



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Geschichtsdarstellung im Film –
am Beispiel des 20. Juli 1944“

Verfasserin

Fabienne Rebecca Lautenbacher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Für meine Eltern.

Gliederung

I.	Einleitung	S. 3
II.	Theorie und Herangehensweise	S. 7
1.	<u>Einführung in die Thematik</u>	S. 7
2.	<u>Authentizität</u>	S. 9
a.	<i>Authentizität im historischen Schauspiel</i>	S. 10
b.	<i>Authentizität in der historischen Dokumentation</i>	S. 14
3.	<u>Gattungen</u>	S. 18
a.	<i>Historisches Schauspiel</i>	S. 19
b.	<i>Historische Dokumentation</i>	S. 23
c.	<i>Historisches Dokumentarspiel</i>	S. 28
4.	<u>Dramaturgie im Spielfilm</u>	S. 33
5.	<u>Elemente der Dokumentation</u>	S. 40
a.	<i>Historisches Filmmaterial</i>	S. 40
b.	<i>Zeitzeugen</i>	S. 42
III.	Filmanalyse	S. 49
1.	<u>Historisches Schauspiel – Jo Baiers STAUFFENBERG</u>	S. 49
a.	<i>Anfang und Ende</i>	S. 49
b.	<i>Familie</i>	S. 51
c.	<i>Stauffenberg vs. Hitler</i>	S. 55
d.	<i>Historisches Filmmaterial</i>	S. 58
e.	<i>Der Weg zum Widerstand</i>	S. 58
f.	<i>Nach dem Krieg?</i>	S. 61
g.	<i>Der 20. Juli 1944 – Das Attentat</i>	S. 62
h.	<i>Der 20. Juli 1944 – Berlin</i>	S. 68
i.	<i>Resümee STAUFFENBERG</i>	S. 71
2.	<u>Historische Dokumentation –</u> <u>Maurice Philip Remys OFFIZIERE GEGEN HITLER</u>	S. 74
a.	<i>Zusammenfassung</i>	S. 76
b.	<i>Historisches Filmmaterial</i>	S. 81
c.	<i>Schauplätze heute</i>	S. 85
d.	<i>Grafiken</i>	S. 87
e.	<i>Szenische Zitate</i>	S. 87
f.	<i>Zeitzeugen</i>	S. 89
g.	<i>Resümee OFFIZIERE GEGEN HITLER</i>	S. 93

3.	<u>Historisches Dokumentarspiel –</u> <u>Franz Peter Wirths <i>OPERATION WALKÜRE</i></u>	S. 94
a.	<i>Joachim C. Fest</i>	S. 97
b.	<i>Historisches Filmmaterial</i>	S. 98
c.	<i>Umfrage</i>	S. 100
d.	<i>Zeitzeugen und Originalschauplätze</i>	S. 102
e.	<i>Spielszenen</i>	S. 106
f.	<i>Resümee: OPERATION WALKÜRE</i>	S. 110
IV.	Resümee	S. 112
V.	Quellenverzeichnis	S. 115
1.	<u>Bibliografie</u>	S. 115
2.	<u>Filmografie</u>	S. 119
VI.	Abstract	S. 121

I. Einleitung

DAS LEBEN DER ANDEREN, DIE FÄLSCHER, DER BAADER MEINHOF KOMPLEX – schafft es ein deutscher oder österreichischer Film zur Oscarnominierung, handelt es sich meist um Geschichtsdarstellungen. Denn Historie verspricht Anspruch, Wissenserweiterung bzw. Vertiefung und im besonderen Fall der deutschen und österreichischen Geschichte die nötige Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit. Der Rezipient wird unterhalten, geht aber gleichzeitig davon aus, auch etwas für seine historische Bildung zu tun. Im Idealfall weckt ein Film mit geschichtlichem Hintergrund im Zuschauer das Interesse, sich näher mit dem Thema zu befassen, der Bildungsauftrag wäre also erfüllt. Um dem Rezipienten die Vertiefung zu vereinfachen, den Hauptfilm besser zu bewerben und nebenbei aus einem Thema mehr Einschaltquote als für nur einen einzelnen Film zu gewinnen, liefert das Fernsehen bei historischen Spielfilmen in der Regel im Anschluss noch eine Dokumentation und Talkshows über das Ereignis. So strahlte die ARD beispielsweise am 30.11.2008 das Fernsehspiel MOGADISCHU, über die von der RAF geplante Entführung der Lufthansamaschine LANDSHUT im Herbst 1977, zur Primetime um 20:15 Uhr aus. Wer sich näher mit der Thematik auseinandersetzen wollte, dem gelang dies noch am selben Abend mit MOGADISCHU – DIE DOKUMENTATION. Außerdem beschäftigten sich Anne Will und Reinhold Beckmann in ihren Sendungen mit dem Geiseldrama. Zudem war das Ausstrahlungsdatum von MOGADISCHU gut gewählt. Durch Uli Edels bereits erwähnten BAADER MEINHOF KOMPLEX, der zeitgleich in den deutschen Kinos lief, war die RAF ein gängiges Gesprächsthema und die Zuschauer zeigten sich besonders empfänglich für Filme und Sendungen über den Terrorismus der 1970er Jahre. Geschichte im Fernsehen ist allgegenwärtig, wobei sich die jeweilige Themenauswahl meist an Jahresjubiläen der historischen Ereignisse orientiert. Im Jahr 2009 gab die 20-Jahrfeier des Mauerfalls Anlass zu zahlreichen Dokumentationen und Sondersendungen, im Jahr 2005 war dies beispielsweise das 60-jährige Ende des Zweiten Weltkrieges. Der Zweite Weltkrieg steht im deutschen Geschichtsfernsehen überhaupt an erster Stelle – und das nicht nur durch Guido Knopps Histotainment: Hitlers Helfer, Frauen oder Krieger. Das Dritte Reich bietet viel Erzählstoff, der immer wieder aufs Neue in Spielfilmen, Dokumentationen und Geschichtssendungen verarbeitet wird. Je nach Genre stehen dabei eher Unterhaltung oder Information im Vordergrund.

Die Bearbeitung von Geschichte im Film und Fernsehen ist wichtig für unsere Gesellschaft, da Geschehenes nicht vergessen werden darf. Der Film ist ein Medium, das die breite Masse der Bevölkerung anspricht und die Geschichte, von der er handelt, bleibt somit im Gedächtnis der Menschen. Dieser Prozess beginnt bereits im Geschichtsunterricht in der Schule, für den es einen eigenen Markt an Lehrfilmen gibt, und wird im Fernsehen und Kino fortgesetzt. Gerade für die Deutschen und Österreicher ist es besonders wichtig, sich mit dem Dritten Reich auseinanderzusetzen, um die Geschichte auch im Gedächtnis nachfolgender Generationen zu erhalten. Geschichtsdarstellung im Film, besonders die der jüngeren Geschichte, ist also wichtig – die Rezeption sollte aber trotzdem kritisch sein.

Authentizität ist das Stichwort. Der Zuschauer eines Spielfilms erwartet in erster Linie, unterhalten zