eigenen Filmheft der Bundeszentrale für politische Bildung.¹⁹⁷

Dass der Film eines Regisseur, welcher davor auch für Teeniekomödien wie *Harte Jungs* (2000) bekannt war, es zu einem international hoch dotierten und in Deutschland sehr angesehenen Lehrfilm bringen konnte, verdeutlicht nur zu offenkundig, dass das Medium Film nun politisch und gesellschaftlich ernst(er) genommen wird. Die Tendenz, welche im wissenschaftlichen Bereich bereits seit den 70ern erkennbar wurde, nämlich dass der Film als Medium dem geschriebenen Wort nicht zu unterstellen, sondern in seiner Funktion der Auf- und Bearbeitung von Geschichte dem Text gleichzusetzen ist, hat nun offenbar auch seinen Weg in das Bewusstsein von Politik und Gesellschaft gefunden.

6.3.2. DAS FIGURENMODELL ROBERT MOHR

Dieser Film beginnt, wo *Stalingrad* endet. Nach der enormen militärischen Niederlage der deutschen Truppen in Stalingrad. Die von mir untersuchte Filmfigur ist in diesem Filmbeispiel *Robert Mohr*. Mohr ist Mitglied der Gestapo und spielt eine tragende Rolle, da er es ist, der die Verhöre mit Sophie Scholl, der Hauptverdächtigen und Hauptfigur des Filmes, führt. Diese Verhöre werden sehr ausführlich und detailliert dargestellt und machen damit den Großteil der Filmlaufzeit aus.

6.3.2.1. DIE FIGUR MOHR – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN

Wie bereits erwähnt, ist im Filmheft der bpb auch ein filmanalytischer Teil enthalten. In diesem ist vermerkt, dass die Perspektiven Auf- und Untersicht im Film nur sehr begrenzt eingesetzt werden. Eine der wenigen Ausnahmen bildet die Einführungsszene von Robert Mohr, der dem Filmseher aus der Untersicht gezeigt wird und daher sehr dominant und bedrohlich wirkt.¹⁹⁸ Ich werde diese Szene¹⁹⁹ nun genauer analysieren.

Sophie und ihr Bruder Hans werden beschuldigt, in der Universität Flugblätter ausgelegt zu haben. Zur Klärung des Vorfalles wird der Gestapobeamte Robert Mohr angefordert.

¹⁹⁶ Siehe Homepage zum Film *Sophie Scholl – Die letzten Tage* <http://www.sophiescholl-derfilm.de/freiheit/>

¹⁹⁷ Siehe Ebenda.

¹⁹⁸ Bundeszentrale für politische Bildung (Hg). *Filmheft zum Spielfilm Sophie Scholl*. S. 11.

¹⁹⁹ Siehe. *Sophie Scholl* (2005). 00:16:32ff.



Abb.: 42



Abb.: 43



Abb.: 44



Abb.: 45

Mit den Worten „Mohr – Staatspolizei – Heil Hitler!“²⁰⁰ betritt dieser die Bildfläche. Er marschiert direkt auf den Universitätsdirektor zu, würdigt die beiden Studenten keines Blickes. Mohr wird von den Anwesenden über das Geschehen informiert und wendet sich erst dann Sophie und ihrem Bruder zu. Er fragt, ob die beiden sich ausweisen könnten. Sophie hat ihren Ausweis sofort bei der Hand und hält ihn Mohr hin, doch Mohr stellt sich demonstrativ vor ihren Bruder, wartet bis ihm dieser seinen Ausweis gegeben hat und ignoriert Sophie komplett. Erst als Hans seinen Ausweis gefunden und Mohr übergeben hat, wendet sich der Gestapobeamter Sophie zu. Sein Blick ist prüfenden und verächtlich. Die Einstellung ist deutlich aus der Untersicht gefilmt. Diese Perspektive gepaart mit dem kühlen Blick lässt Mohr autoritär und überheblich wirken. Doch nicht nur die Blicke und Einstellungen verraten dem Filmseher etwas über Mohrs Person. Schon bei der Aufnahme der Ausweise wird klar, dass er keinen großen Respekt vor Frauen zu haben scheint. Er ignoriert Sophie, die ihm ihren Ausweis bereitwillig hinhält so lange, bis ihr Bruder ihm endlich den seinen ausgehändigt hat. Bei

der Prüfung der Personalien fügt er, zu Sophie gewandt, noch ein höhnisches: „das schwache Geschlecht“²⁰¹ hinzu und bedenkt sie dabei erneut mit einem Blick voller Missachtung und Spott. Er macht sich darüber lustig, dass diese beiden, erst 21-jährigen Studenten glauben, sie könnten es mit dem Großdeutschen Reich aufnehmen, das ganz Europa im Griff hätte. Kurze Zeit später lässt er die Geschwister abführen.

Mohrs Fragen, welche nur *Ja* oder *Nein* als Antwort zulassen, seine Feststellungen und Befehle dominieren die Tonebene. Der Verzicht auf Hintergrundmusik in dieser Szene unterstreicht seine Machtposition noch zusätzlich. Er handelt während der gesamten Szene sehr sachlich und korrekt, wirkt auf den Filmseher kalt und arrogant. Obwohl er Sophie und ihren Bruder nicht ernst zu nehmen scheint, behandelt er sie wie Verbrecher,

²⁰⁰ *Sophie Scholl* (2005). 00:17:48-00:17:50.

²⁰¹ Ebenda. 00:18:55-00:18:57.

zeigt keinerlei Mitgefühl. Verachtung und Überheblichkeit sind die einzigen beiden Emotionen, die in dieser Szene aus seinem Auftreten, seinen Blicken und Äußerungen herauszulesen sind.

Als in der Wohnung der Geschwister stark belastende Beweise für das Mitwirken an den Flugblattaktionen gefunden werden, kommt es zu einem Verhör zwischen Sophie und Mohr, welches ich nun analysieren werde.²⁰² Es ist mit über 10 Minuten die längste Verhörszene des gesamten Filmes. Sie ist zudem sehr konfliktreich aufgebaut und emotional aufgeladen, wodurch viele wertvolle Informationen über die Figur Mohr preis-

gegeben werden. Mohrs Verhörstil wirkt, als hätte er den Ablauf zuvor einstudiert. Er beginnt mit relativ harmlosen Fragen nach Sophies Familienstand und ihrem Verlobten, doch sein erneut überheblicher und besserwisserischer Blick verrät bereits, dass er auf etwas ganz Bestimmtes hinaus will. Alle bis dorthin gestellten Fragen dienen nur einem dramatischen Aufbau, den er sich selbst genauestens zurecht gelegt zu haben scheint. Plakativ richtet er nach kurzer Zeit seine Schreibtischlampe auf Sophie, wie es bereits Heydrich im Film *Canaris* getan hatte, vielleicht, um ihre Mimik besser deuten zu können, vielleicht auch nur um das Klischee eines typischen Verhöres zu erfüllen. Danach hält er kurz inne und lässt Sophie über sein weiteres Verfahren im Unklaren. Sein Gesichtsausdruck wirkt abschätzend aber auch überlegen. Es sieht so aus, als genieße er diesen Moment. Dann greift er nach einer Aktentasche, aus der er in den folgenden Minuten einen belastenden Beweis nach dem anderen zieht. Doch Sophie findet plausible Erklärungen darauf und widerlegt damit jede Anschuldigung, was Mohr offensichtlich aus dem Konzept bringt und ihn rasend macht. Er erhebt sich von seinem Stuhl, schreit Sophie



Abb.: 46



Abb.: 47



Abb.: 48



Abb.: 49

²⁰² Siehe. *Sophie Scholl* (2005). 00:36:08ff.

an. Nur wenige Augenblicke später ist er plötzlich wieder die Ruhe in Person. Er wirkt gelassen und gefasst und stellt Sophie die nächste Frage. Dann zieht er erneut einen Beweis aus seiner Aktentasche. Ein weiteres belastendes Flugblatt, welches den Untersuchungen zufolge auf der Schreibmaschine der Geschwister getippt wurde. Mit verachtendem, spöttischem Ton liest er Auszüge daraus vor. Dabei wechselt seine Mimik zwischen Belustigung, Hohn und Spott. Er gibt Sophie zu verstehen, wie lächerlich die Ideen, wie grotesk die Forderungen sind, die in dieser



Abb.: 50



Abb.: 51

Schrift beschrieben werden. Durch seine abfälligen Äußerungen wird zudem deutlich, wie sicher er sich in der Sinnhaftigkeit und der Bedeutung der Ideologie ist, an die er glaubt. Ein anderes System als das des Dritten Reiches scheint für ihn undenkbar zu sein.

Nur nach und nach rückt Mohr mit den ihm bereits bekannten Fakten heraus und zwingt Sophie damit dazu, immer neue Ausreden zu finden, was ihr langsam nicht mehr so leicht gelingt. Wieder erhebt er sich von seinem Stuhl und wieder sieht man ihn von Sophies Position aus, aus der Untersicht.



Abb.: 52



Abb.: 53

Dann verlässt Mohr plötzlich völlig unvermittelt den Raum, nur um wenig später mit einem weiteren Dokument zurück zu kommen, welches die Geschwister schwer belastet. Er durchschreitet den Verhörraum, schreit Sophie dabei an und stellt ihr immer weiter Fragen. Mohr bekleidet in dieser Szene deutlich den aktiven, dominanten Part. Während Sophie, dem grellen Licht ausgesetzt, keine Möglichkeit hat, seinen aggressiven Gesten auszuweichen und nur so lang oder kurz auf seine Fragen antworten darf, wie er es zulässt, drückt sich Mohr im Halbdunkel herum. Die scharfen Schatten, welche das Licht der Schreibtischlampe auf sein Gesicht wirft, wenn er sich zu Sophie beugt, lassen ihn noch bedrohlicher wirken. Er hat die Freiheit zu kommen und zu gehen, wann er will und hat es dabei nicht nötig, Sophie darüber in Kenntnis zu setzen, wohin er geht oder wann



Abb.: 54



Abb.: 55



Abb.: 56



Abb.: 57

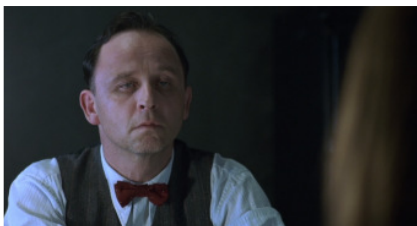


Abb.: 58



Abb.: 59

er zurückkommen wird. Als Sophie auf seine Fragen weitere Ausreden findet, rückt Mohr mit seinem stärksten Trumpf heraus, dem Geständnis ihres Bruders, welcher angibt, für alles alleine verantwortlich zu sein. Gehässig sitzt Mohr breitbeinig auf seinem Schreibtischsessel, dreht sich damit spielerisch leicht hin und her und liest Sophie in schadenfrohem Ton vor, was ihr Bruder kurz zuvor zu Protokoll gegeben hat. Über dessen Angaben, dass der Krieg nicht mehr zu gewinnen und der Umgang der Deutschen mit den besetzten Völkern und Gebieten nicht zu tolerieren sei, macht er sich offenkundig lustig, wird kurz darauf jedoch wieder ernst, laut und zornig und erklärt Sophie, dass diese Anschuldigungen unter Wehrkraftzersetzung und Hochverrat fallen würden, was harte Strafen nach sich ziehen wird. Um ihren Bruder nicht im Stich zu lassen, gesteht Sophie nun auch selbst. Sie kann ihre Tränen kaum noch zurückhalten und fragt Mohr, was nun mit ihrem Bruder und ihre Familie passieren würde, doch der Beamte gibt ihr nur kühl zu verstehen, dass sie sich darüber besser vorher Gedanken hätte machen sollen. Er zeigt keinerlei Mitgefühl. Auch als Sophie kurze Zeit später ihr Geständnis unterzeichnet, zeigt sich Mohr weiterhin unberührt. Bis hierhin spricht alles dafür, dass Mohr ein überzeugter Verfechter der Ideologie ist, für die er arbeitet und damit die Meinung vertritt, dass Menschen wie Sophie und ihr Bruder, welche diese Ansichten nicht teilen nichts anderes als Verräter seien, die außer einer gerechten Strafe nichts weiter verdient hätten. Doch ein kurzer Moment am Ende der Szene lockert dieses in den letzten Minuten erstellte feste Charakterkonstrukt und bringt es ins Wackeln. Als Sophie nach ihrem Geständnis abgeführt wird, wirkt Mohr für einen kurzen Moment beinahe unsicher. Es

scheint, als hätte er Zweifel, als hätte Sophie ihn zum Nachdenken gebracht. Diese Vermutung bestätigt sich auch in der nächsten Szene, in der Sophies Zellengenossin ihr erzählt, dass Mohr gesagt hätte, dass Deutschland solche Leute wie Sophie eigentlich bräuchte und man sie nur ordentlich umerziehen müsse.²⁰³ Er scheint Sophie als Person gegenüber also nicht so abgeneigt zu sein, wie es im Verhör den Anschein hatte.

Bis auf die kurze Passage, in der Sophie ihr Geständnis unterzeichnet, wird auch in dieser Szene auf Hintergrundmusik verzichtet, trotzdem entsteht durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren, in welchem das Verhör Großteils gefilmt wurde, so etwas wie Rhythmus. Während die meisten Fragen und Antworten einen relativ ruhigen Schnittrhythmus aufweisen, wie dies auch im Filmheft der bpb angeführt wird²⁰⁴, sind die Einstellungen, in denen Mohr aufspringt, Sophie anschreit oder im Raum umherschreitet, recht kurz gehalten, was sein Handeln noch dramatischer wirken lässt. Sehr deutlich nimmt er in dieser Szene den dominanteren und aktiveren Part ein. Während er Fragen stellt, bleibt Sophie nur die Beantwortung derselben übrig, zudem verfügt er ihr gegenüber über einen ständigen Wissensvorsprung, was die Beweismittel angeht. Dies befähigt ihn dazu, das Verhör nach seinen Vorstellungen zu führen. Diese Feststellung wird auch im Filmheft des bpb getroffen, in welchem zu lesen ist, dass Mohr seine Autorität während des Verhöres berechnend ausspielt.²⁰⁵ Auch die Belichtung der Szene, auf die Mohr sogar selbst aktiv einwirkt, als er seine Schreibtischleuchte auf Sophie richtet, unterstreicht seinen überlegenen Charakter. Während er nahezu ausschließlich im Halbdunkel zu sehen ist, wirkt Sophie wie auf dem Präsentierteller. Jedes Zwinkern, jede Änderung des Gesichtsausdrucks ist bei ihr gut und deutlich sichtbar, während Mohrs Mimik oft nur undeutlich zu erkennen ist. Seine Dominanz wird zudem durch den Bewegungsradius und die Einstellungsgrößen der beiden Figuren verdeutlicht. Während Sophie während des gesamten Verhörs auf ihrem Stuhl an Mohrs Schreibtisch sitzt und nie aus einer Auf- oder Untersicht gezeigt wird, kann sich Mohr frei im Raum bewegen, verlässt diesen sogar kurz. In einigen Szenen erhebt er sich von seinem Stuhl, beugt sich über Sophie und wird dem Filmseher dabei aus der Untersicht gezeigt. Was erneut seine gestärkte Position verdeutlicht und anschaulich macht.²⁰⁶ Doch Mohr wird nicht nur dem Filmseher als dominant und selbstsicher präsentiert, es wird ebenso klar, dass er sich selbst in dieser Rolle sieht, sich für etwas Besseres hält und glaubt zu wissen, dass seine

²⁰³ Vgl. *Sophie Scholl* (2005). 00:51:17ff.

²⁰⁴ Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung (Hg). *Filmheft zum Spielfilm Sophie Scholl*. S. 11.

²⁰⁵ Vgl. Ebenda. S. 8.

²⁰⁶ Vgl. Ebenda S. 13

Überzeugung die einzig richtige ist. Diese Auffassung wird in der letzten Einstellung der Szene gebrochen. Sophie hat seine Ansichten ins Wanken gebracht.

In einem weiteren Verhör²⁰⁷ verändert sich die Wahrnehmung der Figur noch deutlicher. Sophies Standhaftigkeit, welche sie stur darauf beharren lässt, die anderen Mittäter zu schützen, wirkt sich zusehens und -hörens auf Mohrs Umgang mit ihr aus. Die kalte und gefühllose Tonlage des vorherigen Verhörs wird ruhiger und umgänglicher. Fast freundlich weist der Gestapo Beamte Sophie darauf hin, dass ihm bereits alle Namen bekannt seien, sie ihm diese nur noch bestätigen müsse. Nahezu einfühlsam versucht er sie davon zu überzeugen, ihm bei den Ermittlungen behilflich zu sein, um die strenge Strafe, die ihr drohen würde, abzumildern. Doch Sophie schweigt weiter und Mohr lässt sie erneut abführen.

Auch in der darauf folgenden Verhörszene²⁰⁸ wird die Figur zunehmend positiver dargestellt. Das Verhör gleicht nun mehr einer Unterhaltung zwischen Mohr und Sophie.

Mohrs Tonfall wird erneut leiser und weniger autoritär. Es geht nun nicht mehr ausschließlich um die belastenden Beweise, Mohr ist offenkundig interessiert an Sophies Beweggründen für ihr Handeln. Er macht hier sehr deutlich, dass Werte wie Gewissen und Gott, auf die sich Sophie beruft, für ihn nichts sind, auf das man vertrauen kann. Das Einzige, worauf er sich in seinen Entscheidungen stützt, ist das Gesetz. In Abbildung 61 hält er in der einen Hand ein rotes Gesetzbuch, in der anderen einen Haufen mit Kärtchen, auf denen die Namen der Verdächtigen aufgeführt sind. Er erklärt Sophie, dass es sein Job sei,



Abb.: 60



Abb.: 61

beides im Zusammenhang zu betrachten und herauszufinden, wo es Abweichungen gäbe. Auch führt er an, dass er in der Demokratie nur den Beruf des Schneiders erlernen konnte, erst unter Hitler war es für ihn möglich, zu einem angesehenen Gestapobeamten aufzusteigen. Je weiter das Verhör sich zieht, umso verunsicherter wirkt Mohr. Das Frage-Antwort-Muster des ersten Verhöres wird hier endgültig durchbrochen. Sophie spricht nun meist lauter als er, stellt auch ihm Fragen, die er kleinlaut zu beantworten versucht. Das

²⁰⁷ Siehe. *Sophie Scholl* (2005). 00:53:07ff.

²⁰⁸ Siehe. Ebenda. 01:03:10ff.

Vorhandensein von Vernichtungslagern sowie die Ausrottung von Juden und geistig Behinderten, die Sophie anspricht, tut er als übles Gerücht oder notwendige Maßnahme



Abb.: 62

ab. Dennoch spiegelt seine Mimik einen Anflug von Entsetzen, als Sophie ihn mit diesen Tatsachen konfrontiert. Seine Mundwinkel zucken und er atmet merkbar schwer. Es wird erkennbar, dass ihn diese Tatsachen nicht so unberührt lassen, wie er es behauptet. Dann folgen die wohl bedeutsamsten Ein-

stellung. Mohr, der Sophies Weltanschauung in keiner Weise zu unterstützen scheint, der all ihre schockierenden Fakten mit der passenden Phrase abtut, kommt ihr plötzlich entgegen, versucht sie vor den Folgen ihres Handelns zu bewahren, baut ihr, wie sie es



Abb.: 63

später nennen wird, „eine goldene Brücke“²⁰⁹. Sie brauche nur zu Protokoll zu geben, dass sie sich auf ihren Bruder verlassen habe und nur deswegen bei den Aktionen mitgeholfen hätte. Mohr atmet schwer und redet beinahe flehend auf Sophie ein. Wieder wird er aus der Untersicht gezeigt, doch diese Einstellung hat nichts Bedrohliches und Autoritäres an sich. Er weiß, wie hart die Strafe sein wird, die Sophie bevorsteht und versucht ihr klar zu machen, dass es hier um ihr Leben gehe. Doch Sophie weist seine Hilfe zurück, will bei der Wahrheit bleiben. Mohr scheint ihre Standhaftigkeit



Abb.: 64

vollkommen unbegreiflich zu sein. Ratlos und sichtlich erschüttert wendet er sich von ihr ab. Im Filmheft der bpb ist zu dieser Szene Folgendes zu lesen:

Ihre unerschrockene Art beeindruckt Mohr derart, dass er ihr eine „goldene Brücke“ baut. Wohlgermerkt verlangt er nun nicht mehr den Verrat an den Freunden. Als rein taktische Maßnahme empfiehlt er Sophie, sich ideologisch zu distanzieren, ihre Mitwirkung in der Bewegung als „Fehler“ zu bekennen und so zumindest ihren Kopf zu retten. Mohr weiß, dass er keine Haupttäterin vor sich hat. Die Gründe, warum es für sie „kein Zurück“ gibt, entziehen sich jedoch der Vorstellungskraft des Beamten.²¹⁰

²⁰⁹ *Sophie Scholl* (2005). 01:12:48-01:12:50.

²¹⁰ Bundeszentrale für politische Bildung (Hg). *Filmheft zum Spielfilm Sophie Scholl*. S. 6.

Weiter heißt es:

„Diese Szene verdeutlicht Sophies moralische Stärke und zeigt, dass dadurch offenbar selbst ein treuer Parteisoldat wie Mohr beeindruckt oder gar verunsichert wurde. Nicht zuletzt wird Robert Mohr damit in ein menschlicheres Licht gerückt.“²¹¹

Diese letzte Verhörszene erweckt beinahe den Anschein, als hätte man es plötzlich mit einer anderen Figur zu tun. Nicht nur die Sprache, auch die Mimik und Gestik Mohrs weichen vor allem deutlich von den ersten beiden analysierten Szenen ab. Sein Gesichtsausdruck wirkt freundlicher, oft mitfühlend und auch die starken, scharfen Schatten sind aus seinem Gesicht verschwunden. Der korrekte und emotionslose Gestapobeamte ist einem Menschen gewichen, der, auch wenn er die Anschauungen Sophies nicht zu teilen scheint, was er auch in dieser Szene sehr deutlich macht, doch Mitgefühl für sie empfindet und ihr helfen möchte. In dieser Szene hat Mohr die Rolle des dominanten Verhörführers endgültig aufgegeben. Er verzichtet nun auf dramatische Passagen, die Sophie verunsichern sollen, legt die Fakten klar auf den Tisch und hofft auf ihre Mithilfe. Die arroganten Drohgebärden verschwinden und an ihre Stelle tritt plötzlich Sorge um das Mädchen. Die menschliche Seite Mohrs wird nun viel stärker betont. Er ist nicht länger ein gefühlloser Gestapobeamter sondern ein Mann, der es nur durch Adolf Hitler wirklich zu etwas bringen konnte, dessen Sohn ebenfalls an der Front kämpft und der zusehens Mühe hat, die Augen vor den Kriegsverbrechen der NS-Ideologie zu verschließen.

Nur wenig später wird Sophie zum Tode verurteilt. Kurz vor der Vollstreckung bekommt sie noch Besuch von ihren Eltern, von denen sie sich mit Tränen in den Augen verabschiedet. Aber nicht nur ihre Eltern sind gekommen, um ihr in diesen schweren Stunden beizustehen, dies ist auch die letzte Szene mit Robert Mohr.²¹² Er erscheint hier, wie in der ersten analysierten Szene, mit Mantel und Hut. Auch seine Mimik erinnert in

den ersten Einstellungen an die Einführungsszene der Figur. Sein Blick ist emotionslos und kühl. Doch wie bereits im Gesamtverlauf des Filmes so ändert sich sein Erscheinungsbild auch in dieser Szene. Als sich Sophie die Tränen abwischt und sich mit den Worten „Ich habe



Abb.: 65

²¹¹ Bundeszentrale für politische Bildung (Hg). *Filmheft zum Spielfilm Sophie Scholl*. Arbeitsblatt II.

²¹² Siehe. *Sophie Scholl* (2005). 01:44:10ff.

mich gerade von meine Eltern verabschiedet. Sie werden verstehen.“²¹³ beinahe für ihre Emotionen zu rechtfertigen versucht, nickt Mohr verständnisvoll, blickt dann beschämt oder berührt zu Boden. Er sagt kein Wort, wirkt traurig und hilflos. Die Szene ist hinterlegt mit ruhiger Klaviermusik und auch der Schnittrhythmus kann



Abb.: 66

als ruhig beschrieben werden. Besonders die Einstellungen, in denen Mohr zu sehen ist, der während der gesamten Szene kein Wort spricht, sind mit bis zu 5 Sekunden relativ lang gewählt und lassen, in Verbindung mit der gewählten Einstellungsgröße, seine Mimik gut erkennbar werden. Für sein Auftauchen an dieser Stelle gab es keinen Befehl, kein Gesetz, das ihn dazu veranlasst hätte, Sophie vor ihrer Hinrichtung noch einen Besuch abzustatten. Es war eine rein persönlich motivierte Handlung und markiert damit den Endpunkt der Entwicklung, welche die Filmfigur von Szene zu Szene durchlaufen hat.

6.3.2.2. DIE FIGUR MOHR IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK

An der Figur Mohr ist von ihrem ersten Erscheinen bis zur letzten Szene eine starke Veränderung wahrnehmbar. Vom emotionslosen und Frauen abwertenden Gestapobeamten, der immer korrekt und streng nach dem Gesetz handelt, entwickelt sich Mohr von Szene zu Szene zu einem Menschen, der Mitgefühl zeigt, vom Handeln und der Courage Sophies beeindruckt ist und ihr helfen möchte, auch wenn das seinen Vorschriften widerspricht. Genau diese menschliche Seite ist es, die ihn von den bisher analysierten Nazis unterscheidet. Weder General Heydrich noch Hauptmann Haller zeigen so viel Emotion wie Mohr, auch ist Mohr die erste analysierte Figur, welche es dem Filmseher erlaubt und ermöglicht, sich mit ihr zu identifizieren.

Mehr als ein Halbes Jahrhundert hat es gedauert, bis sich derartige Geschichtsfilm als Unterrichtsmedien durchsetzen konnten. Film ist nun mehr als pure Unterhaltung, er hat die Fähigkeit zu unterrichten, zu lehren und aufzuklären. Doch der Film, mit dem sich das bpb zur Veranschaulichung dieser Entwicklung befasst, ist nicht irgendein Film, es ist ein Film, welcher vom Zweiten Weltkrieg handelt, eben jenes Thema, welches in den 90ern noch für ungeeignet für diese Art der Filmproduktion gehalten wurde. Nun nimmt man sich eben dieser Thematik an, um zu zeigen, dass Spielfilm mehr kann als zu unterhalten. Diese Tatsache spricht, so finde ich, klare Worte für eine zunehmende Offenheit und

²¹³ *Sophie Scholl* (2005). 01:44:22-01:44:27.

Toleranz im Umgang mit dem Geschichtsabschnitt und gegen Verklärung und Verdrängung. Dies zeigt sich auch in der Darstellung des deutschen Nazis. Die Figur weicht im Film, *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, stark von den bisher analysierten Figuren ab. Der zeitliche Abstand zu den geschichtlichen Ereignissen hat zusammen mit dem Generationswechsel offenbar dazu geführt, dass die Geschichte des Zweiten Weltkrieges nun endlich auch aus unterschiedlichen Positionen und Sichtweisen erzählt werden kann. In früheren Filmen wie *Canaris* oder *Stalingrad* war es nur möglich, die Figuren menschlich und sympathisch wirken zu lassen, welche Gegner der nationalsozialistischen Ideologie waren, wie es bei Admiral Canaris oder den Soldaten in *Stalingrad* zu beobachten war. Die Befürworter der Ideologie wie Haller oder Heydrich wurden bisher übertrieben unmenschlich dargestellt und boten dem Filmseher keinerlei Möglichkeit zur Identifikation. In diesem Film jedoch hat man es mit einem Gestapobeamten zu tun, welcher die Ideologie von Grund auf vertritt und für diese einsteht und doch wirkt die Figur menschlich und greifbar. Der Filmseher kann sie verstehen, ihr Handeln nachvollziehen und sich in sie einfühlen. Auch werden in diesem Film zum ersten Mal klar und deutlich Gründe für die Unterstützung der Nationalsozialisten angeführt. Mohrs Befürwortung gründet sich zu großen Teilen darauf, dass ihm in diesem System eine berufliche Karriere möglich war, welche in der Demokratie undenkbar gewesen wäre. Der Wunsch nach Erfolg und Anerkennung ist zutiefst menschlich und leicht zu verstehen. Dass man diese Information über Mohr erhält, entschuldigt sein Handeln nicht, macht es allerdings verständlicher. Weder bei Hauptmann Haller noch bei General Heydrich findet sich eine entsprechende Begründung. Der Nationalsozialismus ist das, was sie auszeichnet und bedarf daher offenbar keiner weiteren Rechtfertigung. Mohr aber ist nahbarer, man spürt den Zwiespalt, in dem er steckt, ist dankbar für die goldene Brücke, die er für Sophie zu bauen versucht. Es hat den Anschein, als hätte sich mit dem Jahrhundert auch die Bereitschaft der deutschen Gesellschaft verändert, mit der tragischen Vergangenheit in massentauglichen Spielfilmen auf eine andere, eine neue Art und Weise umzugehen. Man hat einen Weg gefunden, den Nazis ihre Unmenschlichkeit, ihre monsterhaften Züge zu nehmen und dennoch nichts zu verharmlosen. Der Film zeigt, dass auch Gestapobeamte keine Monster sondern Menschen waren.

Es ist dies eine Tendenz, welche auch in anderen deutschen Filmen zu beobachten ist. Auch in Oliver Hirschbiegels Film *der Untergang* (2004) wurde diese *Vermenschlichung* des Nazis höchst kritisch beäugt, wurden Hitler und seine Gefolgsleute Himmler,

Goebbels und andere, hier doch zum ersten Mal wirklich menschlich dargestellt. Auch der bereits zitierte Dietrich Kuhlbrodt hinterfragt sehr skeptisch die seit dem Jahrhundertwechsel populäre Notwendigkeit die Nazis mehr als Mensch denn als Monster, stärker als *die Guten* dastehen zu lassen.²¹⁴ Mit diesen Nazis, kann man sich als Filmseher plötzlich identifizieren, man fühlt mit ihnen.

Zu Mitleid und Trauer haben wir reichlich Gelegenheit, wenn zum Schluss die Kamera exzessiv den den Flammen geopfertem Goebbels samt kinderreicher Familie umkreist. Wir haben es gelernt: Die Größe der Nazihelden liegt in ihrem Opfer. Andere Opfer sieht man nicht, abgesehen von Bombenopfern, Deutschen.²¹⁵

Doch welches ist der richtige Weg, um sich mit der Thematik zu befassen? Wie stellt man einen Nazi im 21. Jahrhundert politisch korrekt, ohne einen Anflug von Mythifizierung und dennoch real und glaubwürdig dar? Ich denke nicht, dass die Nazifigur, wie lange üblich, als Monster, Maschine oder Marionette der Ideologie dargestellt werden sollte, denn genau diese Darstellung ist es, welche die Taten dieser Menschen zu vertuschen oder zu entschuldigen versucht. Diese Art der Darstellung klammert den Nazi vom Rest der Gesellschaft aus, stellt ihn in Opposition und gesteht ihm damit einerseits eine gewisse Machtposition zu, andererseits vertuscht sie damit die realen Tatsachen. Der Gestapobeamte Mohr, der sich aus einfachen Verhältnissen im Nationalsozialismus hocharbeiten konnte, spricht klar gegen diese Darstellung. In diesem Film wird endlich damit begonnen, die Motive hinter den Taten dieser Menschen zu erklären und die Schuld auch in der eigenen Gesellschaft nicht zu suchen sondern vielmehr zuzugeben und anzuerkennen. Auch der Einsatz deutscher Truppen in Afghanistan mag dazu beigetragen haben, die Verfehlungen der Vergangenheit nun endlich anzuerkennen und zuzugeben, stellt er doch die Nation in diesem Krieg auf die Seite der Guten. Zusammen führen die gesellschaftlichen Merkmale dazu, dass es jetzt im frühen 21. Jahrhundert endlich zu einer Versöhnung der Gesellschaft mit ihrer Vergangenheit kommen konnte. Eine Versöhnung, die auch das Medium Film betrifft und die zudem in ebendiesem stattfindet.

6.4. AMERIKA UM 1950

Bei der Analyse der Darstellung des Nazis im amerikanischen Nachkriegsfilm müssen unterschiedliche Einflüsse berücksichtigt werden. Zunächst ist zu sagen, dass sich die

²¹⁴ Vgl. Kuhlbrodt. *Deutsches Filmwunder*. S. 151ff.

²¹⁵ Ebenda. S. 166.

Darstellung des Nazis zu Kriegsende stark von der während des Krieges unterscheiden lässt. Nach Kriegseintritt der Vereinigten Staaten am 8. Dezember 1941 setzte eine Kriegsfilmwelle ein - im Jahr 1942 beschäftigten sich 25% aller Hollywoodfilme mit der Kriegsthematik, 1943 waren es 29%. Im Jahr darauf und damit noch vor Kriegsende nahm diese Welle wieder ab. Nur noch 19% aller Filme thematisierten den Zweiten Weltkrieg, diese Zahl sank 1945 auf 8%.²¹⁶ Innerhalb dieser Welle wurden *deutschstämmige* Filmfiguren als klares Feindbild abgebildet.

„[...] in praktisch fast allen Hollywood-Filmen, wurden die Deutschen als brutale, im Stechschritt marschierende Kaiserliebhaber dargestellt, die gegen Familienwerte und Religion agitierten.“²¹⁷

Widerstandskämpfer wurden in Filmen nur mit großer Vorsicht eingebaut, da man befürchtete, die Amerikaner könnten Sympathien für den Kriegsfeind entwickeln. Um aus Deutschland stammende Amerikaner aber nicht zu verärgern, durften sie hier und da eine Rolle spielen.²¹⁸ In den Filmen zu Kriegsende änderte sich diese Darstellungsweise. Bereits 1944 legte man großen Wert darauf, die Rolle des Deutschen in Hitchcocks *Lifeboat* (1944) nicht zu düster zu gestalten. Man ging sehr behutsam mit dem Thema um, um sich den deutschen Filmmarkt offen zu halten.²¹⁹ Was für die Darstellung des Deutschen im Allgemeinen gilt, trifft natürlich auch auf die des Nazis im Speziellen zu. Auch hier kann eine Wende beobachtet werden, welche mit Kriegsende einsetzte. Uwe Matthias Lohr definiert diese Wende folgendermaßen:

Die größte Änderung in der Darstellung nach 1945 ist der einkehrende Humanismus als Charakterzug vieler Nazis. Waren es vor 1945 nur Ansätze, entspricht es vor allem in den 50er und 60er Jahren der Regel, klarer zu unterteilen, in sympathische Deutsche und ekelhafte Nazis.²²⁰

In den Filmen, die nach Kriegsende produziert wurden, kommt es also in Amerika, wie auch im deutschen Nachkriegsfilm, zu einer strikten Trennung der Charaktere. Während einige Deutsche durchaus positiv dargestellt werden durften, kam anderen die Rolle der monströsen Kriegstreiber zu. Diese Humanisierung diente aber nicht nur der Exportfähigkeit der Filme in den deutschsprachigen Raum, auch politische Interessen

²¹⁶ Vgl. Zimmermann. *Wie sieht ein ‚Nazi‘ aus?* S. 28.

²¹⁷ Schweitzer, E. (2004). *Amerika und der Holocaust. Die verschwiegene Geschichte*. München: Knauer Taschenbuch Verlag. S. 189.

²¹⁸ Vgl. Ebenda.

²¹⁹ Vgl. Zimmermann. *Wie sieht ein ‚Nazi‘ aus?* S. 20-21 sowie S. 36-37.

²²⁰ Lohr. *Die Figur des Nationalsozialisten im amerikanischen Spielfilm von 1936 bis 2000*. S. 152.

können hier festgestellt werden. Nachdem der Krieg gegen die Deutschen gewonnen war, hoffte man in Amerika, den ehemaligen Kriegsfeind als Verbündeten für den Kalten Krieg gegen die Sowjetunion mobilisieren zu können.²²¹ Eine gewisse Zurückhaltung in der Darstellung deutscher Filmfiguren sollte sich positiv auf die Wahrnehmung Amerikas seitens der deutschen Gesellschaft und auf bevorstehende politische Entscheidungen auswirken. Auch auf amerikanischer Seite war man bemüht, den vorherigen Kriegsfeind der eigenen Gesellschaft nun nicht mehr zu negativ zu präsentieren. Die Besetzung vieler Nazifiguren mit amerikanischen Schauspielern, die beim Kinopublikum in den USA meist größere Sympathien genossen, spricht eindeutig für diese Tendenz.²²² Es geht nun nicht mehr darum, das amerikanische Publikum vor den Gräueltaten und der Unmenschlichkeit der Nazis zu warnen und für den Krieg mobil zu machen. Die Figur des deutschen Nazis wird immer stärker als Gegenpol genutzt, um der Bevölkerung den Mut und die Tapferkeit amerikanischer Soldaten, deren militärische Überlegenheit im Korea- und später im Vietnamkrieg schwer gelitten hatte, wieder vor Augen zu führen.²²³

Eine weitere Auffälligkeit der 50er und 60er Jahre ist, dass historische Fakten, besonders das populärste Genre dieser Zeit, der Kriegsfilm, nur selten wirklich korrekt abgebildet wurden. Besonders in den Battle Epics, einer Untergruppe des Genres, ging es mehr um die dramatische Wirkung als historisch korrekte Information.²²⁴ Ebenso entstanden in den 50ern die ersten Horror- genauer gesagt Trash-Filme mit Nazi-Thematik. Der bekannteste Vertreter dieses Subgenres stammt allerdings aus dem Jahr 1964 und trägt den klingenden Titel *The Madmen of Mandoras* oder *They Saved Hitler's Brain*.²²⁵ Was in beiden Fällen, bei der Humanisierung der Deutschen sowie der Verwendung des Stoffes, für überdramatische Filme und Horrorfilme auffällt, ist, dass Hollywood es zu dieser Zeit keinesfalls darauf anlegt, das amerikanische Publikum durch das Format Spielfilm über die geschehenen Ereignisse aufzuklären. Die Nazis und ihre Taten dienen hier vorrangig der Unterhaltung. Der deutsche Nationalsozialist ist hier nur eine Randfigur, deren Aufgabe es ist, die amerikanischen Kriegshelden in ein besseres Licht zu rücken. Dabei wird großer Wert darauf gelegt, das deutsche Publikum mit der Darstellung des Nazis nicht zu sehr zu verärgern. Nach der Analyse des ersten amerikanischen Filmbeispiels

²²¹ Vgl. Zimmermann. Wie sieht ein ‚Nazi‘ aus? S. 38.

²²² Vgl. Lohr. Die Figur des Nationalsozialisten im amerikanischen Spielfilm von 1936 bis 2000. S.62-63.

²²³ Vgl. Ebenda. S. 28, 132.

²²⁴ Vgl. Ebenda. S. 57ff.

²²⁵ Vgl. Ebenda. S. 119.

The Young Lions (1958)²²⁶ von Edward Dmytryk werde ich untersuchen, ob sich diese Tendenzen im Figurenmodell der von mir ausgewählten Figur *Captain Hardenberg* wiederfinden lassen.

6.4.1. THE YOUNG LIONS 1958 – EDWARD DMYTRYK

The Young Lions ist ein amerikanischer Film aus dem Jahr 1958 vom ukrainisch stämmigen aber in San Francisco aufgewachsenen Regisseur Edward Dmytryk. Der Film war in den USA ein großer Hit, was zum Teil sicher auf dessen Starbesetzung - Marlon Brando, Montgomery Clift und Dean Martin - zurückzuführen ist.²²⁷ Die von mir untersuchte Figur des Captain Hardenberg wird von Maximilian Schell, einem 1930 in Wien geborenen aber in der Schweiz aufgewachsener Oscarpreisträger gespielt, welcher nach Jon C. Hopwood als „the most successful german-speaking actor in english-language films since Emil Jannings“²²⁸ zu bezeichnen ist. *The Young Lions* war Schells Hollywood-Debüt und verhalf ihm in Amerika schnell zu einem höheren Bekanntheitsgrad.²²⁹

6.4.2. DAS FIGURENMODELL HARDENBERG UND DIESTL

Ich werde im Folgenden auf beinahe alle Szenen eingehen, in denen die Figur des Captain Hardenberg persönlich vorkommt oder Äußerungen über sie fallen, welche zur Bildung des Figurenmodells beitragen. Jede dieser Szenen verfügt über einen großen dramatischen Gehalt und kann als eine Schlüssel- oder Krisenszene gesehen werden, was für die Erstellung eines ganzheitlichen Figurenmodells entscheidend ist. Zudem werde ich teilweise auf den Mitstreiter Hardenbergs, auf Leutnant Diestl, eingehen, da diese Figur zum einen in allen Szenen mit Hardenberg agiert und daher die Modellierung seines Figurenmodells von außen mitbeeinflusst, und sie zum anderen für die spätere Verbindung zum gesellschaftlichen Kontext von zentraler Bedeutung sein wird.

²²⁶ *The Young Lions* (1958).

²²⁷ Siehe hierzu IMDb. *The young Lions* <http://www.imdb.com/title/tt0052415/>
Edward Dmytryk <http://www.imdb.com/name/nm0229424/bio>
Marlon Brando <http://www.imdb.com/name/nm0000008/bio>

²²⁸ Siehe IMDb. *Maximilian Schell Biographie*. <http://www.imdb.com/name/nm0001703/bio>

²²⁹ IMDb. *Maximilian Schell Biographie*. <http://www.imdb.com/name/nm0001703/bio>

6.4.2.1. DIE FIGUREN HARDENBERG UND DIESTL – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN

In der ersten Szene, in welcher Captain Hardenberg zu sehen ist, wird sein Figurenmodell vor allem durch seine sprachlichen Äußerungen geformt. Am auffälligsten ist hier zunächst die Aussprache. Wie ich bereits angeführt habe, wurde die Figur mit einem deutschsprachigen Schauspieler besetzt, was sich merkbar auf die Aussprache der Filmfigur auswirkt. Doch hebt sich die Figur durch ihre Aussprache nur bedingt von den anderen nationalsozialistischen Figuren des Filmes ab, da auch diese, und auch wenn mit englischsprachigen Schauspielern wie Marlon Brando besetzt, mit deutlich wahrnehmbarem deutschen Akzent sprechen, was dazu dienen dürfte, die durchwegs englisch sprechenden Figuren besser als Deutsche und Amerikaner erkennbar werden zu lassen. In Hardenbergs Fall kann aber von einer ungekünstelten Aussprache ausgegangen werden, spricht er doch beispielsweise bei der Golden Globe Verleihung 1993 und in anderen englischsprachigen Interviews mit demselben Akzent.²³⁰ Alan Mintz schreibt über Schells nächste große Rolle in Stanley Kramers Film *Judgement at Nuremberg* (1961), in welchem er einen deutschen Anwalt spielt: „Schell [...] was given a part that well suited his German accent and mercurial appearance.“²³¹ Diese sprachliche Schwäche muss in Hardenbergs Fall daher bei der Erstellung des Figurenmodells außer Acht gelassen werden, da sie nicht beabsichtigt eingesetzt wurde und damit keine Aussage über das Wesen der Figur trifft. Sehr wohl beachtet werden muss aber, was ausgesprochen wird und wie die Dialoge ablaufen.

In der ersten Szene²³² wird Hardenberg, in den Abbildungen unten links im Bild, von Leutnant Diestl davon in Kenntnis gesetzt, dass einer seiner Soldaten im letzten Kampfeinsatz getötet wurde. Was bei diesem Dialog besonders auffällt, ist dass Hardenberg Diestl während der Unterhaltung kaum direkt ansieht. Selbst wenn er Diestl anspricht, streift sein Blick ihn nur kurz. Er würdigt ihn also sprichwörtlich keines Blickes.

²³⁰ Vgl. Golden Globes 1993. Zugriff am 15. 04. 2011 unter <http://www.youtube.com/watch?v=OdQsfwqquZI&feature=related>
Diskussion mit Leonard Bernstein <http://www.youtube.com/watch?v=OuYY1gV8jhU>

²³¹ Mintz, A. (2001). *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle, London: University of Washington Press. S. 94.

²³² Siehe. *The Young Lions* (1958). 00:17:17ff.



Abb.: 67



Abb.: 68



Abb.: 69



Abb.: 70



Abb.: 71



Abb.: 72

Die meisten Einstellungen dieses Gespräches sind aus der selben Perspektive gedreht wie Abbildung 69, in ihrer Länge machen sie knapp 41% des Dialoges aus. Captain Hardenberg wird dem Filmseher hier aus einer leichten Aufsicht presentiert.

Diese Aufsicht erzwingt undverstarkt Hardenberg wenig später zusätzlich. Er wünscht, dass ein Foto von ihm und Leutnant Diestl gemacht wird und positioniert sich mit ihm auf den Stufen vor der Kirche. Zunächst stehen beide nebeneinander, dann wirft Hardenberg einen kurzen Blick auf Diestl und steigt eine Treppe höher. Er erhebt sich über Diestl und den Filmseher. Diese Geste, so einfach und unbedeutend sie vielleicht erscheinen mag, hat großen Einfluss auf das Figurenmodell von Captain

Hardenberg. Man weiß nun, dass man es hier mit einer Person zu tun hat, die sich selbst gerne als etwas Größeres und Besseres presentiert weiß. Es ist Hardenberg wichtig, an erster, oberster Stelle zu stehen. Auch die Äußerungen Hardenbergs wirken sich auf das Figurenmodell aus. Als Diestl ihm von dem gefallenen Soldaten erzählt, ist Hardenbergs erste Frage darauf „Did he perform his duty?“²³³ Hat er seine Treuepflicht erfüllt? Mehr scheint für ihn nicht von Bedeutung zu sein. Hardenberg presentiert sich in dieser ersten wichtigen Szene als ein Mensch, der seinen Beruf und die damit einhergehende Politik überaus ernst nimmt, der sich seines hohen Ranges zu jeder Zeit bewusst ist und dies auch gerne zur Schau stellt.

In der nächsten von mir analysierten Szene²³⁴ sucht Leutnant Diestl das Gespräch mit Captain Hardenberg in dessen Büro. Diestl teilt ihm mit, dass er seine Arbeit nicht länger machen könne und bittet um Versetzung. Hardenberg meint dazu nur:

²³³ *The Young Lions* (1958). 00:17:26ff

²³⁴ Siehe Ebenda. 00:48:24ff.

„I spent four years in at Spandau, two years at the war academy. I should be in Russia. But I am here. And I will stay here until I am ordered elsewhere. And so will you.“²³⁵

Es ist kein Bedauern in dieser Aussage, es ist eine objektive Feststellung. Hardenberg scheint gegebene Befehle und Anordnungen nicht in Frage zu stellen auch wenn er seinen Arbeitsplatz lieber wo anders sähe, sind derlei persönliche Wünsche nichts, auf das ernsthaft eingegangen werden muss. Für die Selbstaufgabe persönlicher Bedürfnisse hat er sich nicht nur selbst entschieden, sondern fordert dies auch bei anderen ein.

Als ein um Hilfe schreiender Gefangener vor Hardenbergs Büro vorbeigeführt wird, will Leutnant Diestl dazwischen gehen, doch Hardenberg befiehlt ihm, dies zu unterlassen. Diestl eilt trotzdem zur Tür, bis Hardenberg ihn erneut zur Ordnung ruft. Er ist sichtlich aufgebracht, schreit Diestl an. Auf einen vom ihm gegebenen Befehl nicht sofort zu gehorchen, scheint ihn persönlich zu beleidigen. Er weist Diestl zu Recht, sagt ihm, als er sich als Soldat gemeldet habe, hätte er sich damit auch für das Töten in jeder



Abb.: 73

erdenklichen Form entschieden. Dann fügt er noch hinzu, dass er Diestl, unter Kampfbedingungen, für sein Nichtgehorschen erschießen hätte können, und das auch getan hätte und erklärt ihm, wie sich ein deutscher Soldat zu verhalten habe, was die deutsche Wehrmacht auszeichne und so erfolgreich mache:

“The german army is invincible because it is an army that obeys orders. Any order, no matter how distasteful. [...] It has no sentimentalists, no moralists, no individualists.“²³⁶

Hardenberg schlägt vor, den Vorfall für den Moment zu vergessen. Sein Zorn verschwindet und von einem Moment auf den nächsten ist er die Ruhe in Person. Er gibt Diestl den Auftrag, seiner Frau ein Geschenk zu überbringen. „I’d hoped to give it to her in person, but I’m too important here.“²³⁷, meint er mit einem selbstgefälligen Lächeln im



Abb.: 74

Gesicht. Er gefällt sich offensichtlich in dieser Machtposition, die auch dem Filmseher durch eine leichte Aufsicht verdeutlicht wird. Hier wird erneut klar, wo Hardenbergs Präferenzen liegen. Er gibt zwar an, dass er seiner Frau das Geschenk gerne

²³⁵ *The Young Lions* (1958).. 00:48:57-00:49:11.15.

²³⁶ Ebenda. 00:50:37 – 00:50:54.

²³⁷ Ebenda. 00:51:25 - 00:51:29.

persönlich geben würde, genießt es aber offenbar mehr vor Ort unersetzbar zu sein. Die Arbeit steht für ihn an erster Stelle, alles andere ist zweitrangig.

Die nächste Szene²³⁸ zeigt, wie Diestl Hardenbergs schöner Frau das zuvor übergebene Geschenk überbringt. Diese nennt Hardenberg dabei weder bei seinem Vor- noch beim Nachnamen, sie spricht von ihm nur als *Captain*. Als Diestl die Befürchtung äußert, sein Besuch könnte sie von etwas Wichtigerem abhalten, winkt sie nur ab und meint, sie wäre zwar mit einem General verabredet, würde diesem aber einfach erzählen, sie habe ihn für einen Leutnant warten lassen. Es fallen kaum Namen, nur Dienstgrade, deren Ranghöhe offenbar auch die Menge an Zeit definiert, welche sie gewillt ist, bestimmten Personen zu widmen. Die Unterhaltung wirkt sich auch auf Hardenbergs Figurenmodell aus. Es wird klar, dass die Ehe, die er führt, keine wirklich liebevolle Beziehung ist, sondern einer Zweckgemeinschaft gleichkommt. Er schmückt sich mit einer schönen Frau und legt viel Wert darauf, diese Schönheit zusätzlich zu unterstützen, was sein Geschenk, ein extravaganter Spitzenstoff, verdeutlicht. Sie hingegen wählt ihren Partner offenkundig hauptsächlich nach der Höhe des Dienstgrades aus, was ihr mitten im Krieg ein angenehmes Leben ermöglicht. Gefühle füreinander sind kaum wahrnehmbar, dennoch scheinen beide glücklich mit dieser Situation.

In der nächsten Szene²³⁹ in der Captain Hardenberg vorkommt, befindet er sich mit einer Gruppe deutscher Soldaten, unter ihnen Leutnant Diestl, an der britischen Linie in Nordafrika. Die Deutschen warten auf den geeigneten Moment, um den Angriff zu starten. Der Captain gibt bereits das Zeichen zum Schuss, da weist ihn Diestl darauf hin, dass die Sonne in wenigen Augenblicken genauso am Himmel stünde, dass sie die Briten blenden und ihnen damit ein leichteres Spiel verschaffen würde. Der Captain überlegt kurz und



Abb.: 75

zögert den Schussbefehl dann auf eben diesen Moment hinaus. Als sich im feindlichen Lager nichts mehr rührt, gibt Diestl den Befehl, das Feuer einzustellen. Captain Hardenberg reagiert darauf sehr aggressiv. Er macht klar, dass nur er hier Be-

fehle erteilen würde und fordert die Soldaten dazu auf, den Beschuss noch für weitere 60 Sekunden fortzuführen.

²³⁸ Siehe. *The Young Lions* (1958). 00:52:15ff.

²³⁹ Ebenda. 01:03:57ff.



Abb.: 76

So schießen die Soldaten weiter auf die Toten und Verletzten und während Diestl beschämt den Kopf senkt, überwacht Hardenberg penibel die ordnungsgemäße Durchführung seines Befehles.

Erst nachdem genau eine Minute vergangen ist, lässt er das Feuer einstellen. Wieder wird er dem Filmseher in einer relativ nahen Einstellung aus leichter Untersicht präsentiert, was sein autoritäres Gehabe noch zusätzlich unterstreicht. Auch ist hier sein Geltungsdrang durch die bewusste zur Schau Stellung seiner Machtposition sehr gut zu erkennen. Hat ihn Diestl kurz zuvor noch belehrt, so lässt er es sich danach nicht nehmen, sehr provokant zu demonstrieren, wer hier für das Erteilen von Befehlen zuständig ist.

Nach dem neuerlichen Beschuss inspiziert die Gruppe das feindliche Lager und Hardenberg gibt den Befehl, alle restlichen Überlebenden zu eliminieren. Während ein

Großteil der Soldaten seinem Befehl folge leistet, übernimmt Hardenberg wieder die Position des Beobachters. In Abbildung 77 sieht man sehr deutlich, wie genau er die Soldaten bei der Ausübung ihrer Pflicht überwacht. Während diese ihren Blick auf den Boden gerichtet haben, um die Verwundeten zu kontrollieren, ist Hardenbergs Blick immer auf sie gerichtet. Wenige Meter von Hardenberg und Diestl entfernt taucht ein weiterer Verwundeter auf. Hardenberg gibt Diestl den Befehl, ihn zu erschießen, doch dieser zögert. Als Diestl nach Wiederholung des Befehls noch immer nicht reagiert, baut sich Hardenberg vor ihm auf und betont, dass dies ein Befehl sei. Nachdem Diestl weiter untätig bleibt, zieht Hardenberg ganz beiläufig selbst die Waffe und erschießt den Mann. Er hält kurz inne und wirkt für einen Moment nachdenklich, als er seinen Blick auf seine Waffe richtet, die in diesem Moment genau auf Diestl gerichtet ist. Erst in einer späteren Szene wird



Abb.: 77



Abb.: 78



Abb.: 79



Abb.: 80

der Zuseher erfahren, dass Captain Hardenberg in Erwägung gezogen hatte, den Leutnant wegen Ungehorsams ebenfalls zu erschießen.²⁴⁰ Doch er steckt die Waffe weg und die Szene endet.

Ein weiteres Mal wird dem Filmseher hier verdeutlicht, dass Hardenberg es vorzieht, der Befehlsgeber zu sein. Nur im Notfall macht er sich selbst die Hände schmutzig und greift zur Waffe. Meist beobachtet und überwacht er nur. Wieder wird diese Machtposition auch durch eine Untersicht visuell untermauert. Die sprachlichen Äußerungen Hardenbergs in dieser Szene sind beinahe ausnahmslos an die Soldaten gerichtete Befehle, ein Dialog findet nicht statt.

In der nächsten von mir analysierten Szene flüchten Hardenberg und Diestl auf einem Motorrad vor einem feindlichen Angriff.²⁴¹ Diestl fährt, Hardenberg gibt Anweisungen, bestimmt den Weg und das Gesprächsthema. Als ihm Diestl aber vorklagt, wie gerne er wo anders und nicht mitten in Afrika im Krieg wäre, eskaliert die Situation. Diestl äußert sich dabei folgendermaßen:

„I´m sick of Africa ... and I´m sick of the great German army ... and I´m sick of doing my duty!“²⁴²

Hardenberg verliert daraufhin die Beherrschung und brüllt Diestl ein “I should have shot you! I ought to shoot you now. You will destroy us! Men like you poison an army!“²⁴³ ins



Abb.: 81

Ohr. Er wirft ihm vor, er sei zum Kämpfen nicht fähig und ohne Disziplin. Auf Diestls daraufhin gestellt Frage, warum Hardenberg ihn denn nicht erschossen habe, weiß dieser keine Antwort. Diestl führt dem Captain vor Augen, dass er ihn nur darum

nicht erschossen hätte, weil er offenbar doch noch einen Rest Menschlichkeit in sich habe und dass er genau das an sich selbst hasse. Hardenberg beginnt daraufhin ihn zu beschimpfen, wiederholt immer wieder, Diestl solle den Mund halten. Das Gespräch wird unterbrochen, als plötzlich eine Miene unter den beiden explodiert und sie in die Luft geschleudert werden.

²⁴⁰ Vgl. *The Young Lions* (1958). 01:36:06ff.

²⁴¹ Siehe. Ebenda. 01:33:59ff.

²⁴² Ebenda. 01:35:56 – 01:36:08.

²⁴³ Ebenda. 01:36:08 – 01:36:27.

Die Äußerungen des Captains sprechen für sich. Er wird als Mann dargestellt, der bereit ist, für die Ideologie und ihre Gesetze selbst den einzigen Menschen in diesem Film umzubringen, mit dem ihn so etwas Ähnliches wie Freundschaft zu verbinden scheint. Dass er dazu nicht fähig war, dass er Diestl trotz Befehlsverweigerung, trotz gesetzlicher Legitimation nicht erschießen konnte, lässt in ihm einen tiefen Selbsthass aufkommen. Es wirkt beinahe, als wäre er zutiefst darüber enttäuscht, dass es ihm nicht gelungen ist, zu einer vollkommen emotionslosen Kriegsmaschine zu werden.

Die nächste Szene²⁴⁴ mit Hardenberg, die auch seine letzte ist, spielt in einem Krankenhaus, welches Leutnant Diestl aufsucht, um den Captain zu besuchen. Man sieht hier als erstes die Hand Hardenbergs, die, als er bemerkt hat, dass jemand sein Zimmer betreten hat, hilflos nach einer Stange fischt, welche er offensichtlich zur Unterstützung braucht, um sich aufzurichten. Er bekommt sie zu fassen, lässt sich aber, nachdem er festgestellt hat, dass es sich bei seinem Besuch um Leutnant Diestl handelt, der ihm auf Wiedersehen sagen möchte, wieder aufs Bett zurücksinken. Erst jetzt wird das Ausmaß seiner Verletzung vom vorhergegangenen Unfall sichtbar.



Abb.: 82



Abb.: 83

Sein Gesicht ist komplett einbandagiert und aus dem Gespräch mit Diestl geht hervor, dass es wohl nahezu vollständig zerstört wurde. Sein Lebenswille scheint jedoch ungebrochen, spricht er doch sehr enthusiastisch über seine Zukunftspläne in der Politik.

Dann schwärmt er von seiner Frau und wie loyal diese trotz allem zu ihm stünde. Dabei greift er nach etwas, was aussieht wie ein Brief. Er bittet Diestl, seine Frau erneut zu besuchen und ihr zu versichern, dass sein Zustand sich bessern werde. Sein Tonfall



Abb.: 84

ist dabei unterwürfig, fast flehend. In einer späteren Szene erfährt der Filmseher, dass Hardenbergs Frau ihm in einem Brief mitgeteilt hat, er solle lieber weiter im Krankenhaus bleiben als nach Hause zu ihr zu kommen.²⁴⁵ Vielleicht ist es eben dieser Brief, zu dem Hardenberg greift, als er von seiner Frau spricht. Er scheint sich von ihr im Stich gelassen zu fühlen. Plötzlich legt er das Papier wieder beiseite und beginnt zu flüstern. Er bittet

²⁴⁴ *The Young Lions* (1958). 01:43:56ff.

²⁴⁵ Vgl. Ebenda. 01:50:37ff.

Diestl, ihm einen Gefallen zu tun, nämlich ihm ein Bajonett zu bringen. Sein schwer verletzter Zimmerkollege, der Arme und Beine verlogen habe, hätte ihn gebeten, ihn von seinem Leiden zu erlösen. Diestl bringt ihm das Bajonett, muss später aber von Hardenbergs Frau erfahren, dass sich der Captain damit selbst das Leben genommen hat.²⁴⁶

Diese Szene stellt eine starke Konfliktsituation für Captain Hardenberg dar. Bedingt durch seine Verletzungen kann er sein bisheriges Leben nicht weiterführen. Für seine Ideologie ist er nutzlos geworden. Auch seine Frau, die mit Diestl die zweite zentrale Person für ihn darstellt, hat keine Verwendung mehr für ihn, was ihn allerdings nicht übertrieben emotional werden lässt. Unter vorgetäuschem Mitgefühl für einen Anderen kommt er zu einem Bajonett, mit dem er sich schließlich aus dieser Zwangslage befreit. Die Wahl seines Todes jedoch verdeutlicht wieder seine berechnende Seite. Er schickt Diestl zu seiner Frau, wissend dass, wenn dieser bei ihr eintreffen wird, er bereits tot sein würde und Diestl sich damit nicht nur sich selbst gegenüber, sondern auch in Gegenwart seiner Frau schuldig fühlen müsse. So schafft er nach und mit seinem Tod das, was ihm zuvor nicht gelungen war, Diestl dazu zu bringen, jemanden zu töten.

Wie Lohr es für die Filme der 50er und 60er Jahre allgemein festgestellt hat, so kommt es auch in *The Young Lions* zu einer Trennung zwischen sympathischen Deutschen und ekelhaften Nazis. Den ekelhaften Part übernimmt hier Captain Hardenberg. Er unterstützt die NS-Ideologie in einem derartigen Maße, dass seine eigene Persönlichkeit nicht mehr wahrnehmbar ist. Er steht zu 100% für diese Ideologie, lebt für sie und er stirbt mit ihr. Der Captain handelt fast ausschließlich nach den Regeln und Gesetzen, die ihm die Ideologie vorgibt und zeigt dabei weder Mitleid noch Mitgefühl. Dabei scheint er wie ein Roboter zu funktionieren, der jeden Befehl, gleich welcher Art, ausführt, wie er ihm aufgetragen wurde. Hardenberg trifft kaum eigenen Entscheidungen, zeigt keine persönlichen Gefühle und wirkt damit in gewisser Weise entmenschlicht. Mit seiner Frau kommuniziert er hauptsächlich über Dritte, und auch sonst sind zwischenmenschliche Beziehungen nichts, was seine Person ausmacht. Die Beziehung zu seiner Frau ist, nach seinem Unfall, nichts anderes als ein Rettungsanker, auf den er sich stützen möchte und den einzigen Menschen, der mit ihm im Film in engerem persönlichen Kontakt steht, Leutnant Diestl, hätte er ab liebsten erschossen, weil dieser von der Idee des Nationalsozialismus nicht so überzeugt und vereinnahmt ist wie er selbst.

²⁴⁶ Vgl. *The Young Lions* (1958). 01:50:37ff.

6.4.2.2. DIE FIGUREN HARDENBERG UND DIESTL IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK

Captain Hardenberg kann in diesem Film als Symbol für die NS-Ideologie selbst verstanden werden. Er ist dabei aber weder Mensch noch Monster, sondern gleicht in seiner Wesensart eher einer kalten und gefühllosen Maschine. Auffällig ist dabei, dass, obwohl die Ideologie das Einzige ist, was seinen Charakter ausmacht, der nationalsozialistischen Politik und ihre Auswirkungen in diesem Film kein Raum gegeben wird. Erst durch eine Sequenz²⁴⁷ am Ende des Filmes, die in einem KZ spielt, wird der Zuschauer näher mit den Verbrechen des Nationalsozialismus konfrontiert. Doch erfüllen diese Einstellungen eher den Zweck, die Amerikaner als menschliche und mutige Retter darzustellen, als die Deutschen für ihre Verbrechen anzuklagen. Die Entmenschlichung Hardenbergs, sein schier unendlicher Befehlsgehorsam und seine vollständige Einpassung in das vorgegebene politische System gemischt mit den spärlichen Äußerungen und Darstellungen der nationalsozialistischen Realität lassen seine Figur nicht vollkommen negativ erscheinen, machen ihn eher unwirklich und unnachvollziehbar. Er ist zwar unsympathisch und ekelhaft, aber er ist kein Monster, das Freude am Quälen und Vernichten unschuldiger Menschen hat, er führt Befehle aus, tut seine Pflicht. Ihm zur Seite gestellt und ganz im Sinne des gesellschaftlichen Kontextes erscheint Leutnant Diestl hier als der gute, sympathische Deutsche. Er hat Mitleid, bringt es nicht über sich, auf Verwundete zu schießen, ist geschockt von den Gräueltaten innerhalb der Konzentrationslager. Die durchwegs positive Darstellung der Figur Diestl sowie die Tatsache, dass sich die Verantwortung für das Handeln und die Aktionen Hardenbergs nicht allein auf ihn konzentrieren lassen sondern viel mehr auf die Gesetze und die NS-Politik im Allgemeinen abgewälzt werden, stellt in diesem Filmbeispiel die nicht nur problemlose sondern auch erfolgreiche Exportierung in den deutschsprachigen Raum sicher. Der Film kam im selben Jahr, in dem er in den USA anlief, auch in die deutschen Kinos.²⁴⁸ Auch eine weitere Tendenz, nämlich die Deutschen, die nun Verbündete im Kalten Krieg waren, in kein allzu schlechtes Licht zu rücken kann hier beobachtet werden.

„[...] the Cold War had made allies of the Germans, and war movies, like *The Young Lions* (1958), now tended to condemn war and stress the suffering on both sides.“²⁴⁹

²⁴⁷ *The Young Lions* (1958).02:24:59ff.

²⁴⁸ Siehe IMDb. *The Young Lions*. <http://www.imdb.com/title/tt0052415/releaseinfo>

²⁴⁹ Mintz. *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. S. 85.

The Young Lions trifft eindeutig eine Aussage über die Gesellschaft, die ihn produziert hat. Die Kriegsverbrechen werden hier im Schongang behandelt, um den neuen Kriegsverbündeten nicht zu verärgern und den Export nach Deutschland sicherzustellen. Neben dem durchwegs positiv dargestellten Leutnant Diestl ist auch sein Vorgesetzter Captain Hardenberg nur ein Nazi, der Befehle ordnungsgemäß ausführt und seine Pflicht tut. Er bietet keinerlei Identifikationsfläche, handelt gefühllos wie ein Roboter. Die nüchterne und kühle Art, mit der er Schuss- und Tötungsbefehle erteilt, erschweren es dem Filmseher, dieser Figur selbst Gefühle, ob nun negativ oder positiv, entgegen zu bringen. Die Figur Hardenberg wirkt damit zwar auf keinen Fall gut oder positiv, doch erscheint sie auch nie wirklich abgrundtief böse. Die Gesetze, auf die sich Hardenberg beruft, hat er selbst nicht gemacht und nur diese Befehle und Gesetze sind es, die ihn ausmachen. Der Mensch verschwindet hinter dem, im Film nicht näher erläuterten System des Nationalsozialismus, welches damit alleine die Schuld für das Handeln der Figur trägt.

Nach dieser ersten Kontext- und Figurenanalyse auf amerikanischer Seite wende ich mich nun einem neuen Zeitabschnitt und damit einer neuen Kontextanalyse zu. Die darauf folgende Figurenanalyse wird zeigen, ob und wie sich die Nazifigur im Laufe der Zeit in Amerika verändert hat.

6.5. AMERIKA UM 1990

Die 90er Jahre waren im Bezug auf den Zweiten Weltkrieg in mancher Hinsicht ein wichtigeres Jahrzehnt als die vorangegangenen. Mittlerweile lagen 50 Jahre zwischen vergangener Geschichte und Gegenwart, was sich in Gedenktagen und –feiern sowie in der Erbauung von Gedenkstätten bemerkbar machte.

So autorisierte der damalige amerikanische Präsident Bill Clinton im Mai 1993 die Erbauung des WWII Memorials, eines nationalen Denkmals, welches allen amerikanischen Soldaten, die im Zweiten Weltkrieg gedient hatten, denen die gefallen waren und auch all jenen, welche die Soldaten von der Heimfront aus unterstützten hatten, gewidmet werden sollte.²⁵⁰

Auf der Homepage des WWII Memorials ist im Absatz, welcher erklärt, wofür dieses amerikanische Monument steht, zu lesen:

²⁵⁰ Siehe *National WWII Memorial*. <http://www.wwiimemorial.com/> ©copyright 2003. Zugriff am 05. 08. 2012 unter <http://www.wwiimemorial.com/default.asp?page=facts.asp&subpage=intro>

[...] the memorial is a monument to the spirit, sacrifice, and commitment of the American people to the common defense of the nation and to the broader causes of peace and freedom from tyranny throughout the world. It will inspire future generations of Americans, deepening their appreciation of what the World War II generation accomplished in securing freedom and democracy. Above all, the memorial stands as an important symbol of American national unity, a timeless reminder of the moral strength and awesome power that can flow when a free people are at once united and bonded together in a common and just cause.²⁵¹

Durch dieses Monument wird die Kriegsgeneration der Vergangenheit gefeiert und geehrt. Die Soldaten, welche in diesem Krieg gedient haben, werden wie Helden verehrt und nehmen damit auch eine Vorbildfunktion ein. Der heldenhafte und mutige amerikanische Soldat war als Filmmotiv bereits in den 80ern sehr populär. Zu dieser Zeit kam es im amerikanischen Film laut Stephen Prince endlich zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg und auch wenn dieser nicht gutgeheißen wurde, blieb das Filmmotiv des US-Soldaten frei von Schuld- oder Verantwortungsgefühl.

„[...] in general the eighties films took the view that while the war may have been wrong, America’s soldiers remained an honorable and patriotic force.“²⁵²

Dies zeigt auf, dass auch Kriegsteilnehmer, die für falsche Ideen und Ideale kämpfen, dabei ihre Menschlichkeit behalten und durchaus weiterhin positiv besetzt sein können.

Zur Inszenierung des guten, amerikanischen Helden im Kampf gegen böse Kriegsgegner ist in den 90ern noch eine weitere Tendenz zu beobachten. Anfang des Jahrzehnts wurden Studien durchgeführt, welche besagten, dass ganze 22% der Befragten es für möglich hielten, dass so etwas wie der Genozid an Juden nie stattgefunden habe. 12% hatten in der Studie angegeben, sie wüssten es nicht.²⁵³ Diese Studie war so populär und so schockierend, dass Peter Reichel sogar einen direkten Zusammenhang zwischen diesen Ergebnissen und der Produktion des später von mir analysierten Filmbeispiel *Schindler’s List* herstellt. Er schreibt dazu:

²⁵¹ *National WWII Memorial.*

<http://www.wwiimemorial.com/default.asp?page=facts.asp&subpage=intro>.

²⁵² Prince, S. (Hg.) (2007). Introduction. Movies and the 1980s. In S.Prince (Hg.), *American cinema of the 1980s. Themes and variations.* (S. 1-22). New Brunswick: Rutgers University Press. S. 15.

²⁵³ Vgl. Rosner. >>Schindlers Liste<<. S. 89.

Was immer den Ausschlag gegeben haben mag – der Zorn über die inhaltlichen Bedenken der Universal-Manager oder deprimierende Umfragen, denen zufolge 1993 ein Drittel aller befragten Amerikaner mit dem Begriff >>Holocaust<< nichts anfangen konnte und ein weiteres Fünftel bezweifelte, ob der Judenmord wirklich geschehen ist -, noch bevor die Produktion des neuen, absehbaren Kassenschlagers *Jurassic Park* abgeschlossen war, begann Spielberg mit den Dreharbeiten für *Schindler's List*.²⁵⁴

Alan Mintz führt zu dieser Thematik an, dass sich in den 90ern mit zunehmendem zeitlichen Abstand zu den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges und der stetig sinkenden Zahl von noch lebenden Zeitzeugen in Amerika die Befürchtung manifestierte, die geschichtlichen Ereignisse könnten gegenwärtig oder zukünftig in Vergessenheit geraten. Zudem sei trotz der Institutionalisierung der Erinnerung durch Einrichtungen wie das Washington Museum zu dieser Zeit eine zunehmende Ignoranz des Themas festzustellen.²⁵⁵ Das Interesse an der Thematik schien zu dieser Zeit also eher gering, die Unwissenheit darüber nahm dagegen bedenkliche Ausmaße an. Ein erneutes Erinnern an die Geschehnisse der Kriegsjahre schien dringend notwendig. Zu dem Desinteresse an der noch nicht besonders weit zurückliegenden Vergangenheit muss ein weiterer Faktor erwähnt werden, welcher die gesellschaftliche Situation noch prekärer erscheinen lässt. Wie Stefan Kühl anführt, ist in den USA seit den 80er Jahren ein Anstieg rassistischer Denkweisen an amerikanischen Universitäten zu beobachten:

The late 1980s witnessed a revival of public interest in scientific racism on North American campuses. The media gave broad coverage to research by scholars in the United States and Canada that attempted to establish a scientific basis for classifying humans into "superior" and "inferior" genetic groups. For example, J. Philippe Rushton, professor at the University of Western Ontario, argued that whites and Asians are generally more intelligent and family-oriented than were blacks, while Johns Hopkins University sociology professor Robert Gordon advanced the claim that the high crime rate among American blacks correlated with their comparatively low intelligence level.²⁵⁶

Auch Amy Villarejo stellt in ihrem Text "1992 - Movies and the politics of authorship" einen Anstieg von Auseinandersetzungen rassistischer Natur in der amerikanischen Gesellschaft fest.

²⁵⁴ Reichel. *Erfundene Erinnerung*. S. 303.

²⁵⁵ Vgl. Mintz. *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. S. 130-131.

²⁵⁶ Kühl, S. (1994). *The Nazi connection. Eugenics, American racism and German national socialism*. Oxford, New York: Oxford University Press. S. 3.

Racial tensions were high: in Los Angeles, four white police officers on trial for their use of excessive force in the beating of black motorist Rodney King were found not guilty. The verdict resulted in several days of riots in L.A. and smaller riots around the country. Meanwhile, in Detroit, two policemen beat another black motorist, Malice Green, to death during a struggle (though these officers were later convicted and imprisoned).²⁵⁷

Das rassistisch motivierte Gewaltpotential nimmt damit erschreckende Auswüchse an. Dennoch setzen sich Teile der Gesellschaft mit Protesten und Aufständen dagegen zur Wehr. Neben diesen offenen Protesten kann eine weitere Reaktion auf Seiten der diskriminierten Minderheiten beobachtet werden. So ist in den 80er und 90er Jahren eine wachsende Integrationsunwilligkeit ethnischer Minderheiten festzustellen, welche als Gegenreaktion auf die Integrationsbarrieren der weißen Bevölkerungsschichten verstanden werden kann.²⁵⁸ Diese Entwicklungen lassen laut Emil Hübner die Frage laut werden:

[...] ob die Vereinigten Staaten weiterhin ihrer traditionellen Rolle als „melting pot“, in dem die Einwanderer integriert und zu einer Nation zusammengeschießt werden, gerecht werden können oder ob sie sich zunehmend zu einer „salad bowl“ wandeln, in der die ethnischen Gruppen nebeneinander leben und sich zunehmend abkapseln.²⁵⁹

Die Tendenzen weisen eher auf ein verstärktes Nebeneinander- als ein Miteinanderleben hin. Die verschiedenen ethnischen Minderheiten bleiben vermehrt für und unter sich. Eine Ausgrenzung der *Anderen* erfolgt damit beiderseits.

Ein weiteres großes Thema der 90er Jahre war die Infektionserkrankung Aids. Im Jahr 1992 hatte die Zahl der Neuerkrankungen in Amerika einen Höchststand erreicht. Das zu den Risikogruppen dieser Krankheit neben Homosexuelle nun auch Prostituierte, Drogenabhängige und Afrikaner gezählt wurden, verdeutlicht erneut die rassistische Haltung der damaligen Gesellschaft.²⁶⁰

Auch im Bezug auf das Medium Film können rassenfeindliche Tendenzen ausgemacht werden, so waren in den 90ern noch immer alle populären Schauspieler, mit Ausnahme

²⁵⁷ Villarejo, A. (2008). 1992. Movies and the Politics of Authorship. In C. Holmlund (Hg.), *American cinema of the 1990s. Themes and variations*. (S. 70-90). New Brunswick: Rutgers University Press. S. 70

²⁵⁸ Vgl. Hübner, E. (2007) *Das politische System der USA. Eine Einführung*. Aktualisierte Auflage. München: C. H. Beck Verlag. S. 28.

²⁵⁹ Ebenda.

²⁶⁰ Vgl. Villarejo. 1992. S. 74ff.

von Will Smith, ausschließlich weiß.²⁶¹ Dem aktuell stattfindenden Rassenkonflikt zwischen der weißen amerikanischen Oberschicht und Afroamerikanern sowie Amerikanern mexikanischer Herkunft wird im Medium Film kein Raum gegeben. Die Gangsterbosse im erneut populären Genre des Gangsterfilms sind in den meisten Fällen Italiener oder Iren. Als Filmbeispiele kann hier Francis Ford Coppolas *Godfather*-Trilogie (1972-1990) sowie Martin Scorseses Filme *Goodfellas* und Phil Joanous *State of Grace* (1990) gesehen werden. Die Personen, die hier dargestellt werden, haben im Amerika der 90er Jahre nicht länger unter derartiger Diskriminierung zu leiden, wie die auf andere Gruppen zutreffen würde. Die tatsächlich diskriminierten Ethnien werden nicht dargestellt, das aktuelle Problem wird mit den Filmbildern überdeckt und ausgeblendet.²⁶²

Neben all diesen Tendenzen bestand aber wohl auch ein Wunsch nach Veränderung, vor allem nach Gleichbehandlung, den sich der damalige Präsidentschaftskandidat Bill Clintons zu Nutze machte. Villarejo schreibt dazu:

„Clinton’s personal style promised a return to the dreams of many Americans that had been deferred for too long by a Republican White House and its wealthy white supporters.“²⁶³

Der Sieg Clintons bestätigt damit den mehrheitlichen Wunsch der Gesellschaft nach Gleichbehandlung und Wertschätzung der Armen und Ausgegrenzten.

Bei einer derart ideologischen Spaltung der Gesellschaft, welche sich durch die Ausgrenzung und Diskriminierung bestimmter Bevölkerungsschichten einerseits und Proteste und Integrationsunwilligkeit andererseits bemerkbar macht, verwundet es nicht, dass neben der Verherrlichung der tapferen Kriegsgeneration als zweiter zentraler Punkt in der Beschreibung des WWII Memorials der Gemeinschaftssinn und die Einigkeit der amerikanischen Nation stark hervorgehoben wurde. Nur eine Gemeinschaft ist stark, nur in Gemeinschaft ist man stark. Tyrannen, das sind die anderen, welche es gemeinsam zu bekämpfen gilt. Doch auch wenn falsche Ziele verfolgt werden und die eigenen Ideen im Nachhinein gesehen negativ erscheinen, wie es auf den Vietnamkrieg zutrifft, verliert der amerikanische Kriegsheld in den 90ern nicht seine Ehre und bleibt weiterhin positiv

²⁶¹ Vgl. Holmlund, C. (2008). Introduction. Movies and the 1990s. In C. Holmund (Hg.), *American cinema of the 1990s. Themes and Variations*. (S. 1-23). New Brunswick: Rutgers University Press. S. 18.

²⁶² Vgl. Mizejewski, L. (2008). Movies and the Off-White Gangster. In C. Holmund (Hg.), *American cinema of the 1990s. Themes and Variations*. (S. 24-44). New Brunswick: Rutgers University Press. S. 24ff.

²⁶³ Ebenda. S. 71.

besetzt. Oft, so scheint es, liegt es einfach nicht in der Macht des Einzelnen, die richtigen Entscheidungen treffen zu dürfen.

6.5.1. SCHINDLER'S LIST 1993 – STEVEN SPIELBERG

Das von mir untersuchte Filmbeispiel aus den 90ern ist die oscargekrönte Produktion *Schindler's List*²⁶⁴ des zu dieser Zeit bereits sehr bekannten Regisseurs Steven Spielberg aus dem Jahr 1993. Der Hype um den Film, welcher im Dezember 1993 in allen amerikanischen Kinos anlief²⁶⁵, war groß und führte sogar dazu, dass der amerikanische Präsident Clinton der Bevölkerung höchst persönlich zu einem Kinobesuch riet.²⁶⁶ Dabei war der Film, trotz der Bekanntheit des Regisseurs, keineswegs unumstritten. So stand Hollywood der Produktion zu Anfang sehr kritisch gegenüber, da ein ökonomischer Erfolg stark bezweifelt wurde. Viel Überzeugungskraft und Einsatz von Seiten Spielbergs waren nötig, um den Film dennoch umsetzen zu können.²⁶⁷ Die Einspielergebnisse des Filmes sprechen deutlich gegen die Befürchtungen der Produktionsfirmen und, wie auch Alan Mintz anführt, für den Wunsch der Gesellschaft sich in leicht zugänglichen und verständlichen Formaten wie dem Spielfilm mit der Thematik des Zweiten Weltkrieges auseinandersetzen zu können.²⁶⁸ Als eine zentrale Auffälligkeit des Filmes hebt Mintz die Konzentrierung der Ereignisse auf wenige Personen hervor. Diese, so scheint es, sind verantwortlich für das Geschehen, eine Kollektivschuld wird nicht vermittelt.

It is not that *Schindler's List* oversimplifies the historical record, which is an unavoidable consequence of making history into a screenplay, but that Spielberg chooses to collapse collective behavior into individual actions. [...] The whole German reality during the war is devolved into Schindler's (unexplained) goodness and Goeth's (unexplained) evil. This arrangement has the indisputable advantage of relieving American viewers of the need to take responsibility for the Holocaust as a German issue.²⁶⁹

Gegen die Tendenzen der 80er Jahre, in denen man in Spielfilmen, die den Zweiten Weltkrieg behandelten, vermehrt dazu überging, persönliche Geschichten von KZ-Überlebenden abzubilden,²⁷⁰ beschäftigt sich dieser Film weniger mit den KZ-Gefangenen, sondern setzt den Fokus stärker auf die Darstellung der Gefängniswärter,

²⁶⁴ *Schindler's List* (1993).

²⁶⁵ Siehe IMDb. *Schindler's List*. <http://www.imdb.com/title/tt0108052/>

²⁶⁶ Vgl. Korte. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. S. 148.

²⁶⁷ Vgl. Seeßlen, G. (1996). *Natural Born Nazis*. Berlin: Verlag Klaus Bittermann. S. 157.

²⁶⁸ Vgl. Mintz. *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. S. 149.

²⁶⁹ Ebenda. S. 150.

²⁷⁰ Vgl. Gold. An overview of Hollywood cinema's treatment of the Holocaust. S. 195.

der Nazis und Lagerkommandanten, wie die von mir analysierte Figur *Amon Göth*. Was die Figur des Nazis im Allgemeinen betrifft, hält Uwe Matthias Lohr fest, dass in den 90ern eine Rückentwicklung zum stereotypen Nazi-Bösewicht festzustellen ist.²⁷¹ In der nun folgenden Analyse werde ich versuchen festzustellen, inwieweit diese Aussage zutrifft und wie genau sich die Beziehung zum Kontext der Gesellschaft der 90er gestaltet.

6.5.2. DAS FIGURENMODELL AMON GÖTH

Der eben erwähnte Lagerkommandant und SS-Offizier Amon Göth (in englischsprachigen Texten sowie in der IMDb-Datenbank *Goeth* geschrieben), welcher nach Peter Reichel neben Oskar Schindler und dessen Buchhalter Itzhak Stern als eine der drei Hauptfiguren des Filmes zu nennen ist,²⁷² spielt eine bedeutende Rolle innerhalb des Filmes und ist damit sehr gut für eine umfassende Analyse geeignet. Spielberg hatte bei der Produktion des Filmes ganz genaue Vorstellungen wie seine Filmfiguren wirken sollten und legte daher besonderen Wert auf die Besetzung der Hauptfiguren. Schindler und Göth besetzte er mit zu diesem Zeitpunkt noch eher unbekanntem Schauspielern, damit die Persönlichkeit der Akteure und ihre bisher gespielten Rollen der Ernsthaftigkeit seines Vorhabens nicht in die Quere kommen würden.²⁷³ Schulz merkt zur Wahl der Besetzung sogar an:

[...] wenn man sich Fotos der historischen Gestalten des Industriellen Oskar Schindler und des Lagerkommandanten Amon Göth einerseits und ihre Darsteller andererseits anschaut, kann man die Vermutung kaum mehr abweisen, daß die Darsteller wegen ihrer Ähnlichkeit mit den historischen Gestalten ausgewählt worden sind.²⁷⁴

Neben dieser äußerlichen Ähnlichkeit bemühte sich Spielberg in seinem Werk insgesamt sehr stark um Authentizität. Er drehte an Originalschauplätzen und historischen Gebäuden oder ließ historisch exakte Nachbauten anfertigen. Auch die Schwarzweißoptik des Filmes soll dem Gezeigten einen dokumentarischen, authentischen Touch verleihen.²⁷⁵

²⁷¹ Vgl. Lohr. Die Figur des Nationalsozialisten im amerikanischen Spielfilm von 1936 bis 2000. S. 230-231.

²⁷² Vgl. Reichel. *Erfundene Erinnerung*. S. 304-305.

²⁷³ Vgl. Mintz. *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. S. 128.

²⁷⁴ Schulz. Docu-drama. S. 168-169.

²⁷⁵ Vgl. Ebenda.

6.5.2.1. DIE FIGUR GÖTH – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN

Wieder beginne ich meine Figurenanalyse mit der Untersuchung der Einführungsszene²⁷⁶, der Figur Göth, der hier, in einem offenen Wagen sitzend, durch ein polnisches Ghetto gefahren wird. Es bietet sich ihm ein Anblick von tausenden Menschen, gesunden und kranken, die bei Kälte und Regen schutzlos und eingeschüchtert im Freien stehen. Dass



Abb.: 85

dem Untersturmführer Göth diese Menschenmenge völlig zuwider ist, wird bereits in seiner ersten Einstellung klar. Keine Spur von Mitgefühl für die Frierenden. Sein Blick wirkt genervt. Auf die Frage, ob noch irgendwelche Fakten bezüglich des Ghettos unklar wären und er noch etwas wissen wolle, antwortet Göth

nur: „[...] why is the top down, I´m fucking freezing?“²⁷⁷ Das Leid, welches ihn von allen Seiten umringt, scheint ihn in keinster Weise zu berühren. Er ist nur an seinem eigenen Wohlergehen interessiert.

In den darauf folgenden Einstellungen wird Göth weiter durch das Arbeitslager Plaszow, über welches er die Aufsicht übernehmen soll, geführt und es wird erneut deutlich, dass sein Hauptinteresse nur ihm selbst gilt. Als ihm erklärt wird, wo die männlichen und weiblichen Arbeiter untergebracht sind, unterbricht er die Erläuterung und möchte wissen, wo genau er denn wohnen werde. Als ihm seine Villa gezeigt wird, wirkt er schockiert und meint empört, dass das doch keine Villa sei, sondern nur ein Haus. Die Baracken, in welchen die Arbeiter untergebracht werden, ringen ihm keinerlei Empörung ab. Sein zu klein geratenes Domizil ist alles, was ihn zu kümmern scheint. Er wird weitergeführt und soll sich nun, aus einer offenbar extra für ihn getroffenen Auswahl an Frauen, eine Haushälterin aussuchen. Er mustert alle ganz genau, erblickt dann Helene Hirsch (hier ganz vorne im Bild) und scheint damit seine Favoritin gefunden zu haben. Auch als auf seine Frage, wer von den Frauen bereits Erfahrung als Haushälterin habe, alle bis auf Helene die Hand heben, weicht er nicht von seiner Entscheidung ab, sondern erklärt, dass er eigentlich keine erfahrende Haushälterin wolle, da er



Abb.: 86

dieser ja erst alle bereits angenommenen Angewohnheiten abgewöhnen müsse. Er stellt sich vor Helene und deutet ihr, sie solle näher kommen. Doch als sie das tut, weist er sie

²⁷⁶ Siehe. *Schindler's List* (1993). Disc 1. 00:47:44ff.

zurück und bittet sie Abstand zu halten, um sie nicht mit seiner Erkältung anzustecken. Dieser Zwiespalt, dass Göth einerseits Helenes Nähe sucht, auf der anderen Seite aber immer auch sehr darum bemüht ist, einen angemessenen Abstand zu der jüdischen Arbeiterin zu wahren, wird sich im Laufe des Filmes verstärken. Doch auch bereits in dieser kleinen Geste wird deutlich, dass Göth Helene gegenüber andere Maßstäbe anzusetzen scheint, als dies für die restlichen Arbeiter zutrifft. Ist ihm das Leiden aller anderen scheinbar egal und doch sorgt er sich darum, dass sie sich bei ihm anstecken könnte. Nur wenige Momente später steht seine Wahl fest, die übrigen Frauen werden wieder fortgebracht und die Szene geht weiter.

Eine jüdische Architektin ruft unentwegt, man müsse das Gerüst einer neu errichteten Baracke niederreißen, da das Fundament falsch gegossen worden sei, was die gesamte

Konstruktion unsicher machen würde. Die Architektin kommt zu Göth und schildert ihm ihre Bedenken. Dieser hört sie an und befiehlt dem Unterscharführer dann, die Frau zu erschießen. Auf den schockierten Protest der Architektin, die ihm zu erklären versucht,



Abb.: 87

dass sie hier nur ihrer Arbeit nachgehe, meint er nur, dass auch er nichts anderes tue. Auch den Einwand eines anderen Offiziers, der Göth erklärt, dass die von ihm soeben zum Tod verurteilte Frau die Bauleiterin dieses Lagers sei, lässt ihn völlig kalt. Man könne sich hier nicht auf Diskussionen mit diesen Leuten einlas-



Abb.: 88

sen, gibt er den Anwesenden klar zu verstehen. Dann lässt er die Frau mitten in den Bauarbeiten und unter seiner Aufsicht erschießen. Die Szene endet damit, dass Göth die zuständigen Personen anweist, alles niederzureißen und neu aufzubauen, so wie die Architektin es vorgeschlagen hatte.

Diese Einführungsszene zeichnet ein sehr umfangreiches Bild der Figur Amon Göth. Die jüdischen Arbeiter sind ihm nichts wert, interessieren ihn nicht und doch befolgt er, ohne eine weitere Meinung einzuholen, den Rat der Architektin und lässt das Fundament der Baracken neu aufbauen. Jeder, sogar die Bauleiterin des Arbeitslagers, ist für ihn austauschbar, so scheint es, und doch sucht er sich unter einer Auswahl von Frauen ganz gezielt eine bestimmte aus, die ihm auch durch fehlende, haushälterische Fähigkeiten

²⁷⁷ *Schindler's List* (1993). Disc 1. 00:48:09-00:48:12.

nicht mehr ausgedrückt werden kann. Ihm scheint nur sein eigenes Wohlergehen am Herzen zu liegen, das Leid der Menschen um ihn beachtet er nicht und doch empfindet er so etwas wie Mitleid für die frierende Helene und nimmt sie zu sich.

Die nächste von mir analysierte Szene²⁷⁸ mit Göth ist wohl eine seiner markantesten und bekanntesten im gesamten Film. Nach der Räumung des Ghettos werden alle Juden ins Arbeitslager gebracht und den unterschiedlichen Arbeitsprozessen zugewiesen. Göth, der gerade erst aufgestanden ist, beginnt plötzlich ohne ersichtlichen Grund oder Sinn, mit



Abb.: 89



Abb.: 90



Abb.: 91



Abb.: 92

einem Gewehr vom Balkon seiner Villa aus, auf die Menschen im Arbeitslager zu schießen. Göth wird dem Filmseher dabei zunächst aus einer starken Untersicht gezeigt. Aus der Perspektive der Arbeiter sieht man ihn, mit nacktem Oberkörper, wie er auf seinem Balkon steht und mit der Waffe hinunterzielt. Dann wechselt die Kameraperspektive und der Filmseher sieht durch einen point-of-view-shot wie Göth sich eine Zielscheibe aussucht. Er lässt sich dabei viel Zeit, legt dann gemütlich seine Zigarette beiseite und drückt ab. Er erschießt eine Frau, die sich gerade die Schuhe zubinden wollte und einen Mann, der kurz auf einer Stiege Platz genommen hatte. Danach ist das gesamte Lager erfüllt von Schreien und in Panik herumlaufenden Menschen. Doch Göth lässt sich von der Panik nicht ablenken. Es sieht fast gemütlich aus, wie er so auf

seinem Sessel sitzt und nebenbei immer wieder genüsslich an seiner Zigarette zieht. Nachdem er die Schüsse abgegeben hat, steht er auf, macht noch ein paar Dehnungsübungen und geht dann auf die Toilette. Fast wirkt es wie Morgensport, was der Lagerkommandant hier betreibt und doch scheint diese Wahnsinnstat einen wohlüberlegten Hintergrund zu haben. Entgegen einiger anderer Meinungen²⁷⁹, die anführen, Göth erschiesse Menschen ohne erkennbaren Grund, gehe ich in meine Analyse mit Naomi Mandel konform, die feststellt, dass Göth nur Menschen er-

schießt, die sich nicht aktiv am Arbeitsprozess beteiligen.²⁸⁰ So weit ist er also in seiner

²⁷⁸ Siehe *Schindler's List* (1993). Disc 1. 01:10:03ff.

Funktion als Lagerkommandant im Stande zu gehen. Die Menschen im Lager durch das Erzeugen von Angst und Panik unter seine Kontrolle zu bringen und sie darunter zu halten, scheint für ihn von solch großer Bedeutung zu sein, dass er auch vor einer derartigen Aktion nicht zurückschreckt. Zudem verdeutlicht die Durchführung dieser Tat, welche Gefühlskälte Göth den Gefangenen entgegenbringt. Sie sind für ihn, wie er an späterer Stelle erwähnen wird²⁸¹, nichts weiter als Ungeziefer, wie Ratten und Läuse, und wie Ungeziefer jagt und vernichtet er sie.

Die eben erwähnte Untersicht verdeutlicht seine dominante Stellung, seine Überlegenheit über die Häftlinge, doch wozu dient der erwähnte und gezeigte point-of-view-shot aus Abbildung 90? Miriam Bratu Hansen stellt dazu folgende These auf:

[...] what does it mean that point-of-view shots are clustered not only around Schindler but also around Goeth, making us participate in one of his killing sprees in shots showing the victims through the telescope of his gun? Does this mean that, even though he is marked as evil on the level of the diegesis or fictional world of the film, the viewer is nonetheless urged to identify with Goeth's murderous desire on the unconscious level of cinematic discourse?²⁸²

Auch ich bin der Ansicht, dass diese bestimmt gewählte Perspektive den Filmseher dazu zwingt, sich in Kommandant Göth hineinzusetzen. Der Filmseher sieht, wie Göth sich eine Zielscheibe aussucht und abdrückt und kann, auch durch die Wahl der Opfer, Rückschlüsse auf seine Persönlichkeit ziehen. Göth präsentiert sich als wahnsinnig, tyrannisch und gefühllos. Was die Ausübung seines Jobs angeht, wirkt er übermotiviert, pflichtbewusst und in seiner Ausübung auf perfide Weise originell. Seine Aufgabe als Richter und Henker scheint ihn nicht zu bedrücken, sondern ihm viel mehr Spaß zu bereiten. Eine wirkliche Identifikation mit der Figur, wie Miriam Bratu Hansen sie beschreibt, ist meines Erachtens in dieser Szene jedoch noch nicht feststellbar. Ich bin vielmehr der Meinung, dass die gewählte Perspektive eine Identifikation mit der Figur

²⁷⁹ Siehe McGowan, T (2007). *The real gaze. Film Theory after Lacan*. Albany: State University New York Press. S. 144.

Lipkin, S. N. (2002). *Real emotional logic. Film and Television. Docudrama as persuasive practice*. Carbondale: Southern Illinois University Press. S. 7.

Hillis, M. J. (2011). *The conflagration of community. Fiction before and after Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press. S. 159.

²⁸⁰ Mandel, N. (2006). *Against the unspeakable. Complicity. The Holocaust and Slavery in America*. Virginia: University of Virginia Press. S. 89.

²⁸¹ *Schindler's List* (1993). Disc 1. 01:48:25-01:48:52.

²⁸² Bratu Hansen, M. (1996). "Schindler's List" Is Not "Shoah". *The Second Commandment. Popular Modernism and Public Memory*. In *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 2., 292-312. Zugriff am 31. 05. 2011 aus JSTOR unter <http://www.jstor.org/stable/1343973> S. 300.

zusätzlich erschwert. Nicht nur die bisherige Darstellung Göths macht es für den Filmseher schwer, sich auf seine Sichtweise einzulassen, auch die Tatsache, dass man sich als Filmseher nicht vorstellen kann, ähnlich zu handeln, wie Göth es tut, ruft den Wunsch nach mehr Distanz hervor und sorgt dafür, dass die gewählte Perspektive als aufgezwungen und fremdartig wahrgenommen wird. Sie unterstreicht demnach mehr die Unterschiede zwischen dem Filmseher und Göth als dass sie ihn für das Publikum erfahrbar und nachvollziehbar macht.

Auch diese Szene bietet sehr viel Material, welches zur Bildung des Figurenmodells beiträgt. Erneut wird die unmenschliche und emotionslose Seite Göths stark betont. In dieser Szene wird jedoch auch auf seine Arbeitsmoral, seinen Führungsstil eingegangen. Durch Aktionen wie die Erschießung der Lagerarbeiter verbreitet er Angst und Schrecken und will dadurch die Kontrolle behalten. Die Gelassenheit, die er dabei an den Tag legt, kennzeichnet ihn als psychisch schwer gestörten Menschen und macht dem Filmseher eine Identifizierung mit der Figur beinahe unmöglich.

Gleich danach folgt eine weitere, meines Erachtens für die Zeichnung des Figurenmodells sowie für den Film im Allgemeinen, sehr wichtige Szene, das erste Aufeinandertreffen von Schindler und Göth.²⁸³ Schindler besucht Göth in dessen Villa im Arbeitslager. Er begrüßt zunächst freundlich und scherzend die anderen Anwesenden, von denen er den Großteil

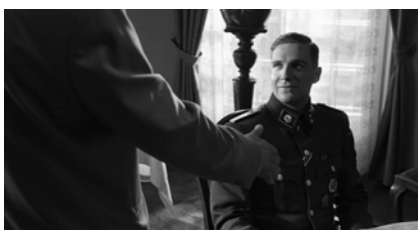


Abb.: 93

bereits zu kennen scheint und wendet sich zuletzt Göth zu. Dieser mustert Schindler genau, bevor er ihm nach einer auffällig langen Pause wie die anderen Anwesenden ebenfalls die Hand zu Begrüßung reicht. Dazu auch aufzusehen, scheint Göth nicht als nötig zu empfinden. Auch hat er zum Händedruck keine freund-

lichen Grußworte für Schindler übrig. Mit einem kurzen „We started without you.“²⁸⁴ überspringt er die höfliche Begrüßung und wendet sich stattdessen gleich dem geschäftlichen Teil dieses Zusammenkommens zu. Durch die fehlenden Grußworte und den unhöflichen Händedruck im Sitzen entsteht der Eindruck, als ob Göth dem gutgelaunten und scherzenden Schindler nicht wirklich viel abgewinnen könne. Vielmehr scheint er diesem Mann, der durch seine nette Art im Handumdrehen alle Anwesenden bis auf Göth für sich gewinnen konnte, durch sein betont unhöfliches Verhalten demonstrieren zu wollen, wer hier das Sagen hat.

²⁸³ Siehe *Schindler's List* (1993) Disc 1. 01:13:23ff.

²⁸⁴ Ebenda. 01:14:244-01:14:26

Dieser Eindruck verflüchtigt sich allerdings schon wenige Sekunden später, als sich Göth

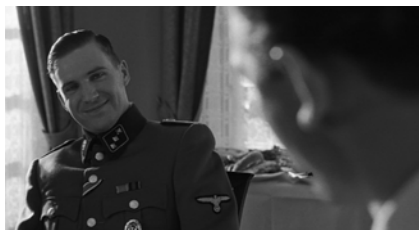


Abb.: 94



Abb.: 95

zu Schindler beugt und ihn fragt, wo er seinen Anzug gekauft habe, der wirklich gut aussehe. Göth scheint plötzlich bemüht um eine lockere Konversation, macht Schindler Komplimente und lächelt ihm zu. Nun ist es Schindler, der kurz angebunden wirkt. Auf Göths Frage antwortet er bloß, dass er ihm gerne auch so einen Anzug besorgen würde, doch der Mann, der ihn gemacht habe, sei wahrscheinlich bereits tot. Schindler wirkt in diesen Einstellungen nicht nur durch seinen hellen Anzug positiv und freundlich, auch der Einsatz von Licht und Dunkelheit wirken sich auf die Wahrnehmung der Figur aus. Während Göth mit dem Rücken zum Fenster und damit im Schatten sitzt, wird Schindler von weichem Licht beschienen. Dennoch wirkt Göth in dieser Unterhaltung zum ersten Mal in diesem Film etwas unterwürfig. Er scheint Schindler zu beneiden oder zu bewundern. Was auch in den folgenden Einstellungen deutlich wird.

Nach einem Schnitt wird die Szene mit einem Privatgespräch zwischen Göth und Schindler fortgeführt. Göth winkt seine Haushälterin Helene herbei, um Schindler nachzuschenken. Dieser bedankt sich freundlich bei ihr. Helene räumt den Tisch ab und wendet sich zum Gehen, da ruft Göth sie noch einmal zurück. Die Haushälterin wirkt sichtlich eingeschüchtert, sieht ihn nicht direkt an, sondern blickt zu Boden. Nach einer kurzen Pause bedankt auch Göth sich bei Helene, die daraufhin erleichtert aufatmet und dann den Raum verlässt. Der erschrockene Ge-



Abb.: 96

sichtsausdruck von Helene macht zwei Dinge sehr deutlich. Zunächst ist klar zu erkennen, wie viel Angst sie vor Göth zu haben scheint. Zudem lässt ihr Verhalten vermuten, dass es offenbar nicht üblich ist, dass Göth sich bei ihr für etwas bedankt.

Im weiteren Gespräch fordert Schindler seine Arbeiter zurück, welche sich nun in Göths Arbeitslager befinden. Doch Göth macht ihm klar, dass es nicht so einfach sei, seine eigene Firma außerhalb des Lagers zu führen. Als ihn Schindler um seine Mithilfe bittet und sagt, wie dankbar er für seine Unterstützung wäre, scheint Göth zufrieden. Nun ist es wieder er, der die Fäden zieht und als ob er dies noch zusätzlich demonstrieren müsste,

behält er Schindlers vielleicht wichtigsten Arbeiter, den Buchhalter Itzhak Stern, für sein eigenes Lager zurück.

Auch in diesen Einstellungen ist der Einsatz von Licht und Schatten sehr auffällig. Während sich Schindler und Helene immer im vom Tageslicht erhellten Bereich des Zimmers aufhalten, sitzt Göth im Schatten. Sein Dank an die Haushälterin unterstreicht die zuvor wahrgenommene Ansicht, dass Göth sich in seinem Verhalten an Schindler zu orientieren, ihm nachzueifern scheint. Auch unterstreicht diese Szene den Unterschied zwischen den beiden Figuren sehr gut. Während bei Schindlers gehässigem Kommentar zum Macher seines Anzuges durchaus Gefühle des Bedauerns mitschwingen, scheint Göth durch und durch Geschäftsmann zu sein, der ein problemlos laufendes Arbeitslager Scherzen und Höflichkeitsfloskeln vorzieht. Die Überlegenheit, die er Schindler gegenüber zu Beginn der Szene ausstrahlt, oder auszustrahlen versucht, verflüchtigt sich schnell, als er diesen um seinen Anzug beneidet und plötzlich beginnt, seine Haushälterin respektvoller zu behandeln. In dieser Szene wirkt Göth in seinem Verhalten sehr unsicher. Er pendelt zwischen autoritärem, gefühllosem Lagerkommandanten und unterwürfigem, höflichem Gentleman. Nichts davon wirkt aufgesetzt oder gespielt und doch lassen diese zwei extremen Seiten die Normalität, welche irgendwo dazwischen liegen sollte, vermissen.

Auch die nächste Szene weist auf diese Spaltung des Charakters hin.²⁸⁵ Göth macht sich auf den Weg in eine der Fabriken des Lagers, um sich die Arbeiter genauer anzusehen und um alte, kranke oder ungeeignete Arbeitskräfte auszumustern. Mit der Uhr in der



Abb.: 97

Hand kontrolliert er einen etwas älteren Arbeiter bei der Herstellung eines Scharniers. Er scheint mit dessen Arbeit zufrieden, lobt sogar die Schnelligkeit des Mannes, bemängelt dann aber die Tatsache, dass dieser für die schnelle Arbeitsweise an diesem Tag noch viel zu wenige Scharniere hergestellt habe. Ohne eine Erklärung zuzulassen, lässt er den Mann nach draußen bringen, wo er ihn selbst erschießen will. Doch seine Waffe streikt. Mehrmals kontrolliert er die Waffe und drückt erneut ab. Schließlich zieht er eine weitere aus seiner Hosentasche, doch auch diese scheint nicht

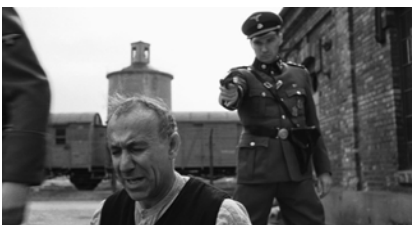


Abb.: 98

²⁸⁵ Siehe *Schindler's List* (1993). Disc 1. 01:22:03ff.

zu funktionieren. Der Arbeiter versucht panisch und den Tränen nahe, Göth klar zu machen, dass er keine Schuld an der geringen Anzahl trägt, da die Maschine den halben Tag über defekt war und erst repariert werden musste, doch Göth ignoriert diese Tatsache. Erneut drückt er ab, doch nichts passiert und der Lagerkommandant verliert die Fassung. Er beginnt zu schreien, reißt an der Waffe und als diese ihm weiterhin den Dienst versagt, schlägt er dem Arbeiter mit der Pistole auf den Kopf und geht. Den verletzten und vor Angst und Panik wimmernden Mann lässt er einfach liegen. Diese Einstellungen zeigen sehr gut, wie der Lagerkommandant reagiert, wenn etwas nicht nach Plan läuft. Wie ein wütendes Kind reißt er an der Waffe



Abb.: 99



Abb.: 100

und wirkt dabei hilflos und beinahe bemitleidenswert. Er rastet aus, während ein anderer wegen ihm um sein Leben fürchten muss. Diese Reaktion zeugt erneut von dem geringen bis nicht vorhandenem Einfühlungsvermögen der Figur. Für den Lagerkommandanten zählt allein er selbst.

In dieser Szene wird die Perfidie der Figur Göth besonders betont. Bewaffnet mit einer Uhr gibt er vor, dem Arbeiter eine faire Chance zu geben, doch hatte er wohl schon von Anfang an vor, ihn zu erschießen. Wäre dem nicht so, hätte er sich wohl die Erklärung des Mannes angehört und dessen Arbeit damit als gut befinden müssen. Doch sei es nun aus dem Zwang heraus, Platz für neue Arbeiter schaffen zu müssen oder aber aus dem Zwang heraus, sich erneut durch Angst und Panik Autorität zu verschaffen, Göth lässt den Mann abführen und will ihn erschießen. Sein Wutausbruch verdeutlicht erneut, wie wichtig er sich selbst im Vergleich zu anderen nimmt und unterstreicht seine Kontrollsucht, die ihn bei der kleinsten Fehlerquelle in Rage geraten lässt.

Kurze Zeit später folgt die nächste Szene mit Göth²⁸⁶. Im Lager wurde ein Huhn gestohlen und Göth befragt eine Gruppe von Arbeitern, wer von ihnen dafür verantwortlich sei. Als niemand antwortet, erschießt er, ohne Vorwarnung, einen der Männer. Er fragt erneut und setzt, nachdem ihm weiterhin niemand antwortet, wieder zum Schuss an. Plötzlich tritt ein



Abb.: 101

²⁸⁶ Siehe. *Schindler's List* (1993). Disc 1. 01:26:20ff.



Abb.: 102

kleiner Junge vor. Göth fragt ihn, kühl und emotionslos, ob er das Huhn gestohlen habe, doch der Junge verneint. Auf Göths nächste Frage, ob der Junge wisse, wer der Schuldige sei, zeigt der Junge auf den bereits erschossenen Mann. Mit diesem Geständnis, ob wahr oder gelogen, endet die Szene. Wieder übt Göth Gewalt

aus, um sich Respekt zu verschaffen. Wieder müssen alle Arbeiter, ob schuldig oder unschuldig, um ihr Leben fürchten. Auch in dieser Szene greift Göth wieder selbst zur Waffe. Offenbar hat er keine Probleme damit, sich selbst die Hände schmutzig zu machen, wie dies noch bei Captain Hardenberg zu beobachten war. Es wirkt beinahe so, als nütze Göth jede sich ihm bietende Möglichkeit, Gewalt auszuüben, um sich so noch mehr Respekt zu verschaffen und jeden der Arbeiter davon zu überzeugen, dass man sich in seiner Gegenwart zu keiner Zeit sicher fühlen kann.

In einer kurz darauf folgenden Szene²⁸⁷ kommt es zu einer Charakterisierung der Figur Göth von Seiten Oskar Schindlers. Dieser beschreibt ihn als einen Mann, der durch seine Funktion als Lagerkommandant unter enormem Druck stehe. Diese Tatsache zusammen mit die aktuelle Kriegssituation, welche immer nur die schlechten Seiten eines Menschen zum Vorschein bringen würde, würden Göth, laut Schindler, zu dem Menschen machen, der er ist. Unter normalen Umständen wäre er bestimmt ganz anders, denn niemand könne das Töten von Menschen unter normalen Bedingungen so genießen, wie es bei Göth zurzeit den Anschein hat.

In der nächsten von mir analysierten Szene²⁸⁸ wird noch deutlicher dargestellt, wie sehr Schindler versucht, an das Gute in Göth zu glauben. Die beiden unterhalten sich über ihre Auffassungen darüber, was *Macht* sei. Göths Ansicht nach bedeutet Macht Kontrolle zu haben, wobei er vor allem die Kontrolle über Leben und Tod hervorhebt. Mit dieser Aussage verdeutlicht der Lagerkommandant in eigenen Worten, was in der Figurenanalyse bereits festgestellt werden konnte. Göth strebt nach Macht und glaubt diese dadurch erlangen zu können, indem er unter Androhung von Folter und Tod Kontrolle über die Arbeiter im Lager ausübt. Schindler versucht ihn jedoch davon zu überzeugen, dass nur der wirklich mächtig sei, der jemanden begnadigen würde, statt ihn zu töten.

²⁸⁷ Siehe. *Schindler's List* (1993). Disc 1.01:30:41.

²⁸⁸ Ebenda. 01:38:42ff.

Göth scheint dieser Gedanke zu gefallen und so ermahnt er in den folgenden Szenen einige Arbeiter für ihre Fehler nur, anstatt sie wie gewohnt sofort umzubringen.²⁸⁹ Auch den Jungen, der seine Badewanne nicht gründlich genug geputzt hat, ermahnt er zunächst nur²⁹⁰, er begnadigt ihn und schickt ihn fort und auch sich selbst, so hat es den Anschein, versucht er zu vergeben, als er sich pathetisch im Spiegel betrachtet und mit leiser, leicht gebrochener Stimme ein „I pardon you.“,²⁹¹ wispert. Er wirkt nachdenklich und unsicher, so als sei er selbst mit seiner Art zu handeln nicht zufrieden, hält er es doch offenbar für nötig, selbst Vergebung zu erfahren. Doch dann ändert sich der Ausdruck in seinen Augen, sein Blick wandert plötzlich zu seinen Fingern. Er presst die Lippen aufeinander, wirkt von einem Moment auf den nächsten nicht mehr nachdenklich und gelöst sondern eher verstört und zornig. In der nächsten Einstellung sieht man den Jungen, den Göth kurz zuvor noch ohne Bestrafung weggeschickt hatte. Schüsse fallen und kurz darauf liegt der Junge tot am Boden. Den Grund dafür, dass Göth schlussendlich doch wieder in sein altes Muster zurückfällt, sieht man in der nächsten Szene, in der er sich von Helene die Fingernägel maniküren lässt.²⁹² Sie war es, an die er denken musste, kurz bevor er den Jungen erschoss. Schon in der ersten Szene, in welcher er sie als Haushälterin auswählte, wurde sehr deutlich, dass Göth ein großes Interesse an dieser Frau hat. Im Laufe des Filmes wird immer klarer, dass er tiefgehende Gefühle für sie hegt, die ihn allerdings völlig überfordern. Nur der Gedanke an sie macht ihn so wütend, dass er jede Gnade vergisst und den Jungen erschießt. Die Gefühle, die er für sie hegt, nehmen ihm genau das, wonach er am meisten strebt, nach Kontrolle und damit Macht. Diese Gefühle sind etwas, was er nicht beherrschen kann. Sie machen ihn hilflos und genau dafür scheint er Helene und auch sich selbst zu hassen.



Abb.: 103



Abb.: 104



Abb.: 105



Abb.: 106

²⁸⁹ Vgl. *Schindler's List* (1993). Disc 1. 01:41:28ff. Sowie 01:42:39ff.

²⁹⁰ Siehe. Ebenda. 01:42:57ff.



Abb.: 107



Abb.: 108

In der eben erwähnten Manikürszene betrachtet Göth Helene sehr genau, beugt sich immer näher zu ihr, atmet tief ein und riecht an ihr, wie an einer Blume. Dann wendet er sich wieder ab und lehnt sich mit nachdenklichem Blick wieder in seinem Stuhl zurück. Obwohl er etwas für Helene zu empfinden scheint, wirkt die Situation zwischen den beiden stark angespannt. Sie pflegen ein sehr enges Arbeitsverhältnis, haben täglich Kontakt und dennoch ist so etwas wie Vertrautheit zwischen den beiden nicht wahrnehmbar, Helene verrichtet sachlich und eingeschüchtert ihre

Arbeit, Göth scheint hin- und hergerissen zwischen der Position des autoritären Arbeitgebers und der des gefühlvollen Partners. In dieser Szene siegt sein Verstand, der ihm vermittelt, dass so etwas wie eine Liebesbeziehung zwischen ihm und einer Jüdin undenkbar ist. Nur wenig später jedoch eskaliert die Situation zwischen den beiden²⁹³.

Göth sucht das Gespräch mit Helene und gesteht ihr in einem Dialog, in dem nur er spricht, da sie viel zu verängstigt ist, um ihm zu antworten, nach und nach, dass er glaube, dass die Beziehung zwischen ihnen vielleicht gar nicht falsch ist, sondern dass es die anderen, die Gesetze seien, die sich irren würden.

Wer diese anderen sind, erklärt er nicht näher, doch in jedem Fall nimmt er Helene und sich von dieser anderen Seite aus. In seiner Phantasie sind die beiden ein romantisches Paar, von allen unverstanden und allein gegen den Rest der Welt, Romeo und Julia. Er schreitet um sie herum, betrachtet sie von allen Seiten, streicht ihr die Haare aus dem Gesicht. Sie steht nur da und schweigt. In ihrem Blick spiegeln sich Angst und Panik, die Göth nicht wahrnimmt oder nicht wahrnehmen will. Er gesteht ihr seine Gefühle und will

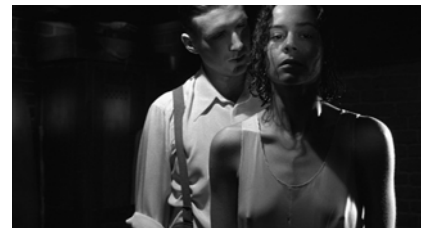


Abb.: 109



Abb.: 110

²⁹¹ *Schindler's List* (1993). Disc 1.. 01:43:58-01:43:59.

²⁹² Siehe. Ebenda. 01:44:46ff.

²⁹³ Siehe. Ebenda. 01:46:13ff.

sie küssen, doch plötzlich erlangt sein Verstand wieder die Oberhand und er nimmt alles bisher Gesagte wieder zurück, verleugnet seine Gefühle erneut. Er beschuldigt Helene, ihm das alles eingeredet zu haben, schlägt ihr ins Gesicht und verprügelt sie. Erneut scheinen ihn seine Gefühle für eine Jüdin zu überfor-



Abb.: 111

dern. Er kennt die Regeln und fordert sie auch von allen anderen ein, doch selbst schafft er es nicht, sich daran zu halten. Um die Schuld nicht auf sich nehmen zu müssen, beschuldigt er Helene und lässt seine Wut auf sich selbst an ihr aus.

In dieser Szene werden die beiden Standpunkte, Gefühl und Verstand, zwischen denen Göth während des gesamten Filmes zu pendeln scheint, erneut deutlich dargestellt. Er hadert innerlich ständig mit sich und obwohl er den Jungen zunächst verschont und sich auch Helene anvertraut, so gewinnt dennoch immer, aus Angst, Schwäche oder Ideologie, die Seite der Macht und der Unmenschlichkeit. Dennoch verdeutlicht dieses Hadern die menschliche Seite an Göth und zeigt, dass er sich keineswegs vollends in der Ideologie verloren hat, wie es Georg Seeßlen beschreibt, wenn er anführt:

Göth ist die personifizierte Macht der Tötungsmaschinerien, voller Willkür in seinen grausamen Taten, verwaltet er eine Bürokratie des Todes, in der den Häftlingen jede Hoffnung ausgetrieben wird, sich etwa durch Wohlverhalten oder Anpassung retten zu können.²⁹⁴

Doch wie Schindler im Film selbst feststellt²⁹⁵, ist Helene von dieser Willkür ausgenommen. In einer Szene gesteht ihm die Haushälterin verängstigt, dass sie ständig um ihr Leben fürchte, da sie Tag für Tag miterleben müsse, wie Göth Menschen vollkommen grundlos bestrafe und töte. Doch Schindler erklärt ihr, dass es einen Unterschied zwischen ihr und diesen anderen Menschen geben würde. All die anderen Arbeiter seien Göth egal, aber für sie empfinde er etwas, was sie vor seiner Willkür schützen würde. Diese Feststellung ist auch für mich in dieser Analyse klar ersichtlich. Zudem bin ich bereits darauf eingegangen, dass auch die anderen Morde, die Göth begeht, nicht als vollkommen willkürlich angesehen werden können, da sie dem größeren Zweck dienen, seine Kontrolle über das Lager durch Furcht und Panik zu garantieren und er zudem nur Arbeiter erschießt, die ihre Arbeit nicht ordnungsgemäß oder fehlerhaft verrichtet haben.

²⁹⁴ Seeßlen, G. (2001). *Steven Spielberg und seine Filme*. Marburg. Schüren Presseverlag. S. 140.

²⁹⁵ Vgl. *Schindler's List* (1993). Disc 1. 01:35:21ff.

Kurz nach dem Gefühls- und Gewaltausbruch Göths²⁹⁶ sieht man ihn bei dem Versuch, Schindler, welcher einer Jüdin aus der Belegschaft zum Dank für ihre Geburtstagsglückwünsche einen Kuss gegeben hatte und dafür verhaftet wurde, aus dem Gefängnis zu holen. Als entlastendes Argument führt er an, dass die Juden eine gewisse Macht hätten, mit der sie einen verzaubern, verhexen würden. Wenn man nahe mit ihnen zusammenarbeiten würde, würden sie einen, einem Virus gleich, infizieren. Diese Krankheit müsse behandelt und nicht bestraft werden. Göth versucht alles, um Schindler zu entlasten. Doch dem Filmseher wird klar, dass es Göth hier nicht allein um ihn geht. In seinen Bemühungen, Schindler frei zu bekommen, schwingt auch der Versuch mit, sein eigenes Verhalten, seine Gefühle Helene gegenüber zu entschuldigen und zu rechtfertigen.

In der nächsten, wieder ausführlicher von mir analysierten Szene²⁹⁷ bittet Schindler Göth, ihm seine Haushälterin Helene zu überlassen. Zuerst ist Göth sehr passiv, tut alle Vor-



Abb.: 112

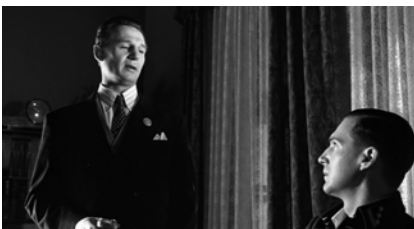


Abb.: 113

schläge Schindlers mit einem kurzen und klaren *Nein* ab. Er sitzt an seinem Schreibtisch, windet sich merkbar unwohl auf seinem Stuhl hin und her, während Schindler, im Raum auf- und abschreitend, ihn weiter zu überreden versucht, ihm seine Haushälterin zu überlassen. Göth muss zu Schindler aufsehen, sein Bewegungsradius ist gegenüber dem Schindlers stark eingeschränkt und auch im Dialog behält Schindler die Oberhand. Göth wirkt dadurch, obwohl die Entscheidung in dieser Situation nur bei ihm liegt, unterlegen und ohnmächtig. Erst als Schindler ihm ein

Kartenspiel vorschlägt, bei dem Göth nichts als seine jüdische Haushälterin zu verlieren und eine Menge Geld zu gewinnen hätte, springt Göth auf und erklärt Schindler, dass über Helene nicht bei einem Kartenspiel entschieden werden könne und dass er sie bei sich behalten wolle. Nun ist er es, der nachdenklich auf- und abgeht und Schindler von seinem Wunsch erzählt, Helene mit sich nach Wien

²⁹⁶ Vgl. *Schindler's List* (1993). Disc 1. 02:06:40ff.

²⁹⁷ Siehe. *Schindler's List* (1993). Disc 2. 00:11:12ff.

zu nehmen und mit ihr alt zu werden. Ihm ist wohl von Anfang an klar, was Schindler ihm noch zusätzlich bestätigt, dass dieser Wunsch sich nie erfüllen wird. So nimmt Göth wieder auf seinem Sessel Platz und meint, dass wenn er „any sort of a man“²⁹⁸ in der deutschen Übersetzung also *ein ganzer Mann* wäre, er Helene

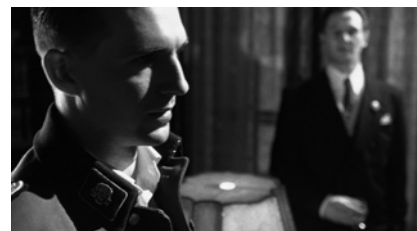


Abb.: 114

schnell und schmerzlos erschießen könnte. Doch diese Äußerung lässt in dem Moment ihrer Formulierung bereits darauf schließen, dass es soweit nicht kommen wird. Göth befindet sich wieder in einem Zwiespalt und weiß nicht, wie er handeln soll. All seine Optionen scheinen, nicht zuletzt auch ihm selbst, unmöglich. Erst als Schindler seine

Spielkarten, mit denen er Helenes Freiheit gewinnen wollte, wieder von Göths Tisch nehmen und in seine Tasche stecken will, scheint dem Lagerkommandanten das zuvor gemachte Angebot deutlich bewusst zu werden. Bei einem Sieg könnte er 14.800 Reichsmark sein Eigen nennen. Die eben noch präsente Empörung



Abb.: 115

verschwindet aus seinem Gesicht und er spricht Schindler auf das von ihm vorgeschlagene Kartenspiel an. Die nächste Szene zeigt die Arbeiter, die Schindler Göth zuvor abgekauft hatte. Unter ihnen ist auch Helene Hirsch. Göth hat gespielt und verloren.

In dieser Szene wird, wie bereits in der vorangegangenen, klar, dass Göth trotz seiner Stellung auch auf eine gewisse Art und Weise von dem System seiner eigenen ideologischen Ansichten eingeschränkt wird. Zweifelte er in der zuvor analysierten Szene noch daran, ob vielleicht nicht seine Gefühle für Helene, sondern vielmehr die Ideologie des Rassenhasses falsch sein könnte, so hofft er nun, dass es für ihn einen Weg gäbe, Helene mit sich zu nehmen. Doch wie in der vorigen Szene entscheidet er sich auch hier gegen seine Gefühle, gegen Zweifel und Hoffnung und wählt das Geld, die Kontrolle und Macht. Vor allem in den ersten Einstellungen wird aber klar, dass es keine leichte Entscheidung für ihn war. Er wirkt verzweifelt und trotzig wie ein kleines Kind, denn obwohl er weiß, dass er Helene nicht bei sich behalten kann und er es nicht über sich bringen wird, sie zu erschießen, will er den Vorschlag Schindlers nicht hören. Er will sie ihm nicht überlassen, sondern will sie für sich. Aus seiner Empörung heraus schöpft er Mut und ergreift das Wort. Es wirkt fast, als wolle er sich von Schindler bestätigen lassen, dass eine gemeinsame Zukunft mit Helene für ihn unmöglich ist und mehr braucht es

²⁹⁸ *Schindler's List* (1993). Disc 2. 00:12:20-00:12:22.

nicht, um seine verkümmerten Gefühle vollends zu unterdrücken. Die Bestätigung Schindlers führt ihm die Aussichtslosigkeit seiner Situation klar vor Augen, er setzt sich und begibt sich damit wieder auf seine passive Position. Seine Machtlosigkeit verdeutlicht er erneut damit, dass er Schindler erzählt, dass er nicht Manns genug wäre, um Helene zu erschießen und ihr Auschwitz damit zu ersparen. Doch das Kartenspiel bietet ihm die verlockende Möglichkeit, seine Machtlosigkeit in Macht zu verwandeln und so nimmt er schlussendlich an. Er erträgt es nicht, der Unterlegene zu sein und so verdrängt er seine Gefühle eben so schnell wieder, wie er diese zugelassen hat und widmet sich wieder dem, was er wirklich gut zu können scheint, dem Spiel um Geld, Kontrolle und Macht.

Auch in dieser Figurenanalyse gehe ich auf die letzte Szene der Figur Göth ein.²⁹⁹ Es handelt sich dabei um eine Einstellung von weniger als einer halben Minute, in welcher der Filmseher sieht und erfährt, dass Göth, der sich in einem Sanatorium als Patient ausgegeben hatte, verhaftet und wegen Verbrechen gegen die Menschheit in Krakau



Abb.: 116

gehängt wurde. Vor der Vollstreckung sieht man ihn, wie er sich seinen Seitenscheitel zurecht zu streichen versucht. Seine letzten Worte „Heil Hitler“³⁰⁰ gelten der Ideologie, an welche er so fest geglaubt hat, mit der er aber am Ende doch nicht gemeinsam untergehen wollte. So fanatisch er die Ideologie auch verfolgt haben

mag, unterscheidet er sich in dieser Reaktion merklich vom zuvor analysierten Captain Hardenberg aus dem Amerika der 50er Jahre. Dieser, tatsächlich verletzt und verstümmelt, hatte seinem Leben, das nun keinen Wert mehr für die von ihm unterstützte Ideologie hatte, ein Ende gesetzt. Er starb mit dem, an das er geglaubt hatte. Ein Weiterleben ohne dieses politische System war ihm unmöglich, da sich sein gesamtes Wesen, jeder Charakterzug und all seine Überzeugungen auf die Werte und Gesetze des Nationalsozialismus gestützt hatten.

6.5.2.2. DIE FIGUR GÖTH IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK

Göth jedoch ist mehr als die Idee. Er wirkt menschlicher, hat Schwächen und Fehler, für die er sich und andere immer wieder streng bestraft und für die er Buße tut, wenn er versucht, andere mit ähnlichen Verfehlungen wie Schindler vor Strafe zu schützen.

²⁹⁹ Siehe. *Schindler's List* (1993). Disc 2. 00:49:28ff.

³⁰⁰ Ebenda. 00:49:31ff.

Aus einem Interview mit einem der beiden engsten Mitarbeiter Schindlers, Mietek Pemper, geht hervor, dass der reale Amon Göth keineswegs solch menschliche Züge an sich gehabt haben soll. Auch die Gefühle für seine Haushälterin stimmen laut Pemper nicht mit der Realität überein. Der Kontakt zwischen SS-Männern und Jüdinnen war im Lager streng tabu und Göth hatte die NS-Rassengesetze völlig verinnerlicht.³⁰¹ Der Göth in Spielbergs Film ist im Vergleich dazu weniger sadistisch und um einiges menschlicher. Diese *Vermenschlichung* mag ihre Wurzeln in dem Gesellschaftszustand der 90er Jahre haben, in denen ein nicht zu leugnender Prozentanteil der Bevölkerung nichts von dem Rassenhass der Nationalsozialisten wissen wollte und in denen zugleich ein Anstieg rassistischer Tendenzen zu beobachten war. In einer solchen Situation spielt genau diese Art der Darstellung, die Vermenschlichung des Nazi-Monsters eine wichtige Rolle. Schindler setzt mit seiner Göth-Figur ein Mahnmal, das es den Menschen unmöglich macht, die deutschen Nazis als einen Haufen von Soziopathen abzutun. Genau diese Darstellungsweise ist es, welche die wahren Ereignisse zu verschleiern versucht. Robert S. Leventhal meint dazu:

To pathologize Göth as Sadist, to demonize him and make him a monster is precisely to miss the most disturbing knowledge we now have of the average Nazi perpetrator: that he was, in an overwhelming majority of the cases, not a sadist, a "deviant" or an "aberration," but rather a dutiful, law respecting civil servant carrying out his orders.³⁰²

Diese Tendenz ist auch im Film zu beobachten, in dem der durch die schwarz-weiß Optik und die Mehrschichtigkeit seines Charakters sehr real wirkende Massenmörder Göth eine menschliche, verletzte Seite aufweist und den Filmsehern damit im Verlauf des Filmes, neben der eigentlichen Hauptfigur Schindler, eine sich immer stärker ausprägende, zusätzliche Identifikationsfläche bietet. Manuel Köppen beschreibt dies folgendermaßen:

³⁰¹ Vgl. Shoah Project. Special: Steven Spielberg. „Das Schlimmste konnte ‘Schindlers Liste‘ nicht zeigen“. Süddeutsche Zeitung v. 27. Januar 1997. Zugriff am 13. 04. 2012 unter <http://www.shoahproject.org/links/specials/spielberg/2sz970127.html>

³⁰² Shoah Projekt. Robert S. Leventhal. *Romancing the Holocaust, or Hollywood and Horror: Steven Spielberg's Schindler's List*. Department of German. University of Virginia. Zugriff am 13. 04. 2012 unter <http://www2.iath.virginia.edu/holocaust/schinlist.html>

Die Neuinterpretation des SS-Kommandanten entzieht sich der Gefahr, in Klischees zu verfallen, dadurch, daß sie aus dem Fundus filmischer Narration Bilder synthetisiert, die zuvor unvereinbar schienen. In der unterschweligen Sexualisierung des gemütlich-bedrohlichen Deutschen wird ein situatives und personales Identifikationsangebot geschaffen, das eben in seiner Ambivalenz 'authentisch' oder zumindest 'wahrscheinlich' wirkt.³⁰³

Diese Identifikationsmöglichkeit ist eine durchaus gewollte Reaktion Spielbergs:

Spielberg zeigt die Nazis nicht als hackenschlagende Klischeebilder; es sind, sagt er, >>Geschäftsleute<<: >>Trotz ihrer Uniformen handelt es sich um Buchhalter, Eisenbahningeniure, [sic] Wirtschaftsexperten, alle mit ihrer ganzen Kraft in einer Todes-Industrie beschäftigt. Leute, die ihre Intelligenz und Energie dieser Industrie widmen, nicht anders, als es Angestellte in der, sagen wir, Autoindustrie tun.<<³⁰⁴

Durch diese neue Art der Darstellung wirkt die Figur also realer und erfahrbarer. Durch die Identifikation mit Göth entdeckt der Filmseher Gemeinsamkeiten, die bestürzen und zum Nachdenken anregen. Mit den eigenen Augen kann man miterleben, wie es ist, auf hilf- und schuldlose Menschen zu schießen. Es wird deutlich, wozu Menschen fähig sind, die bereit sind, der herrschenden Ideologie nahezu blind zu vertrauen. In einer Zeit, in der es vor allem notwendig erschien zu informieren und für die Themen Nationalismus, Antisemitismus und Rassismus zu sensibilisieren, liefert Spielberg mit seinem pseudodokumentarischen Spielfilm Schindlers Liste also einen Nazi, der kein Monster ist sondern menschliche Seiten und Schwächen aufweist, die ihn über den gewählten dokumentartige Filmstil hinaus realistischer erscheinen lassen. Göth ist ein Nazi, mit dem der Filmseher durchaus auch mitfühlen kann und der damit verdeutlicht, dass eine derart rassistische Entgleisung, wie sie zur Zeit des Zweiten Weltkrieges passiert ist, von *gewöhnlichen* Menschen verantwortet werden muss und dass dies kein Szenario war, welches heute undenkbar wäre. Göth verdeutlicht in seinem Realismus die Möglichkeit und gleichzeitig die Abscheulichkeit rassistischer Taten, regt zum Nachdenken an und macht gleichzeitig mit seinen zwiegespaltenen Charakter klar, dass man immer die Wahl hat, sich für die richtige Seite zu entscheiden.

Die Menschlichkeit des Kriegsverbrechers Göth fungiert zudem auf skurrile Weise als eine Art Entschuldigung und Entlastung der amerikanischen Soldaten im in den 90ern neu

³⁰³ Köppen, M. (1997). Von Effekten des Authentischen. Schindlers Liste. Film und Holocaust. In M. Köppen. (Hrsg.), *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - bildende Kunst*. Köln ; Wien: Böhlau. S. 153.

³⁰⁴ Seeßlen. *Natural Born Nazis*. S. 164.

aufflammenden Diskurs bezüglich des Vietnamkrieges, indem die Figur verdeutlicht, was der Krieg aus den Menschen macht, dass er, wie Schindler es im Film zitiert, nur das Schlechteste eines Menschen zum Vorschein bringt und ihn zu ansonsten unvorstellbar erscheinenden Taten befähigt.

Doch wird bei all der Menschlichkeit nie in Frage gestellt, dass die Taten, die Göth begeht, aufs Tiefste abzulehnen sind. Die Gleichgültigkeit, mit der er seine Lagerarbeiter nicht einmal mehr wie Menschen zweiter Klasse sondern vielmehr wie Tiere oder Gegenstände behandelt, derer man sich bei Bedarf einfach entledigen kann, wie in der Balkonszene dargestellt wird, verdeutlicht die Abscheulichkeit des jüdischen Genozids auf aufdringliche und unvergessliche Weise und brennt dieses schreckliche, geschichtliche Ereignis hoffentlich für immer in das Bewusstsein derer, die *Schindler's List* gesehen haben, ein. Damit weist die Figur darauf hin, wie ablehnenswert eine rassistische Einstellung und die Unterdrückung und Abwertung von Menschen anderer Herkunft, Religion oder Ethnie ist. Die Frage nach salad bowl oder melting pot wird in diesem Film damit meiner Ansicht nach auch teilweise thematisiert.

Die 90er sind, wie in der Kontextualisierung angegeben, eine Zeit, in der man die tapferen Soldaten des Zweiten Weltkrieges als Helden, die unterdrückten Menschen in Not halfen und tyrannische Diktatoren stürzten, verehrt aber gleichzeitig vergessen zu haben scheint, welche nationalistische Grundidee hinter diesem Krieg gesteckt hat. Die Zeitzeugen wurden immer weniger und so scheint sich Spielberg bemüht zu haben, seinen Film so authentisch und glaubwürdig wie möglich zu gestalten. Es soll ein Film sein, der in der Auseinandersetzung mit Geschichte ernst genommen werden kann. So werden die Darsteller penibel ausgesucht und reale und geschichtlich korrekte Drehorte gefunden. Diese Glaubwürdigkeit ist nötig, um den in den 90ern stark schwindenden Bezug zu diesem Geschichtsabschnitt wiederherzustellen und die Bevölkerung in dieser Hinsicht zu informieren und zu bilden. Nur durch die populäre und dramatische Form des Spielfilmes mit all seinen emotionalisierenden und teils unwahren Elementen konnte es gelingen Millionen von Menschen diesen Geschichtsabschnitt wirklich näher zu bringen³⁰⁵, was diese, gemessen an Einspielergebnissen und Verkaufszahlen, offenkundig dringen herbeigesehnt hatten.

³⁰⁵ Vgl. Schulz. Docu-drama. S. 177.

6.6. AMERIKA UM 2000

Wie in Deutschland so ist auch in Amerika im anbrechenden 21. Jahrhundert der Generationswechsel ein Thema, welches nicht außer Acht gelassen werden darf. Doch sind den Amerikanern mit der vergangenen Generation auch der Anstand und das Feingefühl im Umgang mit der Kriegsthematik abhanden gekommen? Zugegeben könnte man bei einem Spielfilmen wie *Inglourious Basterds*, der für diesen Zeitabschnitt mein Analysebeispiel sein wird, leicht in Versuchung geraten zu glauben, dass dem so sei. Die glorreichen Amerikaner siegen hier über Hitler, die Geschichte wird umgeschrieben und dabei wird kein Wort verloren über Millionen von Opfern. Neben dem zunehmenden Abstand zu den geschichtlichen Ereignissen und der sinkenden Zahl der Zeitzeugen ist ebenso erwähnenswert, dass im anbrechenden 21. Jahrhundert, wie bereits in den 90ern, eine starke Betonung des Gemeinschaftssinns und der Einigkeit der Nation zu beobachten ist. In einer 1995 abgehaltenen Rede des Präsident Clinton anlässlich des Veterans Day heißt es:

[...] let me urge all of us to summon the spirit that joined that generation, that stood together and cared for one another. The ideas they fought for are now ours to sustain. The dreams they defended are now ours to guarantee. In war they crossed racial and religious, sectional and social divisions to become one force for freedom.³⁰⁶

Barbara A. Biesecker stellt diese Stärkung des Gemeinschaftssinnes im Besonderen in der Repräsentation des Zweiten Weltkriegs in Film und Literatur dieser Zeit fest.³⁰⁷ Sie führt an, dass es in den populärsten Filmbildern und Büchern an der Wende zum 21. Jahrhundert, als welche sie Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* (1998) und Tom Brokaw's "The Greatest Generation" (1998) anführt, zu einer starken Verallgemeinerung der amerikanischen Nation als Gesamtheit kommt. Die Aufspaltung in unterschiedliche Geschlechter, soziale Klassen oder ethische Gruppen wird außer Acht gelassen und durch das Bild des guten amerikanischen Bürgers ersetzt, der all diese Differenzen in sich zu vereinen scheint und gleich welcher Abstammung oder Zugehörigkeit das Richtige tut.³⁰⁸

³⁰⁶ Clinton, B. (11. 11. 1995) *Veterans Day Remarks*. Veterans Day National Ceremony. United States Department of Veterans Affairs. Virginia. Zugriff am 20. 03. 2012 unter <http://www.va.gov/opa/vetsday/speakers/1995remarks.asp>

³⁰⁷ Vgl. Biesecker. (2002). *Remembering World War II*. S. 394ff.

³⁰⁸ Vgl. Ebenda. S. 394.

[...] recent popular cultural representations of the "Good War," from blockbuster movies to cable television series, best selling books and museum displays, together constitute one of the primary means through which a renewed sense of national belonging is being persuasively packaged and delivered to U.S. audiences for whom the question what does it mean to be an American has, at least since the Civil War, never been more difficult to answer.³⁰⁹

Die Bilder und Worte bieten dem amerikanischen Filmpublikum also eine Möglichkeit an, sich als eine Nation zu begreifen und zu verstehen. Doch es sind nicht irgendwelche Bilder und Worte sondern vorrangig Bilder des Krieges. Das Begreifen der eigenen Generation als Gemeinschaft, die sich gegen die unmenschlichen und tyrannischen Kriegsgegner stellt, scheint den Amerikanern Hoffnung und Zuversicht zu geben und doch ist das Bild dieses *guten Krieges* ein zutiefst verklärtes. Der Gemeinschaftsgedanke, der den Bildern und Büchern an der Schwelle des 21. Jahrhunderts zugefügt wird, war in den frühen 1940ern gerade einmal zu erahnen, waren zu dieser Zeit vor allem Afroamerikaner in der amerikanischen Gesellschaft wie im Kriegseinsatz noch immer starker Unterdrückung und Ungleichbehandlung ausgesetzt.³¹⁰ Nun muss die Wahrheit dem mystifizierten Bild des mutigen und richtigen Kriegseinsatzes einer Nation weichen, die offenbar händeringend nach Vorbildern für ein gemeinschaftliches Miteinander zu suchen scheint. Biesecker schreibt dazu, die Wiederkehr des Zweiten Weltkrieges

"[...] may be understood as a more or less thinly veiled conservative response to the contemporary crisis of national identity, to our failing sense of what it means to be an American and to do things the so-called American way."³¹¹

Saving Private Ryan spricht in seiner Gesamtheit direkt das Nationalbewusstsein seines Publikums an. Hier wird kein Mann zurückgelassen, denn jeder Amerikaner ist es wert, gerettet zu werden. In den Anfangsszenen des Filmes wird bewusst auf eine starke Charakterisierung der Filmfiguren verzichtet, was der Zuschauer sieht, sind namen- und charakterlose, leidende und verwundete amerikanische Soldaten und obwohl man über keinen von ihnen viel erfährt, fühlt das amerikanische Publikum, Patriotismus und Nationalstolz sei Dank, mit ihnen.³¹²

³⁰⁹ Biesecker. (2002). Remembering World War II. S. 394.

³¹⁰ Vgl. African in the U.S. Army. *Timeline*. 1941-1945. World War II. Zugriff am 15. 03. 2012 unter <http://www.army.mil/africanamericans/timeline.html>

³¹¹ Biesecker. (2002). Remembering World War II. S. 406.

³¹² Vgl. Ebenda. S 395ff.

Dann erschüttern die Terroranschläge vom 11. September 2001 die gesamte Nation und münden in einen Krieg, der den Amerikanern für den Augenblick gerechtfertigt erschien, in seinem Verlauf aber auch auf populärer und sehr öffentlicher Ebene immer wieder hinterfragt wurde, wie Michael Moore's *Fahrenheit 9/11* (2004) beweist. Hinterfragt wird vor allem die tatsächliche Motivation des Krieges. Geht es um Menschen oder um Macht? Um Gerechtigkeit oder Geld? Der Krieg gegen den Terror verunsichert die in ihrer Angst kurzzeitig vereinte Nation und macht sie argwöhnisch gegen alles und jeden. Sicherheitsbestimmungen im Reiseverkehr werden drastisch erhöht. Die Gefahr lauert, so scheint es, überall, vor allem in Amerika lebende Muslime werden verdächtigt. Die Zahl der islamophoben Straftaten stieg in den USA von 33 im Jahr 2000 nach den Anschlägen 2001 sprunghaft auf 546 an.³¹³ Zwar ist im Jahr 2009, in welchem Barack Obama als erster Afroamerikaner zum Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika gewählt wurde, ein Hauch des Wunsches nach rassen- und klassenloser Gemeinschaft auch in der Realität wahrnehmbar, doch werden andererseits im Präsidentschaftswahlkampf 2012 vom TV-Sender Fox News zur Verunsicherung der Bevölkerung bewusst Gerüchte gestreut, Obama, der mächtigste Mann der Nation, sei Muslim.³¹⁴

Auch das Ansehen amerikanischer Soldaten wird im anbrechenden 21. Jahrhundert stark in Mitleidenschaft gezogen. In US-Gefangenenlagern wie Guantánamo oder dem Militärgefängnis Abu Ghraib herrschen menschenunwürdige Bedingungen. Das Rechtssystem der USA wird in Zeitungsartikeln und Fernsehberichten öffentlich in Frage gestellt. Die Frage, ob Krieg gegen Terror der richtige Weg ist, wird immer lauter.³¹⁵ Umso nötiger scheint es, die Nation zu einen und auch diesmal könnte das Kriegsthema dafür herangezogen werden. Der plötzliche Boom von amerikanischen Produktionen oder Koproduktionen mit Weltkriegsthematik könnte aber auch andere Gründe haben. So erwähnt Georg Seeblen, dass dies auch durch die Finanzierungsoptionen des deutschen Filmförderungsfonds erklärt werden könnte, der seit Anfang 2007 rund 16% der Filmherstellkosten aller Produktionen übernimmt, welche in Deutschland gedreht werden

³¹³ Vgl. Klingler, C. (2011, 17. November). Mehr Straftaten gegen Muslime in USA. Islamfeindliche Gewalt steigt deutlich an. *Taz. Die Tageszeitung*. Zugriff am 02. 06. 2012 unter <http://www.taz.de/!82073/>

³¹⁴ Vgl. Ebenda.

³¹⁵ Siehe Kuettler, C. (2005, 17. Jänner). In Namen der US-Armee. *ZEIT ONLINE*. Zugriff am 16. 08. 2012 unter <http://www.zeit.de/2005/03/Graner>
Wurst. (2005, 20. November). Verdeckte Folter. *ZEIT ONLINE* Zugriff am 16. 08. 2012 unter http://www.zeit.de/online/2005/47/cia_zusammenfassung

und Stoffe aus dem deutschen Kulturkreis behandeln.³¹⁶ Auch das von mir gewählte Filmbeispiel *Inglourious Basterds* wurde mithilfe einer derartigen Förderung produziert.³¹⁷ Der große Erfolg des Filmes spricht aber deutlich dafür, dass, ob mit oder ohne Filmförderung, ein Film dieser Art für das Publikum dieser Zeit unumgänglich zu sein schien. Im Amerika des 21. Jahrhunderts scheint die Zeit reif, um die Geschichte des Zweiten Weltkrieges radikal neu zu interpretieren. Vielleicht nur so ist es möglich, das heutige Publikum für diese, lang vergangene, Geschichte zu begeistern. Gertrud Koch schreibt zum weiteren Verlauf der Beschäftigung mit den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges in Film, Fernsehen und Neuen Medien:

Mit dem Blick auf die Toten wird kein Impuls der Trauer mehr einhergehen, sondern er wird zunehmend Bilder fokussieren, die für etwas stehen, was als Schrecken konnotiert ist, der anderen widerfuhr. Damit werden die Bilder einerseits entlastet vom liturgischen Traueritual, andererseits fallen sie einer Fiktionalisierung anheim, die neue Narrative hervorbringen wird³¹⁸

6.6.1. INGLOURIOUS BASTERDS 2009 – QUENTIN TARANTINO

Als „neu“ könnte man Quentin Tarantinos Bearbeitung der Zweiten Weltkriegs Thematik durchaus ansehen. Amerikanische Filme mit einem ähnlich abweichenden Geschichtsverlauf waren zuletzt vor Kriegsbeginn sowie in der frühen Phase des hier dargestellten Krieges populär. Charlie Chaplins *The Great Dictator* (1940) ist eines der populärsten Beispiele für diesen Umgang mit Geschichte. Nun scheint es erneut nötig zu sein, neue Ansätze zu finden, um mit der Thematik umzugehen.

³¹⁶ Vgl. Seeßlen, G. (2009). *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds*. Berlin: Bertz + Fischer. S. 159.

Siehe auch Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) (2009). *Richtlinien des BKM. „Anreiz zur Stärkung der Filmproduktion in Deutschland. (Deutsche Filmförderung)“* <http://www.ffa.de/downloads/dfff/richtlinie/DFFF-Richtlinie.pdf>

³¹⁷ Siehe Von medienboard geförderte Filme aus dem Jahr 2009. Zugriff am 12. 11. 2012 unter <http://www.medienboard.de/WebObjects/Medienboard.woa/wa/CMSshow/2731726?highlight=inglourious+>

³¹⁸ Koch, G. (2002). Film, Fernsehen und neue Medien. In Knigge, V. & Frei, N. (Hg.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. (S. 412-421). München: H. C. Beck. Verlag. S. 421.

Wenn es gilt, Langeweile in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu vermeiden, dann müssen entweder neue Themen gefunden oder zumindest neue Reize – in der ästhetischen Gestaltung des Erinnerns – geschaffen werden. Neue Themen lassen sich bei der Täterrecherche finden. Neue Reize aber sind gerade bei der medialen Gestaltung des Holocaust ein heikles Feld. Mehr noch als für die sonstige Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus gelten im Fall der industriellen Massenvernichtung zwei Gebote: das der ‚Authentizität‘ und das der ‚Angemessenheit‘.³¹⁹

Noch nicht gekommen scheint die Zeit für Filmproduktionen, die mit der massenhaften Vernichtung der Juden zu leichtfertig umgehen, dennoch wird die Geschichte nun nicht mehr nur den Änderungen unterworfen, die eine Spielfilmfassung wie bereits im Kapitel zu Spiel- und Dokumentarfilm behandelt, immer mit sich bringt. Ihr Verlauf und Ende wird radikal umgeschrieben und neu gestaltet. *Inglourious Basterds* entstand zu einer Zeit, in der sich Amerika erneut in der Rolle der Kriegsnation sah, in der jedoch das Bild des gerechten Krieges und der mutigen Soldaten bereits gehörige Kratzer abbekommen hatte und in der trotz eines afroamerikanischen Präsidenten rassistisch motivierte Panik in der Bevölkerung herrschte. Ob sich diese Tendenzen im Film wieder finden lassen, wird die folgende Figurenanalyse zeigen.

6.6.2. DAS FIGURNEMODELL HANS LANDA

Die von mir analysierte Figur ist *SS-Standartenführer Hans Landa*. Seine besondere Fähigkeit und seine Aufgabe ist es, versteckte Juden aufzuspüren, was ihm den Spitznamen *Judenjäger* eingebracht hat. Landa ist eine Art Detektiv, der ein sehr ausgeprägtes Gespür hat, wenn etwas nicht mit rechten Dingen zugeht. Doch wie sehr steht er hinter der Ideologie, die er repräsentiert und wird er der monströsen Bezeichnung *Judenjäger* gerecht? Im Film spricht Landa vier Sprachen. Wenn ich in meiner Analyse mit Zitaten arbeite, werde ich mich auf die gesprochene deutsche Sprache beziehen, wenn diese in der englischen Originalfassung nicht synchronisiert wurde. Ansonsten werde ich mit der gesprochenen englischen Sprache beziehungsweise bei italienischen und französischen Passagen mit den englischen Untertitelungen arbeiten.

Die Figur wurde von Tarantino mit dem österreichischen Schauspieler Christoph Waltz besetzt, welcher im Laufe seiner Karriere schon einige Figuren mit exzentrischen Charakterzügen gespielt hatte, mit *Inglourious Basterds* gelang ihm schließlich der

³¹⁹ Köppen, M. (2002). Holocaust im Fernsehen. Die Konkurrenz der Medien um die Erinnerung. In Wende, W. (Hg.), *Geschichte im Film*. (S. 307-328). Weimar: Metzler. S. 309-310.

internationale Durchbruch. Für seine Darstellung des Hans Landa wurde er 2010 mit einem Oscar als bester Nebendarsteller ausgezeichnet.³²⁰

6.6.2.1. DIE FIGUR LANDA – ARTEFAKT UND FIKTIVES WESEN

Bereits in der ersten Szene³²¹ des Filmes lernt der Filmseher die Figur des SS-Standartenführers Hans Landa kennen. In dieser knapp 20 Minuten andauernden Szene oder besser Sequenz bekommt der Zuseher viel Material geboten, um sich ein Bild über den Standartenführer machen zu können. Die zur Bildung des Figurenmodells maßgeblich beitragenden Elemente werde ich nun analysieren.

Der Film beginnt auf dem Hof des Bauern LaPadite, der mit seinen Töchtern gerade bei der Arbeit ist. Plötzlich setzt eine beunruhigende Musik ein. Eine der Töchter, welche

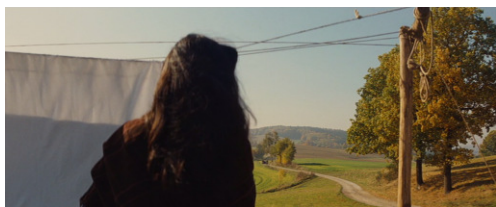


Abb.: 117

gerade dabei ist Wäsche aufzuhängen, sieht sich fragend um. Nicht nur der Filmseher, auch sie scheint etwas Beunruhigendes gehört zu haben. Als sie das gerade aufgehängte Laken zurückzieht, um nachzusehen, entdeckt sie ein sich

näherndes Fahrzeug und ruft nach ihrem Vater, der alle Mädchen ins Haus schickt und auf den, durch die Musik und die Reaktion der Figuren als beunruhigend markierten Besuch wartet.

Landa wird in einem Wagen, begleitet von zwei Motorrädern, zum Anwesen des Bauern chauffiert. Man hat ihn an diesen Hof geschickt, um sicher zu gehen, dass sich hier keine



Abb.: 118

Staatsfeinde versteckt halten. Landa steigt aus dem Wagen und bespricht mit seinem Fahrer das weitere Vorgehen „Das ist der Hof von LaPadite? [...] Hermann, bis ich sie hole, werde ich allein gelassen!“³²² Den Namen Hermann wird Lander

noch öfter nutzen. Tatsächlich spricht er alle ihm unterstehenden, rangniedereren Männer egal ob Chauffeure, Kellner oder Funker mit diesem Namen an.³²³ Seine Dominanz steht

³²⁰ Siehe IMDb. Christoph Walz. Awards. <http://www.imdb.com/name/nm0910607/awards>
Walk. I. Christoph Walz. Biographie *Film-Zeit*. Zugriff am 19. 11. 2012 unter
<http://www.film-zeit.de/Person/2937/Christoph-Waltz/Biographie/>

³²¹ Siehe. *Inglourious Basterds* (2009). 00:00:43ff.

³²² Ebenda. 00:02:36-00:02:47.

³²³ Vgl. Ebenda. 01:46:15ff; 01:53:16ff(Kellner) 02:04:55ff. 02:22:29ff. (Funker).

sofort außer Frage und auch seine physische Autorität ist sehr auffällig. Er marschert mit ausgestrecktem Arm auf den ihn erwartenden LaPadite zu. Dieser hat beide Hände in den Hosentaschen vergraben und macht zunächst keine Anstalten, den Gruß zu erwidern. Doch Landa kommt ihm weiter entgegen, bis dem Bauern kaum noch eine andere Möglichkeit bleibt, als den Handschlag zu erwidern. Landa bedrängt ihn so lange, bis er sein Ziel erreicht. Der erzwungene Gruß wird in Großaufnahme gezeigt. Auch sprachlich dominiert Landa die Situation. Obwohl er sich auf dem Anwesen eines anderen befindet, bittet er sich, in fließendem Französisch, quasi selbst ins Haus. Die englische



Abb.: 119



Abb.: 120



Abb.: 121

Untertitelung übersetzt dies folgendermaßen: „I was hoping you could invite me inside your home and we may have a discussion.“³²⁴ Nachdem LaPadite diesem höflich formulierten Befehl zugestimmt hat, packt Landa den Bauern am Oberarm und führt ihn zum Hauseingang. Im Haus angekommen, nimmt Landa Platz. Als LaPadite eine seiner Töchter schickt, ihm ein Glas Wein zu bringen, bittet er stattdessen um Milch. Er hält das Mädchen dabei am Handgelenk fest und lässt es erst gehen, als es seiner Bitte zustimmt. Nachdem er die Milch ausgetrunken hat, deutet er LaPadite, er solle doch auch Platznehmen. Danach bittet er den Bauern seine Töchter hinauszuschicken, um ungestört reden zu können. Auch hier kontrolliert



Abb.: 122



Abb.: 123

Landa die Situation merklich durch Sprache und Körperkontakt. Es hat den Anschein, als spiele er mit den ihn umgebenden Figuren Schach. Er verschiebt und beseitigt sie, wie es ihm gefällt. Die einen müssen Platz nehmen, die anderen werden festgehalten oder fortgeschickt. Nachdem die Töchter gegangen sind, stellt er seine Machtposition erneut zur Schau. Er bittet LaPadite, mit welchem er sich bisher in fließendem Französisch

³²⁴ *Inglourious Basterds* (2009). 00:03:05-00:03:15.

unterhalten hatte, ins Englische wechseln zu dürfen, da eine Weiterführung des Gespräches auf Französisch ihn nur beschämen würde. Der Bauer willigt ein. Dann beginnt die Befragung. Landa kontrolliert, was und wie gesprochen wird. Seine mangelnden Sprachkenntnisse sind nur ein Vorwand, um, wie sich gleich zeigen wird, die Befragung genau nach seinen Vorstellungen führen zu können.

Auch auf der visuellen Ebene wirkt Landa nicht nur durch seine körperliche Dominanz sondern auch durch die Beleuchtung düster und gefährlich. Er sitzt deutlich im Schatten, während LaPadite, dem Fenster zugewandt, vom Licht beschienen wird. Die unterschiedliche Beleuchtung hebt die Figuren zusätzlich voneinander ab.

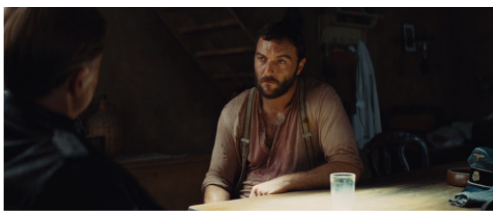


Abb.: 124



Abb.: 125

Auch auf auditiver Ebene behält Landa weiterhin die Oberhand. Die höfliche Vertrautheit, die er mit seinen Äußerungen zu schaffen versucht, ist nur Maskerade, um ihm sein Detektivspiel zu erleichtern. Trotz dieser Höflichkeit ist stets klar, dass das Gespräch nach seinen Regeln läuft. Wenn er LaPadite fragt, ob er denn wisse, warum man ihn hierher geschickt hätte und was seine Aufgabe wäre, genügt ihm kein einfaches *Ja* als Antwort, er möchte, dass der Bauer ihm genau erklärt, was er über ihn gehört habe. Sicher kann man annehmen, dass die Beschreibung seiner Tätigkeit durch LaPadite dazu dient, dem Zuschauer die Figur Hans Landa und seine Rolle im Film zu erklären, doch dazu wäre es ebenso möglich gewesen, ihn sich selbst vorstellen zu lassen. Zudem wiederholt Landa diese Art der Befragung kurze Zeit später, als er LaPadite fragt, ob dieser wisse, was sein inoffizieller Spitzname in Frankreich sei.

Nachdem LaPadite ihm auch die Betitelung als *Judenjäger* zu seiner Zufriedenheit beantwortet, fährt Landa fort und erklärt seinerseits, warum er diesen Spitznamen, auf welchen er sichtlich stolz ist, zu Recht trage. Dann steckt er sich, wie auch LaPadite kurz zuvor, eine Pfeife an, die, fast wie zum Hohn, um einiges größer und zudem viel prunk- und wertvoller ist, als die des einfachen Milchbauern.



Abb.: 126



Abb.: 127

Bei dieser Befragung werden die Gesichter der Gesprächspartner mit Schuss und Gegenschuss langsam immer näher herangezoomt. Landas bis dorthin höflicher und

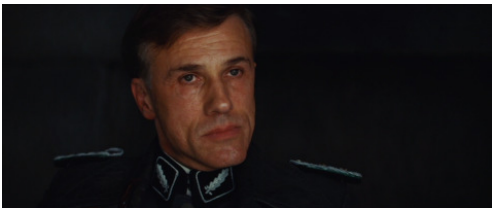


Abb.: 128

gelassener Gesichtsausdruck wird von Einstellung zu Einstellung ernster und finsterer. Dann stellt er die alles entscheidende Frage, ob der Bauer Staatsfeinde versteckt halten würde. Er droht LaPadite dabei, macht ihm klar, dass hier nicht

nur das Leben der versteckt gehaltenen Juden sondern auch das seine und das seiner Töchter auf dem Spiel steht. Der Bauer gesteht, woraufhin der freundliche Tonfall Landas komplett verschwindet. Am Ziel seines Besuches angelangt, hat er diesen nicht mehr nötig. Als LaPadite ihm unter Tränen das Versteck der Familie Dreifuss zeigt, welches sich unter den Fußbodendielen befindet, setzt erneut Musik ein. Diese ist noch bedrohlicher und bedrückender als die Musikeinspielung zu Anfang der Szene. Nur zum Schein fragt Landa den Bauern, ob die versteckte Familie kein Englisch verstünde, da bisher keine Unruhe aufgekommen sei. LaPadite bestätigt diese Annahme, doch war Landa wohl von Beginn an über die fehlenden Sprachkenntnisse der Familie informiert. Zu fadenscheinig erschien zuvor seine Bitte vom Französischen ins Englische wechseln



Abb.: 129

zu dürfen. Nach der gelungenen Täuschung wechselt der Standartenführer wieder ins Französische und verabschiedet sich gespielt freundlich von LaPadite, um die versteckt gehaltene Familie weiter in Sicherheit zu wiegen.

Er winkt seine Männer herein. Mit einem Lächeln, ob des Triumphes seiner detektivischen Arbeit auf den Lippen, zeigt er den Soldaten das Versteck unter den Fußbodendielen und lässt die Familie erschießen.

Die Musik wird immer lauter, immer schneller und schriller werden die Streichinstrumente. Sofort merkt Landa, dass jemand den Beschuss überlebt hat, doch er bleibt ruhig. Auch die Musik wird wieder langsamer und ruhiger. Ein Chor, begleitet von Blasinstrumenten, setzt ein. Ohne Hektik nähert Landa sich dem Ausgang. Im starken Kontrast sieht man

ihn von hinten und völlig in Schatten gehüllt, vor ihm die davonlaufende Shosanna auf der sonnenbeschienenen Wiese. Landa zieht seine Waffe und zielt auf das fliehende Mädchen, doch er schießt nicht. Als er seine Waffe senkt, endet auch die Musik. Mit einem Lächeln auf den Lippen ruft er der Entkommenen ein „Au revoir, Shosanna!“³²⁵ nach. Er wirkt nicht enttäuscht, sondern beinahe euphorisch und erfreut darüber, dass ihm das Mädchen entkommen ist. Es ist



Abb.: 130



Abb.: 131

noch nicht zu Ende. Die Jagt kann weitergehen. Es scheint nicht nur so, dass Landa während der gesamten Szene körperlich und sprachlich die Oberhand behält, auch wird klar, dass er über einen ständigen Wissensvorsprung gegenüber den anderen Figuren verfügt. Beinahe wirkt es, als hätte er von Anfang an genau gewusst, wie diese Befragung ablaufen würde und wo LaPadite die Familie Dreifuss versteckt hält. Dennoch lässt er den armen Bauern unnötig nach seiner Pfeife tanzen. Bert Rebhandl beschreibt in einem online-Artikel des CARGO Film/Medien/Kultur Magazins das Gespräch zwischen Landa und LaPadite folgendermaßen:

„Es entspinnt sich ein langes Dialogduell, in dem Landa in zweifacher Hinsicht die Oberhand behält: er hat die größere und groteskere Pfeife, und er bestimmt, welche Sprache gesprochen wird [...].“³²⁶

Die Worte, die dabei fallen, geben, wie ich angeführt habe, sehr viel von der Figur preis und verraten, welch gerissener Charakter hinter der SS-Uniform steckt. Jedes Wort hat dabei seine Bedeutung, wie Quentin Tarantino in einem Interview verrät:

Ich möchte, dass meine Dialoge so gesprochen werden, wie ich sie schreibe. Wenn ein Schauspieler sich mit einem Wort nicht wohl fühlt, kann man drüber reden. Aber ich stecke verdammt viel Arbeit in meine Drehbücher. Ich spiele sehr viel mit Worten; das ist wie Musik komponieren.³²⁷

³²⁵ *Inglourious Basterds* (2009). 00:19:00-00:19:03. wurde nicht Englisch untertitelt.

³²⁶ Rebhandl, B. (2010). «Bumsti!». Ist Christoph Waltz tatsächlich bester Nebendarsteller? *CARGO Film/Medien/Kultur*. Zugriff am 12. 12. 2011 unter <http://www.cargo-film.de/thema-reihe/hollywood-heute/bumsti/>

³²⁷ Vahabzadeh, S. (2010). "Ich bin ja kein Nazi". Im Gespräch mit Quentin Tarantino. *Süddeutsche Zeitung*. Zugriff am 12. 12. 2011 unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-gespraech-quentin-tarantino-ich-bin-ja-kein-nazi-1.160873>

Den Großteil der Szene über verhält sich Landa höflich und kultiviert. Er spricht neben seiner Muttersprache Deutsch fließend Französisch und Englisch und beglückwünscht LaPadite höflich zu seinen schönen Töchtern und der guten Qualität seiner Milch. Dieses Verständnis für das Schöne, diese Höflichkeit hebt ihn von allen bisher analysierten Figuren ab. Er ist ein kultivierter Weltmensch, kein mordender Rüpel, der sich nicht zu benehmen weiß. Die zu Beginn und am Ende einsetzende Musik umrahmt den Anfang und das Ende seiner detektivischen Arbeit bei den LaPadites. Obwohl es ihm nicht gelungen ist, alle versteckt gehaltenen Familienmitglieder zu vernichten, ist das Letzte, was man von ihm in dieser Szene sieht, ein triumphierendes Lächeln. Möglicherweise war Shosanna einfach schon zu weit entfernt, aber warum lässt Landa sich dann so betont viel Zeit, um seine Waffe zu ziehen. Vielleicht will er sie nicht töten, zu viel Freude scheint ihm die detektivische Arbeit, die Suche, die Jagd zu machen. Vielleicht ist er sich sogar sicher, dass er sie wieder finden wird. Eine Frage, welche der nächsten Szene³²⁸, in welcher die beiden erneut aufeinander treffen, zusätzlich Spannung verleiht.

Shosanna nennt sich jetzt Emmanuelle Mimieux und betreibt ein Kino in Paris. Der für sie schwärmende, deutsche Soldaten Fredrick Zoller wünscht die Premiere des Filmes, in welchem seine Heldentaten im Krieg verewigt wurden, in ihrem Kino zu veranstalten. Zu diesem Zweck bestellt oder befiehlt er sie zu einem Gespräch in ein Café. Natürlich muss diese Möglichkeit mit den dafür zuständigen Personen abgesprochen werden. Was die Filmindustrie betrifft, wäre dies Josef Goebbels, welcher sich aus diesem Grund eben-



Abb.: 132



Abb.: 133

so in dem Café findet wie der kurz nach Emmanuelle eintreffende Standartenführer Landa, der für die Sicherheit der Vorführung zuständig ist. Wieder setzt mit seinem Eintreffen eine spannungsgeladene Musik ein. Höflich küsst Landa Emmanuelle zum Gruß die Hand. Deren Gesichtsausdruck wechselt plötzlich von leicht genervt zu verängstigt und panisch. Als sich Shosanna kurz darauf erhebt und mit den Übrigen das Café verlassen möchte, packt Landa mit der

Hand ihre Schulter und drückt sie wieder in den Sessel. Als Sicherheitsbeauftragter habe er noch einiges mit der Betreiberin des Kinos zu besprechen, gibt er Goebbels und Zoller zu verstehen.

³²⁸ Siehe. *Inglourious Basterds* (2009). 00:45:01ff.

Zoller, der sich um Shosanna zu sorgen scheint, fragt nach, wozu das nötig sei und wird von Landa gespielt höflich darauf hingewiesen, dass ein Schütze die Entscheidungen eines SS-Standartenführers nicht zu hinterfragen habe. Als Landa alleine mit Shosanna ist, bestellt er für sie beide einen Strudel, selbst wählt er dazu einen Espresso, dann sieht er zu Shosanna und überlegt kurz, wählt dann für sie ein Glas Milch, was seine Gesprächspartnerin weiter verunsichert, hatte Landa doch bei LaPadite auch ausdrücklich nach einem Glas Milch für sich verlangt. Landa bemerkt ihre Besorgnis und weist sie darauf hin, dass dies reine Formalität sei und sie keine Angst haben müsse. Doch auch den Bauern hatte er mit einer ähnlichen Phrase zu beruhigen versucht, bevor er die bei ihm versteckte jüdische Familie erschießen ließ. Als Shosanna vom Strudel essen will, weist Landa sie freundlich darauf hin, erst noch auf den Schlag zu warten, was sie dann auch tut. Wieder übernimmt er von Anfang an die Kontrolle, bleibt dabei aber wie in der Szene zuvor höflich und gespielt freundlich. Er hält Shosanna in dem Café fest, sagt ihr wie und wann sie ihren Strudel zu essen habe. Das Gespräch dominiert er von Anfang an. Er stellt die Fragen, unterbricht und beendet das Gespräch, wenn es ihm passt.

Landa erwähnt, dass es für die Premiere unpassend wäre, den Projektor von dem *Schwarzen*, welchen Shosanna in ihrem Kino als Vorführer beschäftigt, bedienen zu lassen und verkündet selbstzufrieden lächelnd, dass sie diese Aufgabe übernehmen werde. Es ist keine Frage sondern eine Feststellung und auch wenn Landa nach einer kurzen Pause der Höflichkeit zuliebe nachfragt, ob diese Lösung für Shosanna akzeptabel wäre, ist klar, dass ihr keine andere Wahl bleibt. Ebenso höflich wie zuvor bietet Landa Shosanna eine Zigarette an, küsst ihr dann erneut die Hand, verabschiedet sich und geht.

Wieder ist alles zu seiner Zufriedenheit gelaufen. Es scheint, als hätte er es gar nicht nötig, offenkundige Befehle zu erteilen. Alles geschieht unter dem Deckmantel der Höflichkeit. Als Zoller ihn fragt, was er mit Emmanuelle zu besprechen habe, weist er ihn nicht forsch zurecht, sondern formuliert es als Frage: „Das hat ja verdächtig geklungen wie ein Schütze, der den Befehl eines Standartenführers in Frage stellt, oder bin ich da jetzt nur sensibel?“³²⁹ Die Zurechtweisung ist trotz der salopp formulierten Frage unüberhörbar. Dennoch wirkt seine Äußerung nicht vordergründig böswillig. Ebenso raffiniert gibt er Shosanna zu verstehen, dass es absolut inakzeptabel sei, einen *Schwarzen* den Premierenfilm vorführen zu lassen und lässt sich diese Tatsache von ihr auch noch höflich bestätigen. Doch seine physische Dominanz kann er, wie auch in der

³²⁹ *Inglourious Basterds* (2009). 00:51:03-00:51:10.

vorangegangenen Szene, nicht verstecken, auch hier hält er jemanden auf seinem Platz, wie er es zuvor mit LaPadite und dessen Tochter getan hatte, fest. Unklar bleibt indes, ob er Shosanna wiedererkannt hat. Die Figur erscheint dem Filmseher zu diesem Zeitpunkt bereits so hinterlistig und gerissen, dass man ihr alles zutraut.

In einer weiteren Szene betritt Landa eine Taverne, in der kurz zuvor eine Schießerei stattgefunden hatte, bei welcher einige der Basterds, welche sein neues Jagdziel darstellen, erschossen wurden.³³⁰ Sofort gelingt es ihm, die Männer zu identifizieren, was den Filmseher darauf hinweist, dass sein Wissen über die Gruppe relativ umfassend ist. Dann findet er einen Damenschuh und nicht weit davon eine Serviette mit einem Autogramm von der bekannten deutschen Schauspielerin Bridget von Hammersmark. Da Frau von Hammersmark weder tot noch lebendig auffindbar ist, zieht Landa den Schluss, dass sie mit den Basterds gemeinsame Sache macht. Er lächelt, als er zu dieser Erkenntnis kommt, verfügt er durch sie doch erneut über einen Wissensvorsprung, welchen er in der nächsten Szene, in dem sich seine Wege mit denen von Frau von Hammersmark kreuzen, genüsslich auszunutzen weiß.

Die erwähnte Szene spielt am Premierenabend in Shosannas Kino.³³¹ Bridget von Hammersmark und deren Begleiter, drei weitere Mitglieder der Basterds, sind dabei *Operation Kino* auszuführen, bei welcher das zur Premiere mit allen wichtigen Nazi-Größen inklusive Hitler, Goebbels, Göring und Bormann, gefüllte Kino in die Luft gesprengt werden soll. Landa tritt erneut als Jäger und Detektiv auf und Bridget und ihre Begleiter müssen befürchten, von ihm enttarnt zu werden. Diese stark spannungs-

geladene Szene verrät erneut viel über den Charakter Landas. Zunächst begrüßt der Standartenführer die Schauspielerin freundlich und sofort bemerkt er ihren Gipsfuß, mit welchem sie ihre Schussverletzung aus der Taverne zu tarnen versucht. Auf Deutsch erkundigt er sich besorgt nach dem Grund für diese Verletzung. Bridget erklärt, sie habe sich am Tag zuvor im Bergsteigen versucht und sich dabei verletzt woraufhin Landa, der über den tatsächlichen

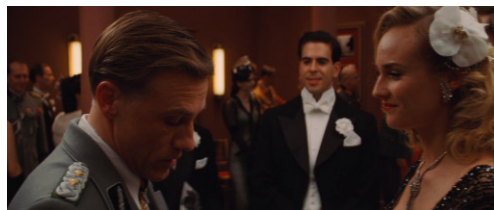


Abb.: 134

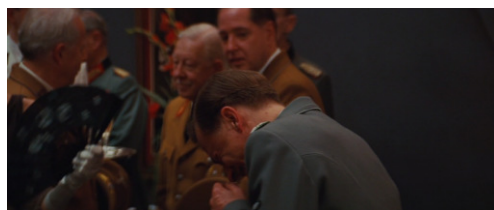


Abb.: 135

³³⁰ Siehe. *Inglourious Basterds* (2009). 01:39:19ff.

³³¹ Siehe. Ebenda. 01:44:38ff.

Tathergang bereits informiert ist, in schallendes Gelächter ausbricht. Nur langsam gelingt es ihm, die Fassung wiederzuerlangen. Er wischt sich die Lachtränen ab und fragt die Schauspielerin, auf welchem Berg in Paris sie ihr Bergsteigerabenteuer unternommen habe. Seine Stimmlage, bisher scherzend und freundschaftlich wird ernsthafter. Kurzzeitig lockert er seine Maskerade und lässt erahnen, dass er Bridget ihre Geschichte keinesfalls abkauft. Der ernste Gesichtsausdruck der Schauspielerin verrät, dass sie bereits ahnt, vielleicht auch schon weiß, dass Landa ihren Plan enttarnt hat. Doch dieser lockert die Situation kurz darauf wieder auf und meint, nun wieder scherzend zu ihr, er würde sich mit ihr doch nur einen Spaß erlauben. Dann fragt er sie nach ihren Begleitern und Bridget stellt ihm ihre drei vermeintlich italienischen Freunde vor. Erneut bietet sich Landa eine Möglichkeit, seine umfassenden Sprachkenntnisse zur Schau zu stellen und er informiert die Runde in fließendem Italienisch darüber, dass es ihm eine Freude sei, sie kennen zu lernen und sie für die Dauer ihres Aufenthaltes selbstverständlich unter seinem persönlichen Schutz stünden.



Abb.: 136

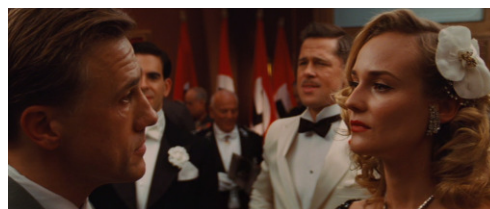


Abb.: 137

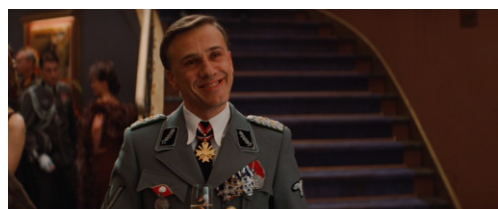


Abb.: 138

Ein selbstgefälliges und gehässiges Lächeln krönt seine Vorstellung und verrät, mit welcher Schadenfreude er nun auf die Antworten der drei amerikanischen Basterds, von denen keiner des Italienischen wirklich mächtig ist, wartet. Er spielt

sein Spiel weiter und lässt die Basterds, die er durch deren hörbaren Akzent nun wohl sicher zu Bridgets Verbündeten zählt, ihren jeweiligen italienischen Tarnnamen so lange wiederholen, bis diese ihn korrekt und zu seiner Zufriedenheit ausgesprochen haben. Als sich zwei der Basterds auf den Weg zu ihren Plätzen im Zuschauerraum machen wollen, wirft Landa noch einen Blick auf deren Premierenkarten inklusive Sitzplatznummer. Zusammen mit der Äußerung „Ich glaub für einen Star von ihrem Status wird es nicht all zu schwierig gewesen sein Premierenkarten für ihre Freunde zu besorgen.“³³² wird zusätzlich verdeutlicht, dass er Bridget durchschaut hat und sie das auch wissen soll. Wieder nutzt er hier, wie bereits beim Bauern LaPadite, seine umfassenden

³³² *Inglourious Basterds* (2009). 01:50:21-01:50:27.

Sprachkenntnisse, um das Gespräch nach seinen Regeln führen zu können. Wieder äußert er seinen Verdacht nicht gerade heraus sondern lässt Bridget zwischen Verzweiflung und Hoffnung hin- und herbaumeln, wenn er ihr einerseits klar macht, dass er ihr ihren Sportunfall nicht abkaufe, auf der anderen Seite aber beteuert, sich nur einen.



Abb.: 139

Spaß mit ihr zu erlauben. Doch es genügt ihm nicht, die Schauspielerin alleine zu verunsichern. Auch ihre Begleiter müssen in ihrer vermeintlichen Muttersprache vorgeführt werden. Kurz darauf nimmt er Bridgets Hand und bittet sie auf ein

kurzes Gespräch in sein Büro. Wieder ist es keine ernst gemeinte Bitte sondern ein Befehl und der Schauspielerin bleibt nichts anderes übrig, als dem Standartenführer zu folgen.

Im Büro angekommen, lässt Landa Bridget auf einem Stuhl Platz nehmen, nimmt dann

seinen Mantel, welcher bisher an einem Haken an der Wand gehangen hatte, und hängt diesen aus einem bis hierhin noch unnachvollziehbaren Grund über Bridgets Stuhllehne. Dann nimmt er



Abb.: 140

ihr gegenüber Platz und befiehlt der Schauspielerin, zunächst in gewohnt höflichem Ton, dann mit deutlichem Nachdruck, die Geste in Abbildung 141 ist unmissverständlich, ihren

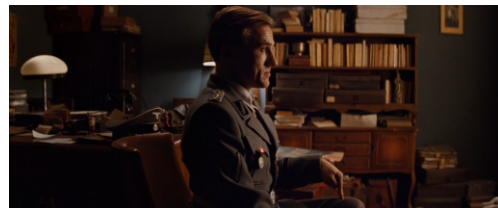


Abb.: 141

Fuß auf seinen Schoß zu legen. Vorsichtig zieht er Bridget die strassbesetzte Sandalette, die sie

trägt, aus und bittet sie, in die rechte, untere Innentasche eben des Mantels zu greifen, welchen er zuvor auf ihrer Stuhllehne platziert hatte und ihm den Inhalt dieser Tasche



Abb.: 142

auszuhändigen. In der Tasche befindet sich einer

von Bridgets Schuhen, welche sie bei der Schießerei in der Taverne verloren hatte. Wie in einem gespenstischen Aschenputtel-Märchen zieht Landa Bridget den Schuh über, um zu

sehen, ob er passt. Natürlich weiß er auf Grund des Autogramms und der verräterischen italienischen Begleiter längst von Bridgets Rolle als Doppelagentin, trotzdem lässt er sich diesen durch ihn selbst inszenierten Spaß nicht nehmen.

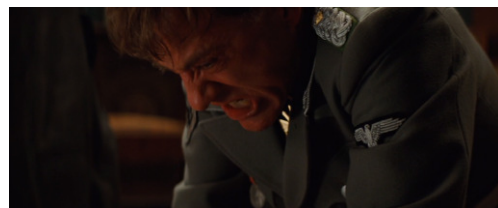


Abb.: 143

„If the shoe fits, you must wear it.“³³³, meint er lächelnd, springt Bridget dann an die Gurgel und würgt sie so lange, bis sie sich nicht mehr bewegt.

Wieder spielt er in dieser Szene mit den Figuren, wie es ihm gefällt. In einem Lachenfall lässt er seine neuen Gesprächspartner fragend und besorgt stehen, während er sich, ihnen abgewandt, hämisch ins Fäustchen lacht. Wieder nutzt er seinen Wissensvorsprung, um alle um ihn zu überrumpeln, zu verunsichern und selbst als allmächtig und allwissend dazustehen. Er hätte Bridget sofort in sein Büro bitten und sie dort befragen können, stattdessen spielt er mit ihr Katz und Maus lässt sie ständig zwischen der Angst von ihm enttarnt zu werden und der Hoffnung vielleicht doch mit ihrem Plan davonzukommen hin und her zittern. Auch in seinem Büro angekommen, geht das Spiel weiter. Sorgsam platziert er seinen Mantel, in dem Aschenputtels verlorene Schuhe aufbewahrt werden um Bridgets Stuhl und lässt sie den richtigen davon selbst finden. Seine körperliche Autorität wird erneut auffallend inszeniert, wenn er Bridgets Hand ergreift und sie zu sich ins Büro führt, ihr den passenden Schuh anzieht und sie daraufhin erwürgt. In dieser Szene ist er weniger ruhig und kultiviert als sonst. Er versteckt sein Lachen, welches von kindlicher Schadenfreude strotzt nicht und scheut sich auch nicht, die Verräterin Bridget von Hammersmark eigenhändig zu beseitigen. Doch welches Motiv steckt hinter dieser Tat? Ist er von ihrem Verrat an der Ideologie so erzürnt, dass er sie persönlich dafür bestrafen möchte oder stecken andere Beweggründe dahinter? Erst in den nächsten Szenen, welche ich gleich analysieren werde, wird klar, warum er Bridget aus dem Weg räumen muss. Gebildet und gerissen, wie er ist, hat er längst durchschaut, dass der Krieg für die Deutschen nicht zu gewinnen ist und so bemüht er sich, für sich persönlich den bestmöglichen Ausweg aus diesem Debakel zu finden. Die Leitung und erfolgreiche Durchführung von *Operation Kino* war bisher zum Großteil der Verdienst von Bridget von Hammersmark, er hätte ihr zu diesem Zeitpunkt dabei höchstens assistieren können. Indem er die Hauptverantwortliche ausschaltet, wird es für ihn möglich, selbst diese Funktion zu bekleiden. Der Sturz des deutschen Reiches wäre damit sein Verdienst und Ruhm und Ehre wären ihm gewiss. Für Ansehen und Reichtum ist er gewillt, aus sich hinaus und über Leichen zu gehen.

Nachdem Bridget ausgeschaltet ist, legt Landa die Bombe, welche der auf seinen Befehl hin gerade festgenommene Lieutenant Aldo Raine bei sich hatte, selbst in die Loge des Führers und findet sich dann mit dem Lieutenant und einem weiteren Mitglied der

³³³ *Inglourious Basterds* (2009). 01:56:06-01:56:08.

Basterds Private Utivich zu einem Gespräch zusammen.³³⁴ Die zwei übrigen Basterds, welche ebenfalls Dynamit bei sich haben, lässt er währenddessen unberührt im Zuschauerraum des Kinos sitzen. Im Gespräch mit Aldo und Utivich reagiert er, mit seinem Spitznamen als *Judenjäger* konfrontiert, plötzlich leicht gehemmt. „I’m a detective. A damn good detective. Finding people is my speciality, so naturally, I worked for the Nazis finding people. And, yes, some of them were Jews. But Jew Hunter? Just a name that stuck.“³³⁵ Der Spitzname, auf welchen er ihm Gespräch mit dem Bauern LaPadite noch sichtlich stolz war, hat nun ausgedient. Er erfüllt seinen Zweck, ihm Respekt und Macht zu verschaffen nicht mehr und wird darum abgelegt und abgetan. Ebenso abgetan wie seine Zugehörigkeit zu den Nationalsozialisten. Die Bezeichnung als *Nazi* mag auf andere zutreffen, sich selbst schließt er nun, da auch dies keinen Zweck mehr für ihn erfüllt, einfach davon aus, betitelt sich selbst nur als Detektiv.

Freudestrahlend erzählt er Lieutenant Aldo und Utivich, dass deren Komplizen Sergeant Donowitz und Private Omar noch immer auf ihren Kinoplätzen säßen und *Operation Kino* damit noch in vollem Gang sei. Er weist die beiden darauf hin, dass zu diesem Zeitpunkt er allein die Entscheidung träge, ob der Krieg hier und heute beendet werden könnte. Da

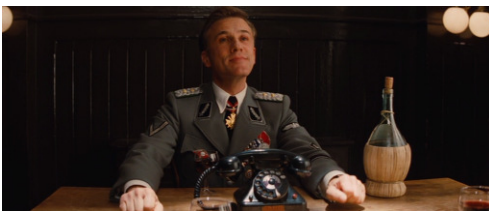


Abb.: 144

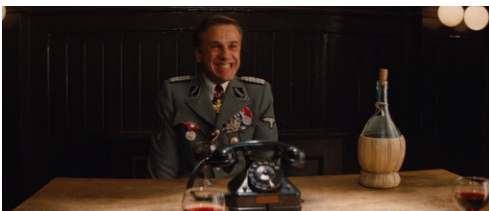


Abb.: 145

für ihn dabei allerdings sehr viel auf dem Spiel steht, möchte er einen Deal mit den Basterds machen. Selbstsicher und überlegen blickt er seine beiden Gefangenen an. Bei diesem Deal soll festgelegt werden, dass er von Anfang an als Doppelagent an *Operation Kino* beteiligt war und alle Handlungen, die er in seiner Funktion als SS-Standartenführer begehen musste, durchwegs genehmigt waren und nur der Aufrechterhaltung seiner Tarnung dienten. Trotzdem verlangt er die

volle Pension und alle Vergünstigungen, welche mit seinem Rang als Standartenführer einhergehen sowie die Medal of Honor für den unschätzbaren Beitrag zum Sturz des Dritten Reiches. Auch uneingeschränkte Staatsbürgerrechte und ein Grundstück auf Nantucket Island, als Dank für die zahllosen Leben, die er durch seine Taten gerettet habe, gehören zu seinen Forderungen. Der Deal scheint beschlossen und Aldo wird von der Stimme am anderen Ende der Leitung darüber informiert, dass er und Utivich sich als

³³⁴ Siehe. *Inglourious Basterds* (2009). 01:58:57ff.

³³⁵ Ebenda. 02:00:24-02:00:39.

Gefangene getarnt von Landa und seinem Funker bis zur amerikanischen Kampflinie bringen lassen sollen, an welcher sie die Plätze tauschen und Landa und den Funker für eine Nachbesprechung der eben ausgehandelten Bedingungen über die amerikanische Kampflinie bringen sollen. Bei der Premierenvorführung wird *Operation Kino* erfolgreich durchgeführt und alle wichtigen Nazi-Größen verlieren ihr Leben.³³⁶

Wieder läuft hier für Landa alles nach Plan. Er streift dabei politische und ideologische Zugehörigkeiten je nach Belieben ab oder über, je nach dem was ihm den größeren Nutzen bringt, wechselt er zwischen erfolgreichem Judenjäger und heldenhaftem Doppelagent. Wieder kostet er seinen Wissensvorsprung gekonnt aus und nutzt ihn, um sich die Bedingungen zu erschleichen, die ihm seiner Meinung nach zustünden. Als man ihn nach der Kinoexplosion wieder sieht, ist er zunächst auch noch in der bereits gewohnten Machtposition.³³⁷ Er und sein Funker, welcher von ihm erneut den Namen Hermann bekommt,



Abb.: 146

fahren zusammen mit den Basterds zur amerikanischen Kampflinie. Mitten im Wald *ergeben* sie sich den Amerikanern mit einer Geste, die Landa sogar noch ein verschmitztes Lächeln abringen kann. Er ist sich sicher, alles richtig gemacht zu haben und vertraut zu 100% auf die korrekte Ausführung des zuvor abgemachten Deals. Als Aldo Utivich anweist, Landa Handschellen anzulegen, wirft

dieser zwar die Frage ein, ob dies wirklich nötig wäre, klingt dabei aber mehr besorgt um seine Bequemlichkeit als um sein Wohlergehen. Erst als Aldo den Funker Hermann kurz darauf erschießt, reagiert Landa geschockt. Plötzlich



Abb.: 147

scheint ihm bewusst zu werden, dass auch er nicht ungestraft davonkommen wird. Zum ersten Mal in diesem Film verschwindet alle Selbstsicherheit aus seinem Gesicht und er wirkt verängstigt und verloren. Panisch wird sein Blick,



Abb.: 148

als ihm Aldo erklärt, dass er es nicht dulden könne, ihn gehen zu lassen, ohne dafür zu sorgen, dass auch nach dem Krieg und auch ohne Uniform jeder wissen würde, dass er es bei Landa mit einem Nazi zu tun habe. Das kleine Messer, welches ihm Landa bei seiner

³³⁶ Vgl. *Inglourious Basterds* (2009). 02:11:34ff.

³³⁷ Siehe. Ebenda. 02:21:43ff.

Unterwerfung (Abbildung 146) überreicht hatte außer Acht lassend zückt der Lieutenant sein eigenes und schiebt dem Standartenführer die Kappe zurecht. In dieser Situation ist



Abb.: 149

es nun nicht länger Landa, der den körperlich und psychisch dominanten Part bekleidet. Erneut kommt es zu einem bizarren Vergleich von Gegenständen, doch während Landa in seiner Einführungsszene mit seiner Riesenpfeife klar als

Sieger aus diesen unterschweligen Duell hervorgegangen war, ist es nun Aldo, dessen Messer einen viel größeren Eindruck macht, als das des SS-Mannes. Wieder setzt Musik ein, doch diesmal ist sie nicht bedrohlich und finster sondern abenteuerlustig und fröhlich. Kurz darauf liegt Landa Rücklinks am Waldboden. Mit gefesselten Händen kann er sich nicht wehren als Aldo, der über ihm kniet, seine Stirn mit einem Hakenkreuz verziert. Ein Stück Ideologie, das er nun nicht mehr so einfach ablegen kann.

6.6.2.2. DIE FIGUR LANDA IM GESELLSCHAFTLICHEN KONTEXT – SYMBOLIK UND SYMPTOMATIK

Tarantino verzichtet in seinem Film nicht nur auf das in vielen Filmen noch immer vorhandene mystifizierte Bild der Nazis, er zerstört es, macht es kaputt. Alle geschichtlichen Fakten sind bereits bekannt, wem also dient ein ideologiegetriebener SS-Offizier, der den Führer in den Himmel lobt und ehrenvoll für Volk und Vaterland in den Tod geht? Wen bedient eine solche Inszenierung und wem schadet sie? In Tarantinos Film gibt es solche Bilder nicht. Der mächtige Hitler stirbt in tosendem Feuer, aber ohne ein letztes Bild, das sein Ableben erneut als Untergang eines mächtigen Mannes in Szene setzen würde. Seine Gefolgschaft besteht zum Großteil aus Rausch- und Lustersüchtigen Egoisten, die sich selbst zu wichtig nehmen, um sich voll und ganz auf die nationalsozialistische Ideologie einzulassen, diese dient ihnen nur als Mittel zum Zweck. Der Krieg, der Holocaust, das alles muss dabei zwangsläufig außen vor gelassen werden, um nicht erneut die selben Bilder zu erzeugen.³³⁸

Klar ist, dass sich Tarantino dabei nicht an geschichtliche Fakten hält, doch scheint dies alles nötig zu sein, um einen Mythos zu eliminieren,³³⁹ denn in vielen Filmen wurden die deutschen Nazis bisher so dargestellt, wie sie sich selbst vermutlich gar nicht schlecht

³³⁸ Vgl. Seeßlen. *Quentin Tarantino gegen die Nazis*. S. 139ff.

³³⁹ Vgl. Ebenda. S. 73.

gefallen hätten. Als in schwarz gekleidete, Angst und Schrecken verbreitende Gestalten, die für ihren Führer und die Ideologie in den Tod gehen.

„Dass sie im Kino weiterlebten als Monster und faszinierende Unholde, gegenüber von leidenden, schwachen und chancenlosen Opfern, das wäre nach dem >>Endsieg<< die zweitliebste Phantasie der Nazis.“³⁴⁰

Die Figur des Hans Landa unterläuft die übliche Darstellung, indem sie auch einen Großteil guter und positiver Eigenschaften in sich birgt. Landa ist nicht nur monströse Tötungsmaschine sondern gebildeter Schöngest. Mit seiner Darstellung der Nazis ...

„[...] rückt Tarantino die Vorstellung zurecht, Faschismus und Unwissenheit seien eine Parallelscheinung und dem Faschismus sei daher durch >>Bildung<< zu begegnen.“³⁴¹

Vollends zerstört Tarantino das Nazibild letztendlich, indem er Landa seines ehrenvollen Endes beraubt. Er nimmt sich nicht wie Captain Hardenberg das Leben oder wird wegen seiner Taten gehängt wie Göth. Auch das ist Realismus in einer bisher ungesehenen Form, denn natürlich entspricht es nicht der Realität, dass nach Kriegsende die gesamte Nazielite den Freitod wählte oder für ihre Verbrechen rechtmäßig verurteilt werden konnte. Bisher ließen alle amerikanischen Figuren auf die eine oder andere Weise ihr Leben, nur Landa hat tatsächlich eine Zukunft vor sich und es ist erstaunlich, wie schnell er auf die andere Seite wechselt und der Ideologie abschwört. In der Tat verliert der Nazi in diesem Film etwas von seinem Schrecken, wird lächerlich gemacht. So unglaublich banal scheinen die Gründe, die sich hinter der Ideologietreue verstecken. Und so überrascht es nicht, dass Walz zu seiner Darstellung der Figur anführt: "I completely disregarded the Nazi.“³⁴²

Diese Loslösung von der Ideologie und die Entscheidung für die pure Macht, den Ruhm und das Geld findet sich auch in meiner Kontextualisierung. Auch in der amerikanischen Gesellschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts ist die Frage nach dem Grund, nach Macht oder Ideologie eine sehr öffentliche. Worum geht es der amerikanischen Regierung in ihrem Krieg gegen den Terror? Geht es um die Bewahrung von Frieden und Freiheit oder gibt es einen viel banaleren Grund wie Öl, Macht und Geld, der hinter all dem steckt? Für Landa sind es mehr als deutlich seine eigenen Interessen, die im Vordergrund stehen, wenn er mit den Basterds um Verdienstorden, Geld und Ehrungen feilscht. Auch die

³⁴⁰ Seeßlen. *Quentin Tarantino gegen die Nazis*. S. 144.

³⁴¹ Ebenda. S. 151.

³⁴² Rebhandl. «Bumsti!». <http://www.cargo-film.de/thema-reihe/hollywood-heute/bumsti/>

grundsätzliche Frage danach, ob es in einem Krieg überhaupt so etwas wie eine gute und eine böse Seite geben kann, lässt sich wiederfinden. Die Basterds marschieren, wie im Irak auch, hier mit dem Ziel, eine Diktatur zu stürzen, im von den Nazis besetzt gehaltenen Frankreich ein und schlagen mit roher Gewalt alles kurz und klein. Hier findet sich, in dem ambivalenten Charakter Landas, der sich nie auf der guten oder bösen Seite, sondern stets auf der Seite der Macht am wohlsten fühlt, zusammen mit den mordenden Basterds die Frage wieder, was im Krieg erlaubt ist. Dürfen vermeintliche Terroristen mit eben dem Terror und der Unmenschlichkeit festgehalten und bestraft werden, welchen sie anderen Menschen zugefügt haben? Wer sind die Guten und wer die Bösen in diesem Szenario? Wie böse ist ein Nazi, dem die Ideologie an sich egal ist und der sogar dazu bereit ist, selbst die Verantwortung für die Ermordung Hitlers zu tragen? Wie gut sind Basterds, die deutsche Soldaten nur wegen der Uniform, die sie tragen, erschießen, skalpieren oder zu Tode prügeln? Wie in der Realität so hat auch im Film der amerikanische Soldat etwas von seinem Glanz verloren. Meldungen über die Folter in Gefangenenlagern und zunehmendes gesellschaftliches Misstrauen gegen Menschen muslimischen Glaubens lassen aus mutigen Helden skalpierende Roudies werden. Auch die Nebenfiguren fügen sich damit sichtlich in den Kontext ein. So etwas wie die richtige, die gerechte Seite scheint es hier nicht mehr zu geben. Diese Verwischung der Linien zwischen gut und böse hängt jedoch auch mit der Wahl der Referenzen, wie beispielsweise den „Dirty war movies“ der 1950er zusammen, auf welche sich Tarantino in diesem Film bezieht. In diesem Filmtyp wird der Krieg als riesiges Männervergnügen und zugleich als sinnloser Schwachsinn dargestellt. Die Guten können hier keine wirklichen Helden mehr sein, ebenso wenig müssen die Bösen durch und durch böse sein, sie können auch einen moralischen Zwiespalt aufweisen.³⁴³ Doch auch die Wahl dieser Referenz mag ihre Begründung im gesellschaftlichen Kontext, in dem der Sinn eines Krieg gegen Terror stark hinterfragt wird, haben.

Was die Hauptfigur meiner Analyse betrifft, so kann gesagt werden, dass hier eine in den 1990ern einsetzende Entwicklung in der Darstellung des Nazis fortgesetzt wird. War es in *Schindler's List* noch eine zurückhaltende Andeutung, dass Nationalsozialisten nicht per se als ideologieverblendete Roboter sondern durchaus auch als Figuren mit menschlichen Zügen gesehen werden müssen, die nicht grundlos handeln, sondern deren Taten von unterschiedlichen Motiven beeinflusst sind, so wird dies in *Inglourious Basterds* deutlich ausgesprochen und gezeigt. Landa ist ein Mensch, der sich ohne große Bedenken von

³⁴³ Vgl. Seeßlen. *Quentin Tarantino gegen die Nazis*. S. 101-102.

der Ideologie abwendet, wenn es seiner Sicherheit und seinem Wohlergehen dienlich ist. Er ist gebildet und wortgewandt, handelt rational und nachvollziehbar. Er ist keine Marionette ohne Seele wie Captain Hardenberg, welcher sich hauptsächlich über die Ideologie definiert oder Göth, der zwar ebenfalls ein starker Befürworter der Ideologie ist, diese aber aus persönlichen Gründen und Gefühlen teilweise zu umgehen versucht. Die Ideologie des Nationalsozialismus schränkt die Figur Hans Landa bei weitem nicht in dem Maße ein, in dem dies auf die beiden anderen Figuren zutrifft. Er hat immer die Freiheit, zwischen dem System des Nationalsozialismus oder jedem anderen zu wählen. Diese Art der Darstellung, die Vermenschlichung der Figur und ihre nachvollziehbaren Handlungen verharmlosen das Gezeigte jedoch nicht, dem Kriegsmärchen von Quentin Tarantino entspringt hier vielmehr eine Nazifigur, so wirklich und verständlich, wie sie bisher auf der Kinoleinwand nicht zu finden war. Der deutsche Nationalsozialist wird nun nicht mehr durch monsterhafte Züge oder unnachvollziehbare Handlungen von den übrigen Figuren abgegrenzt, sondern er wird ein Stück weit seiner Exklusivität beraubt und wie sie dargestellt.

7. RESÜMEE

Wie ich in dieser Arbeit belegen konnte, kann oder muss der Spielfilm als durchaus geeignete Form zur Auseinandersetzung mit Geschichte angesehen werden. Die Freiheiten, die ihm eigen sind, sind nicht als Schwäche zu sehen sondern bieten vielmehr Möglichkeiten, welche einer Dokumentation verschlossen bleiben. Spielfilme mit Geschichtsthematik dürfen dabei niemals *nur* als pure Unterhaltung verstanden werden, sie reichen weit darüber hinaus. In Kombination mit anderen Quellen beeinflussen sie, was man erinnert und durch ihre spezifische Präsentation der Vergangenheit auch ein Stück weit wie man es erinnert. Die Filmrezeption vermengt sich mit den anderen Wissensquellen und bildet so eine Meinung von Geschichte. Genau aus diesem Grund spielt es eine große Rolle, wie die Ereignisse dargestellt werden. In meinen Kontext- und Figurenanalysen konnte ich die These Kracauers, dass populäre Filme die Mentalität ihrer Gesellschaft intensiver widerspiegeln, als andere Medien belegen. In jedem Filmbeispiel ließen sich Themen und Motive wiederfinden, die für die Produktionsgesellschaft des Filmes eine zentrale Rolle gespielt haben. Die Geschichte an sich ist vergangen und unabänderlich, dennoch beweisen die unterschiedlichen Figurenmodelle, die aus meinen Analysen hervorgehen, dass in Spielfilmen aus abweichenden zeitlichen und geografischen Kontexten, immer neue Zugänge gefunden werden, ein und denselben Figurentyp darzustellen.

Viele unterschiedliche Faktoren haben bei jedem von mir analysierten Beispiel zu einer sehr spezifischen Darstellung der Nazifigur geführt. Die gesellschaftliche Situation lässt sich dabei in allen Produktionen, teilweise mehr, teilweise weniger stark ausgeprägt, wieder finden. Dabei kann festgestellt werden, dass die deutsche Gesellschaft im Allgemeinen befangener im Umgang mit der eigenen Geschichte ist, als dies für die amerikanischen Produktionen festgestellt werden kann. Hier entwickelt sich die Nazifigur nicht zuletzt auch aus diesem Grund erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts deutlich weiter. Ist im amerikanischen Spielfilm bereits in *Schindler's List* eine zunehmend menschliche Nazifigur zu sehen, so ist dies im zeitgleich produzierten deutschen Filmbeispiel *Stalingrad* noch nicht wahrnehmbar. Erst die Produktion *Sophie Scholl – Die letzten Tage* aus dem Jahr 2005 weist eine derartige Tendenz auf. Eine solche Entwicklung ist, gerade weil es hier nicht um Fiktionales sondern um einen bis heute bedeutsamen Geschichtsausschnitt geht, immer mehr als einfach nur eine Veränderung der bisherigen Darstellung.

„A change in any single element of a film may change its meaning.“³⁴⁴

Die kontextbezogene Abänderung in der Darstellung des deutschen Nationalsozialisten trifft damit direkte Aussagen darüber, wie die jeweilige Produktionsgesellschaft des spezifischen Filmbeispiels zu den geschichtlichen Ereignissen steht. Waren die frühen Nachkriegsjahre in Deutschland, wie im Film *Canaris* mit ihrer Figur des SS-Generals Heydrich ersichtlich, geprägt von einer Abschiebung der Schuld auf einige wenige, was vorrangig dem Zweck des Wiederaufbaus und der Bildung eines neuen Nationalbewusstseins dienen sollte, so bemühte man sich in den USA mit dem Film *The Young Lions* nicht nur die eigenen Soldaten positiv darzustellen, sondern auch den ehemaligen Kriegsgegner, der im Kalten Krieg zum Verbündeten wurde und dessen Absatzmarkt für die amerikanischen Produktionen von großer Bedeutung war, in kein allzu schlechtes Licht zu rücken. Im Deutschland der 90er Jahre wird mit *Stalingrad* und Hauptmann Haller die bereits in den Nachkriegsjahren übliche Trennung in gute Soldaten und böse Nazis beibehalten. Die Nazifigur wird zunehmend unmenschlicher, weist nun sadistische, psychopatische Züge auf. In einer Zeit, in der die Gesellschaft bereits von den Bildern des Zweiten Weltkriegs übersättigt schien und sich die deutsche Gesellschaft weiterhin lieber in der Rolle der Opfer als in der der Täter wiederfinden wollte, musste erneut eine monströse Nazifigur als Sündenbock herhalten. Auch der amerikanische Nazi Göth kann zu dieser Zeit als sadistisch beschrieben werden, doch wirkt er weniger monströs, sondern weist bereits derart menschliche Züge auf, dass ein, wenn auch nicht sehr tiefgehendes aber doch wahrnehmbares Identifikationspotenzial festgestellt werden kann. Die Vermenschlichung dieser Figur hatte vordergründig den Zweck, sie, wie auch den Film *Schindler's List* im Allgemeinen, realistisch erscheinen zu lassen, um einen Bildungsauftrag zu erfüllen, den das amerikanische Filmpublikum dieser Zeit mehr als nötig hatte. Erst im 21. Jahrhundert ist auch die deutsche Gesellschaft so weit, einen menschlichen Nazi im Film zu akzeptieren. Der Generationswechsel und die Aufwertung des Formates Spielfilm als Unterrichtsmittel erlauben nun im Film *Sophie Scholl – Die letzten Tage* eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Thematik und lassen mit Robert Mohr eine Figur entstehen, die aus nachvollziehbaren Beweggründen handelt und nur mehr wenig Monströses an sich hat. Doch auch hier ist die amerikanische Gesellschaft der deutschen wieder einen Schritt voraus. In *Inglourious Basterds* wird der Nazi nicht nur zum kultivierten und gebildeten Genie, sondern das bis dorthin bestehende, mystifizierte Bild des sadistischen Nazimonsters wird vollends zerstört.

³⁴⁴ Ferro. *CINEMA and History*. S. 18.

Über ein halbes Jahrhundert kursierte also in Deutschland wie in den USA ein populäres Bild des Nationalsozialisten, welches den damaligen Machthabern womöglich gar nicht so unlieb gewesen wäre. Die Nazis erscheinen hier:

[...] als Mittelding zwischen Bestien und Maschinen. Es sind zugleich gierige Wölfe, die ein unstillbarer Bluthunger und sadistischer Zwang zum Leiden-Verursachen treibt, und Roboter, die mechanisch Befehlen gehorchen; die ihren Subjektcharakter im Ornament der Masse verloren haben.³⁴⁵

In der deutschen Filmproduktion überwiegt möglicherweise noch heute die Angst oder eine Art fehlgeleiteter Respekt vor den Bildern. Eine Haltung, die der Zweite Weltkrieg und das Hitlerregime mit ihrer Filmpropaganda nach sich gezogen haben. Erst in den letzten Jahren beginnt die Distanzhaltung zu diesem Geschichtsabschnitt zu schwinden.

Die Darstellung der Nazifigur als menschlich, als Person, mit der sich der Filmseher identifizieren kann, ist neu. Hier wird die Geschichte des Zweiten Weltkrieges, auch wenn sie im amerikanischen Fall etwas anders erzählt wird, zum ersten Mal so dargestellt, wie sie war, eine Geschichte von und mit Menschen. Diese Filme verharmlosen nicht, sie nehmen den Männern der SS und Gestapo viel mehr die Maske des Monsters vom Gesicht und zeigen die Menschen darunter. Menschen, die damals, aus den unterschiedlichsten Beweggründen, die nun nicht mehr verschwiegen werden, zu diesen Taten fähig waren und mit denen sich der Filmseher, wenn auch nicht im gesamten Film, so doch sicher in einigen Passagen, identifizieren kann.

Nach über einem halben Jahrhundert der Ver- und Aufarbeitung scheint damit nun auch endgültig die letzte Nische, in welcher die Nationalsozialisten ihr selbst entworfenes Bild in Dokumentationen sowie in der Fremddarstellung in Spielfilmen wie *The Young Lions*, *Canaris* oder *Stalingrad*, noch immer aufrecht erhalten konnten, entblößt worden zu sein. Die gleichen Tendenzen lassen sich nun auch in Deutschland erahnen, doch tastet man sich hier in Filmen wie *Sophie Scholl – Die letzten Tage* noch weniger offenkundig und verstärkt mit Hilfe brachialen Humors und Science Fiction Elementen an die Demaskierung der Nazis heran. Filme wie Dani Levys *Mein Führer* (2007) oder die deutsch- finnisch- australische Co-Produktion *Iron Sky* (2012) von Timo Vuorensola stehen für diese Trendwende. Sicher stößt diese veränderte Darstellung auch teilweise

³⁴⁵ SeeBlen. *Quentin Tarantino gegen die Nazis*. S. 161.

auf Unverständnis.³⁴⁶ Doch gerade diese respektlose Art könnte einen neuen, nötigen Zugang bieten. Georg Seeßlen sieht diese Filme als Möglichkeit für einen Beginn eines neuen, freieren Erzählens über das Dritte Reich und den Zweiten Weltkrieg.³⁴⁷

³⁴⁶ Vgl. Göttler, F. (2010, 09. März). Bernard-Henri Lévy über Nazi-Filme. Der Gott der Nazi-Geschichte. *Süddeutsche Zeitung*. Zugriff am 31. 01. 2011 unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/bernard-henri-levy-ueber-nazi-filme-der-gott-der-nazi-geschichte-1.10350>

³⁴⁷ Vgl. Seeßlen. *Quentin Tarantino gegen die Nazis*. S. 172

8. QUELLENVERZEICHNIS

8.1. LITERATURVERZEICHNIS

African iht the U.S. Americans Army. *Timeline*. 1941-1945. World War II. Zugriff am 15. 03. 2012 unter <http://www.army.mil/africanamericans/timeline.html>

Assman, J. (1999). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 2. Auflage .München: H. C. Beck Verlag.

Assmann, A & Frevert, U. (1999). *Geschichtsvergessenheit Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart.

Bayrischer Filmpreis. Preisträger. Zugriff am 01. 02. 2011 unter <http://www.bayern.de/Anlage9780627/PreistraegerdesBayerischenFilmpreises-Pierrot.pdf>

Benz, W. (1994, 04. März). Bilder statt Fußnoten. Wie authentisch muß der Bericht über ein geschichtliches Ereignis sein? Anmerkungen eines Historikers zu "Schindlers Liste" *ZEIT ONLINE* Zugriff am 02. 04. 2011 unter <http://www.zeit.de/1994/10/bilder-statt-fussnoten/seite-3>

Berger, M. (1995). Deutsche Verwirrung. Schindlers Liste hat die Kinogänger erschüttert – und einen bizarren Streit ausgelöst. In C. Weiß (Hg.), *Der gute Deutsche. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs >>Schindlers Liste<< in Deutschland*. (S. 226-229). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

Biesecker. B. A. (2002). Remembering World War II. the rhetoric and politics of national commemoration at the turn of the 21th century.(S. 393-409). *Quarerly Journal of Speech*. Vol. 88, No. 4, November 2002.

Bleicher, J. K. (2002). Zwischen Horror und Komödie. Das Leben ist schön von Roberto Bengini und Zug des Lebens von Radu Mihaileanu. In W. Wende (Hg.), *Geschichte im Film*. (181-199). Stuttgart, Weimar: Metzler.

Blothner, D. (2006). Das Kino als Spiegel der Kultur. Wirkungsanalyse von American Beauty. In M. Mai & R. Winter (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. (S. 172-187). Köln: Herbert von Halem Verlag.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2004). *Film Art*. 7. Auflage. Boston: McGraw-Hill.

Bratu Hansen, M. (1996). "Schindler's List" Is Not "Shoah". The Second Commandment. Popular Modernism and Public Memory. In *Critical Inquiry*, Vol. 22, No. 2., 292-312. Zugriff am 31. 05. 2011 aus JSTOR unter <http://www.jstor.org/stable/1343973>

Brauner, A. (1995). Ein Pamphlet, das zum Skandal wurde. In C. Weiß (Hg.), *Der gute Deutsche. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs >>Schindlers Liste<< in Deutschland*. (S. 224-226). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

Broder, H. M. (1995). Deutsch wie ein Lodenmantel. Über intellektuelle Linienrichter. In C. Weiß (Hg.), *Der gute Deutsche. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs >>Schindlers Liste<< in Deutschland*. (S. 238-241). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

Brockhaus. (1995). Lexikon in 20 Bänden. dtv.

Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) (2009). *Richtlinien des BKM. „Anreiz zur Stärkung der Filmproduktion in Deutschland. (Deutsche Filmförderung)*
<http://www.ffa.de/downloads/dfff/richtlinie/DFFF-Richtlinie.pdf>

Clinton, B. (11. 11. 1995) *Veterans Day Remarks*. Veterans Day National Ceremony. United States Department of Veterans Affairs. Virginia. Zugriff am 20. 03. 2012 unter <http://www.va.gov/opa/vetsday/speakers/1995remarks.asp>

Deutsche Bundesregierung. *Der deutsche Einsatz in Afghanistan*. © 2012 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung Zugriff am 01. 09. 2010 unter <http://www.bundesregierung.de/static/flash/afghanistanOnline/swf/index.html>

Diskussion mit Leonard Bernstein. Zugriff am 26. 05. 2012 unter <http://www.youtube.com/watch?v=OuYY1gV8jhU>

- Eder, J. (2008). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schürer.
- Faulstich, W. (1988). *Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck & Rubrecht.
- Faulstich, W. (2002). *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Faulstich, W. (2002). *Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Kultur der fünfziger Jahre*. München: Wilhelm Fink.
- Ferro, M. (1988). *CINEMA and History*. Detroit: Wayne State University Press. Translated by Naomi Greene.
- Ferro, M. (1976). The fiction film and historical analysis. In Smith, P. (Hg.), *The historian and film*. (S. 80-95). Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Fischer, T. & Lorenz, M. N. (Hg.) (2007). *Lexikon der >>Vergangenheitsbewältigung<< in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. Bielefeld: transkript.
- Fledelius, K. (1979). Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht. In W. Van Kampen & H. G. Kirchhoff (Hg.), *Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück*. Stuttgart: Klett.
- Flocken, J. von. (1999). Deutschland. Die 90er Jahre. *FOCUS Magazin*, Nr. 18. Zugriff am 15. 04. 2011 unter http://www.focus.de/politik/deutschland/deutschland-die-90er-jahre_aid_175867.html
- Foucault, M. (1974). Entretien avec Michel Foucault [Interview with Michel Foucault] *Cahiers du cinéma*, 13, 251-252. Zitiert nach. Whiteclay Chambers & Culbert. *World War II. Film and History*.

Gold, T. (2005). An overview of Hollywood cinema's treatment of the Holocaust. In T. Haggins & J. Newman (Hg.), *Holocaust and the moving image. Representations in film and television since 1933*. London, New York: Wallflower Press.

Golden Globes 1993. Zugriff am 15. 04. 2011 unter
<http://www.youtube.com/watch?v=OdQsfwqquZI&feature=related>

Greffrath, B. (1995). *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft.

Göttler, F. (2010, 09. März). Bernard-Henri Lévy über Nazi-Filme. Der Gott der Nazi-Geschichte. *Süddeutsche Zeitung*. Zugriff am 31. 01. 2011 unter
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/bernard-henri-levy-ueber-nazi-filme-der-gott-der-nazi-geschichte-1.10350>

Haggins, T. & Newmanm J. (Hg.) (2005). *Holocaust and the moving image. Representations in film and television since 1933*. London, New York: Wallflower Press.

Heinzlmeier, A. (1988). *Nachkriegsfilm und Nazifilm. Anmerkungen zu einem deutschen Thema*. Badenweiler: Oase-Verlag.

Holmlund, C. (2008). *American cinema of the 1990s. Themes and Variations*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Holmlund, C. (2008). Introduction. Movies and the 1990s. In C. Holmund (Hg.), *American cinema of the 1990s. Themes and Variations*. (S. 1-24). New Brunswick: Rutgers University Press.

Hickethier, K. (1993). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler.

Hickethier, K. (1990). Krieg im Film. Nicht nur ein Genre. Anmerkungen zur neueren Kriegsfilm-Diskussion. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 75, Weltkrieg in Literatur und Film, 39-54.

Hillis, M. J. (2011). *The conflagration of community. Fiction before and after Auschwitz*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hughes, W. (1976). The evaluation of film as evidence. In P. Smith (Hg.), *The historian and film*. (S. 49-80). Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

Hübner, E. (2007) *Das politische System der USA. Eine Einführung*. Aktualisierte Auflage. München: C. H. Beck Verlag.

Internet Movie Database. *IMDb*. <http://www.imdb.com>. Copyright © 1990-2012.

Jarvie, I. C . (1978). Seeing through Movies. *Philosophy of the Social Sciences*, 8, S. 374-397.

Kaes, A. (1987). *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: edition text + kritik.

Kanzog, K. (1991). *Einführung in die Filmphilologie*. München: Schaudig, Bauer, Ledig.

Kilb, A. (1994). Warten, bis Spielberg kommt .Von „Holocaust“ bis „Schindlers Liste“: Hollywood bewältigt die deutsche Vergangenheit. Und wir? *DIE ZEIT*, Nr. 04. Zugriff am 04. 06. 2011 unter <http://www.zeit.de/1994/04/warten-bis-spielberg-kommt>

Klingler, C. (2011, 17. November). Mehr Straftaten gegen Muslime in USA. Islamfeindliche Gewalt steigt deutlich an. *Taz. Die Tageszeitung*. Zugriff am 02. 06. 2012 unter <http://www.taz.de/!82073/>

Kluge, A. (1979). *Die Patriotin*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.

Koch, G. (2002). Film, Fernsehen und neue Medien. In Knigge, V. & Frei, N. (Hg.), *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. (S. 412-421). München: H. C. Beck. Verlag

- Koselleck, R. (1994). Nachwort. In Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*. (S. 117-132). Frankfurt am Main. Zitiert nach. Assmann, A. & Frevert, U. (1999). *Geschichtsvergessenheit Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart.
- Korte, H. (1999). *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Köppen, M. (1997). Von Effekten des Authentischen. Schindlers Liste. Film und Holocaust. In M. Köppen. (Hrsg.), *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - bildende Kunst*. Köln ; Wien: Böhlau.
- Köppen, M. (2002). Holocaust im Fernsehen. Die Konkurrenz der Medien um die Erinnerung. In Wende, W. (Hg.), *Geschichte im Film*. (S. 307-328). Weimar: Metzler.
- Kracauer, S. (1979). *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Mit 64 Abbildungen. Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krüger, T. Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung. Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.). *Filmheft zum Spielfilm Sophie Scholl – die letzten Tage*. <http://www.bpb.de/files/3B4VQJ.pdf>
- Kuhlbrodt, D. (2006). *Deutsches Filmwunder. Nazis immer besser*. Hamburg: Konkret Literatur Verlag.
- Kuettler, C. (2005. 17. Jänner). In Namen der US-Armee. *ZEIT ONLINE*. Zugriff am 16. 08. 2012 unter <http://www.zeit.de/2005/03/Graner>
- Kühl, S. (1994). *The Nazi connection. Eugenics, American racism and German national socialism*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Levi, P. (1988). *Ist das ein Mensch? Die Atempause*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.

- Lipkin, S. N. (2002). *Real emotional logic. Film and Television. Docudrama as persuasive practice*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Lohr, U. M. (2002). Die Figur des Nationalsozialisten im amerikanischen Spielfilm von 1936 bis 2000. Dissertation. Universität Wien.
- Lübb, H. (1983). Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewusstsein. *Historische Zeitschrift*, Bd. 236, H. 3., S. 579-599. Zugriff am 01. 05. 2011 aus JSTOR unter <http://www.jstor.org/stable/27623429>
- Mai, M. & Winter, R. (Hg.) (2006). *Das Kino der Gesellschaft – Die Gesellschaft des Kinos – Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln. Herbert von Halem Verlag.
- Mai, M. (2006). Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft. In M. Mai, R. Winter (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft – Die Gesellschaft des Kinos – Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. (S. 24-48). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Mandel, N. (2006). *Against the unspeakable. Complicity. The Holocaust and Slavery in America*. Virginia: University of Virginia Press.
- Manutscharjan, A. (2010). Ein Krieg und doch kein Krieg. Debatte. Die Auseinandersetzung um einen Begriff und den Isaf-Einsatz. *Das Parlament*, Jahrgang 2010, Ausgabe 36. Zugriff am 18. 09. 2012 unter <http://www.das-parlament.de/2010/34-35/Themenausgabe/31077673.html>
- McGowan, T (2007). *The real gaze. Film Theory after Lacan*. Albany: State University New York Press.
- McKee, R. (2008). *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*. 5. Auflage. Berlin: Alexander Verlag.
- Medienboard. Geförderte Filme 2009. Zugriff am 12. 11. 2012 unter <http://www.medienboard.de/WebObjects/Medienboard.woa/wa/CMSshow/2731726?highlight=inglourious+>

Mikos, L. (2008). *Film- und Fernsehanalyse*. 2. Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Mintz, A. (2001). *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle, London: University of Washington Press.

Mizejewski, L. (2008). Movies and the Off-White Gangster. In C. Holmund (Hg.), *American cinema of the 1990s. Themes and Variations*. (S. 24-44). New Brunswick: Rutgers University Press.

Moskauer Filmfestival. Zugriff am 08. 10. 2012 unter <http://www.moscowfilmfestival.ru/miff33/eng/archives/?year=1993>

National WWII Memorial. <http://www.wwiimemorial.com/> ©opyright 2003. Zugriff am 05. 08. 2012 unter <http://www.wwiimemorial.com/default.asp?page=facts.asp&subpage=intro>

Noack, B. (2001). *Gedächtnis in Bewegung. Die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust im Kino*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Paul, G. (2002). *Die Täter der Shoah. Fanatische Nationalisten oder ganz normale Deutsche?* Dachau: Wallstein.

Pleyer, P. (1965). Deutscher Nachkriegsfilm. 1946 – 1948. In H. Pranke. (Hg.), *Studien zur Publizistik* Bd. 4. Münster: C. J. Fahle.

Pontecorvo, L. (1976). The raw material. Film resources. In P. Smith (Hg.), *The historian and film*. (S. 15-32). Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

Pranke, H. (Hg.) (1965) *Studien zur Publizistik. Bd. 4*. Münster: C. J. Fahle.

Prince. S. (Hg.) (2007). *American cinema of the 1980s. Themes and variations*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Prince, S. (2007). Introduction. Movies and the 1980s. In S.Prince (Hg.), *American cinema of the 1980s. Themes and variations*. (S. 1-22). New Brunswick: Rutgers University Press.

Raack, R. J. (1983). Historiography as Cinematography. A Prolegomenon to Film Work for Historians. *Journal of Contemporary History*, Vol. 18, No. 3. Historians and Movies: The State of the Art: Part 1. 411-438. Zugriff am 08. 11. 2010 aus JTOR unter <http://www.jstor.org/stable/260545>

Rebhandl, B. (2010). «Bumsti!». Ist Christoph Waltz tatsächlich bester Nebendarsteller? *CARGO Film/Medien/Kultur*. Zugriff am 12. 12. 2011 unter <http://www.cargo-film.de/thema-reihe/hollywood-heute/bumsti/>

Reichel, P. (2004). *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. Wien, München: Carl Hanser Verlag.

Reiter, M. (2006). Generation und Gedächtnis. Tradierung und Verarbeitung des Nationalsozialismus bei den „Kindern der Täter“. Habilitationsschrift. Universität Wien.

Reitz, E. (1984). *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1662-1983*. Köln: Verlag Köln 78.

Rosenstone, R. A. (1988). History in Images/History in Words. Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5., 1173-1185. Zugriff am 08. 11. 2010 aus JSTOR unter <http://www.jstor.org/stable/1873532>

Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film / Film on History*. History: concept, theories and practice. Harlow : Pearson Education Limited.

Rosner, H. (1995). >>Schindlers Liste<< Der definitive Film über das Grauen des Naziterrors. In C. Weiß (Hg.), *Der gute Deutsche. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs >>Schindlers Liste<< in Deutschland*. (S. 85-90). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

Schildt, A. (2002). Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In W. Faulstich (Hg.), *Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Kultur der fünfziger Jahre*. (S. 11-22). München: Wilhelm Fink Verlag.

Schulz, G. M. (2002). Docu-dramas – oder: Die Sehnsucht nach „Authentizität“. In W. Wende (Hg.), *Geschichte im Film*. (159-181). Stuttgart, Weimar: Metzler.

Schweitzer, E. (2004). *Amerika und der Holocaust. Die verschwiegene Geschichte*. München: Knauer Taschenbuch Verlag.

Seeßen, G. (1996). *Natural Born Nazis*. Berlin: Verlag Klaus Bittermann.

Seeßen, G. (2009). *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über Inglourious Basterds*. Berlin: Bertz + Fischer.

Seeßen, G. (2001). *Steven Spielberg und seine Filme*. Marburg. Schüren Presseverlag.

Seidel, J. (2011, 01. März). Trittbrettfahrer der Hitlerei. *ZEIT ONLINE*. Zugriff am 05. 12. 2011 unter <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-03/film-mein-kampf?page=2>

Shoah Project. Special: Steven Spielberg. „Das Schlimmste konnte ‘Schindlers Liste‘ nicht zeigen“. Süddeutsche Zeitung v. 27. Januar 1997. Zugriff am 13. 04. 2012 unter <http://www.shoahproject.org/links/specials/spielberg/2sz970127.html>

Shoah Projekt. Robert S. Leventhal. *Romancing the Holocaust, or Hollywood and Horror: Steven Spielberg's Schindler's List*. Department of German. University of Virginia. Zugriff am 13. 04. 2011 unter <http://www2.iath.virginia.edu/holocaust/schinlist.html>

Smith, P. (Hg.) (1976). *The historian and film*. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

Sophie Scholl – Die letzten Tage Filmhomepage. <http://www.sophiescholl-derfilm.de/freiheit/>

Spielfilm.de <http://www.spielfilm.de/> Verlag und Redaktion Think-Media GmbH.

Uka, W. (2002). Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der deutsche Film in den fünfziger Jahren. In W. Faulstich (Hg.), *Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Kultur der fünfziger Jahre*. (S. 71-89). München: Wilhelm Fink Verlag.

Vahabzadeh, S. (2010). "Ich bin ja kein Nazi". Im Gespräch mit Quentin Tarantino. *Süddeutsche Zeitung*. Zugriff am 12. 12. 2011 unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-gespraech-quentin-tarantino-ich-bin-ja-kein-nazi-1.160873>

Van Kampen, W. & Kirchhoff, H. G. (Hg.) (1979). *Geschichte in der Öffentlichkeit. Tagung der Konferenz für Geschichtsdidaktik vom 5. bis 8. Oktober 1977 in Osnabrück*. Stuttgart: Klett.

Villarejo, A. (2008). 1992. Movies and the Politics of Authorship. In C. Holmlund (Hg.), *American cinema of the 1990s. Themes and variations*. (S. 70-90). New Brunswick: Rutgers University Press.

Visser, A. (2002). Du sollst dir (k)ein Bild machen. Zur Überlieferung von Überlieferter Geschichte in Art Spiegelmanns Maus, Robert Benignis La Vita È Bella und Doron Rabinovicis Die Suche Nach M. In W. Wende (Hg.), *Geschichte im Film*. (200-214). Stuttgart, Weimar: Metzler.

Vorstand der der Stiftung Bibliothek des Ruhrgebiets. (Hg.) (2004). *Festvortrag: Moshe Zimmermann. Wie sieht ein ‚Nazi‘ aus? Hollywoods ‚Drittes Reich‘ im Film*. Bochum: SBR-Schriften.

Walk. I. Christoph Walz. Biographie *Film-Zeit*. Zugriff am 19. 11. 2012 unter <http://www.film-zeit.de/Person/2937/Christoph-Waltz/Biographie/>

Wende, W. (Hg.) (2002). *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Wende, W. & Koch, L. (2010). *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse. Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*. Bielefeld: transcript.

Wende, W. (2002). Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust. In W. Wende (Hg.), *Geschichte im Film. Mediale Inszenierung des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. (S. 8-31). Stuttgart, Weimar: Metzler.

Weiß, C. (Hg.) (1995). *Der gute Deutsche. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs >>Schindlers Liste<< in Deutschland*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag.

Whiteclay Chambers II, J. , & Culbert, D. (1996). *World War II. Film and History*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Wurst. (2005, 20. November). Verdeckte Folter. *ZEIT ONLINE* Zugriff am 16. 08. 2012 unter http://www.zeit.de/online/2005/47/cia_zusammenfassung

Zimmermann, M. (2004). Wie sieht ein ‚Nazi‘ aus? Hollywoods ‚Drittes Reich‘ im Film. Vorstand der der Stiftung Bibliothek des Ruhrgebiets. (Hg.) (2004). *Festvortrag: Moshe Zimmermann. Wie sieht ein ‚Nazi‘ aus? Hollywoods ‚Drittes Reich‘ im Film*. (S. 15-40) Bochum: SBR-Schriften.

8.2. FILMOGRAPHIE

Dmytryk, E. (Regie) (1958). *The Young Lions* [DVD-Video] Twentieth Century Fox Home Entertainment.

Rothmund, M. (Regie) (2005). *Sophie Scholl - Die letzten Tage* [DVD-Video] Warner Bros.

Spielberg, S. (Regie) (1993). *Schindler's List* [DVD-Video] Universal.

Tarantino, Q. & Roth, E. (Regie) (2009). *Inglourious Basterds* [DVD-Video] Universal.

Vilsmaier, J. (Regie) (1993). *Stalingrad* [DVD-Video] EuroVideo.

Weidenmann, A. (Regie). (1954). *Canaris* ARD, 12. 04. 2005.

8.3. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

8.3.1. GRAFIKEN

Grafik 1: Korte, H. (1999). *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 21.

Grafik 2: Eder, J. (2008). *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schürer. S. 141.

Grafik 3: Ebenda. S. 331.

8.3.2. ABBILDUNGEN

Abb.: 1 Weidenmann, A. (Regie). (1954). Canaris ARD, 12. 04. 2005. 00:09:46.

Abb.: 2 Ebenda. 00:09:59.

Abb.: 3 Ebenda. 00:10:05.

Abb.: 4 Ebenda. 00:10:07.

Abb.: 5 Ebenda. 00:10:10.

Abb.: 6 Ebenda. 00:10:13.

Abb.: 7 Ebenda. 00:10:52.

Abb.: 8 Ebenda. 00:04:15.

Abb.: 9 Ebenda. 00:06:39.

Abb.: 10 Ebenda. 00:07:30.

Abb.: 11 Ebenda. 00:13:17.

Abb.: 12 Ebenda. 00:13:39.

Abb.: 13 Ebenda. 00:14:55.

Abb.: 14 Ebenda. 00:16:22.

Abb.: 15 Ebenda. 00:16:11.

- Abb.: 16 *Canaris* (1954). 00:56:36.
- Abb.: 17 Ebenda. 00:57:11.
- Abb.: 18 Ebenda. 01:20:42.
- Abb.: 19 Ebenda. 01:20:58.
- Abb.: 20 Ebenda. 001:21:16.
- Abb.: 21 Ebenda. 01:22:54.
- Abb.: 22 Ebenda. 01:46:49.
- Abb.: 23 Ebenda. 01:47:06.
- Abb.: 24 Vilsmaier, J. (Regie) (1993). *Stalingrad* [DVD-Video] EuroVideo. 00:20:31
- Abb.: 25 Ebenda. 00:20:41.
- Abb.: 26 Ebenda. 00:20:51.
- Abb.: 27 Ebenda. 00:59:53.
- Abb.: 28 Ebenda. 01:00:27.
- Abb.: 29 Ebenda. 01:00:47-
- Abb.: 30 Ebenda. 01:23:34.
- Abb.: 31 Ebenda. 01:26:15.
- Abb.: 32 Ebenda. 01:28:11.
- Abb.: 33 Ebenda. 01:46:13.
- Abb.: 34 Ebenda. 01:46:25.
- Abb.: 35 Ebenda. 01:47:05.
- Abb.: 36 Ebenda. 01:47:10.
- Abb.: 37 Ebenda. 01:47:56.
- Abb.: 38 Ebenda. 01:48:48.
- Abb.: 39 Ebenda. 01:49:20.

- Abb.: 40 *Stalingrad* (1993). 01:49:35.
- Abb.: 41 Ebenda. 01:50:49.
- Abb.: 42 Rothemund, M. (Regie) (2005). *Sophie Scholl - Die letzten Tage*
[DVD-Video] Warner Bros. 00:17:48
- Abb.: 43 Ebenda. 00:18:20
- Abb.: 44 Ebenda. 00:18:36
- Abb.: 45 Ebenda. 00:18:57
- Abb.: 46 Ebenda. 00:37:48.
- Abb.: 47 Ebenda. 00:37:51.
- Abb.: 48 Ebenda. 00:38:03.
- Abb.: 49 Ebenda. 00:39:35.
- Abb.: 50 Ebenda. 00:40:09.
- Abb.: 51 Ebenda. 00:40:31.
- Abb.: 52 Ebenda. 00:41:02.
- Abb.: 53 Ebenda. 00:41:06.
- Abb.: 54 Ebenda. 00:43:21.
- Abb.: 55 Ebenda. 00:43:48.
- Abb.: 56 Ebenda. 00:43:57.
- Abb.: 57 Ebenda. 00:45:40.
- Abb.: 58 Ebenda. 00:50:47.
- Abb.: 59 Ebenda. 00:51:11.
- Abb.: 60 Ebenda. 01:07:26.
- Abb.: 61 Ebenda. 01:04:30.
- Abb.: 62 Ebenda. 01:09:00.

- Abb.: 63 *Sophie Scholl* (2005). 01:10:21.
- Abb.: 64 Ebenda. 01:10:39.
- Abb.: 65 Ebenda. 01:44:13.
- Abb.: 66 Ebenda. 01:44:28.
- Abb.: 67 Dmytryk, E. (Regie) (1958). *The Young Lions* [DVD-Video]
Twentieth Century Fox Home Entertainment. 00:18:00.
- Abb.: 68 Ebenda. 00:18:17.
- Abb.: 69 Ebenda. 00:17:46.
- Abb.: 70 Ebenda. 00:19:23.
- Abb.: 71 Ebenda. 00:19:25.
- Abb.: 72 Ebenda. 00:19:26.
- Abb.: 73 Ebenda. 00:50:01.
- Abb.: 74 Ebenda. 00:51:30.
- Abb.: 75 Ebenda. 01:09:17.
- Abb.: 76 Ebenda. 01:09:21.
- Abb.: 77 Ebenda. 01:11:02.
- Abb.: 78 Ebenda. 01:11:38.
- Abb.: 79 Ebenda. 01:12:02.
- Abb.: 80 Ebenda. 01:12:38.
- Abb.: 81 Ebenda. 01:36:41.
- Abb.: 82 Ebenda. 01:44:44.
- Abb.: 83 Ebenda. 01:44:54.
- Abb.: 84 Ebenda. 01:46:03.

- Abb.: 85 Spielberg, S. (Regie) (1993). Schindler's List [DVD-Video] Universal.
Disc 1. 00:48:12
- Abb.: 86 Ebenda. 00:49:23.
- Abb.: 87 Ebenda. 00:50:29.
- Abb.: 88 Ebenda. 00:51:36.
- Abb.: 89 Ebenda. 01:11:33.
- Abb.: 90 Ebenda. 01:11:41.
- Abb.: 91 Ebenda. 01:12:07.
- Abb.: 92 Ebenda. 01:12:52.
- Abb.: 93 Ebenda. 01:14:22.
- Abb.: 94 Ebenda. 01:15:04.
- Abb.: 95 Ebenda. 01:15:11.
- Abb.: 96 Ebenda. 01:16:11.
- Abb.: 97 Ebenda. 01:22:47.
- Abb.: 98 Ebenda. 01:24:40.
- Abb.: 99 Ebenda. 01:24:54.
- Abb.: 100 Ebenda. 01:24:58.
- Abb.: 101 Ebenda. 01:26:54.
- Abb.: 102 Ebenda. 01:27:02.
- Abb.: 103 Ebenda. 01:43:59.
- Abb.: 104 Ebenda. 01:44:07.
- Abb.: 105 Ebenda. 01:44:20.
- Abb.: 106 Ebenda. 01:44:37.
- Abb.: 107 Ebenda. 01:45:12.

- Abb.: 108 *Schindler's List* (1993). Disc 1. 01:45:39.
- Abb.: 109 Ebenda. 01:48:53.
- Abb.: 110 Ebenda. 01:49:12.
- Abb.: 111 Ebenda. 01:50:01.
- Abb.: 112 *Schindler's List* (1993). Disc 2. 00:11:29.
- Abb.: 113 Ebenda. 00:11:46.
- Abb.: 114 Ebenda. 00:11:56.
- Abb.: 115 Ebenda. 00:12:41
- Abb.: 116 Ebenda. 00:49:31.
- Abb.: 117 Tarantino, Q. & Roth, E. (Regie) (2009). *Inglourious Basterds* [DVD-Video] Universal. 00:01:16.
- Abb.: 118 Ebenda. 00:02:39.
- Abb.: 119 Ebenda. 00:02:57.
- Abb.: 120 Ebenda. 00:03:00.
- Abb.: 121 Ebenda. 00:03:17.
- Abb.: 122 Ebenda. 00:04:07.
- Abb.: 123 Ebenda. 00:05:00.
- Abb.: 124 Ebenda. 00:05:54.
- Abb.: 125 Ebenda. 00:06:02.
- Abb.: 126 Ebenda. 00:12:36.
- Abb.: 127 Ebenda. 00:14:44.
- Abb.: 128 Ebenda. 00:15:57.
- Abb.: 129 Ebenda. 00:17:38.
- Abb.: 130 Ebenda. 0:18:32.

Abb.: 131 Inglourious Basterds (2009). 00:19:03.
Abb.: 132 Ebenda. 00:50:24.
Abb.: 133 Ebenda. 00:50:50.
Abb.: 134 Ebenda. 01:47:01.
Abb.: 135 Ebenda. 01:47:42.
Abb.: 136 Ebenda. 01:47:53.
Abb.: 137 Ebenda. 01:48:31.
Abb.: 138 Ebenda. 01:49:23
Abb.: 139 Ebenda. 01:53:34.
Abb.: 140 Ebenda. 01:54:05.
Abb.: 141 Ebenda. 01:54:37.
Abb.: 142 Ebenda. 01:55:56.
Abb.: 143 Ebenda. 01:56:28.
Abb.: 144 Ebenda. 02:04:06.
Abb.: 145 Ebenda. 02:04:33.
Abb.: 146 Ebenda. 02:22:59.
Abb.: 147 Ebenda. 02:23:27.
Abb.: 148 Ebenda. 02:24:07.
Abb.: 149 Ebenda. 02:24:49.

9. ANHANG

9.1. ABSTRACT

Im theoretischen Teil dieser Arbeit geht es darum, wie Geschichte, hier im Besonderen die des Zweiten Weltkrieges, im Film dargestellt werden kann und darf und darum, ob das Medium für eine ernst zu nehmende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit überhaupt geeignet ist. Besonders der Spielfilm bietet hier Vorteile, die dem Text und damit den Geschichtsbüchern unzugänglich sind, was es notwendig macht, ihn auch im wissenschaftlichen Diskurs ernst zu nehmen. Die Darstellung des Zweiten Weltkrieges im Spielfilm ist nicht gleichbleibend, sondern verändert sich. Da die dargestellte Geschichte vergangen und unabänderlich ist, können diese Entwicklungen in der Darstellungsweise nur von der Filmproduktionsgesellschaft herrühren.

Im analytischen Teil meiner Arbeit stelle ich daher fest, dass Filme, welche den Zweiten Weltkrieg darstellen immer auch einen Mehrgehalt aufweisen. Durch ihre Art der Darstellung trifft die Produktionsgesellschaft des Filmes eine Aussage nicht nur zur dargestellten Geschichte, sondern auch über sich selbst. Durch die Untersuchung verschiedener Gesellschaftskontexte sowie daraus entstandener Filme belege ich in dieser Arbeit, dass im populären Spielfilm niemals nur eine Geschichte, in diesem Fall die des Zweiten Weltkrieges, erzählt wird, sondern immer auch die Geschichte der Produktionsgesellschaft in den Film miteinfließt. Als geografischen und zeitlichen Kontext habe ich mir hierfür deutsche sowie amerikanische Produktionen von den 1950ern bis 2009 ausgewählt. Wird die Geschichte hier in beiden Nationen gleich erzählt oder gibt es Unterschiede und wie wirkt sich der zunehmende Abstand zu den geschichtlichen Ereignissen in den unterschiedlichen Kontexten aus? Um Veränderungen und Unterschiede genau feststellen zu können war es nötig die Analyse nicht auf die Filme im Allgemeinen sondern auf ein gleichbleibendes Element innerhalb dieser Filme zu konzentrieren. Meine Wahl fiel hierbei auf die Figur des deutschen Nazis, welche in vielen Spielfilmen über den Zweiten Weltkrieg eine zentrale Rolle spielt. Die genaue Analyse eines in allen Beispielen vorhandenen Filmmotivs, sowie die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Produktionskontexten erlauben mir festzustellen, inwieweit sich aktuelle Themen und Ansichten der Produktionsgesellschaft in diesem Motiv wiederfinden lassen und in welchem Maße sich die Darstellung des Motivs von Kontext zu Kontext unterscheidet und im Laufe der Zeit verändert.

9.2. CURRICULUM VITAE

Biografische Daten:

Name: Petra Neubauer
Geburtsdaten: Geboren am 19. Dezember 1986 in Graz, Steiermark
Staatsangehörigkeit: Österreich

Wissenschaftlicher Werdegang:

2006 Matruraabschluss an der HAK-Feldbichl
Fachrichtung Informationstechnologie
2006 Inskription zum Studium für Theater-, Film- und
Medienwissenschaft an der Universität Wien
Freie Wahlfächer: Skandinavistik und Cultural Studies

Fachspezifische Berufserfahrung:

2008 Video- und Audiotbearbeitung auf freiberuflicher Basis für die
Firma video2brain
2011 2-monatiges Praktikum in der Redaktion Lili Popp in dessen
Rahmen an der Erstellung einer interaktiven Romanreihe
gearbeitet wurde.
2012 Anstellung in der Abteilung der deutschen Postproduktion bei
video2brain Graz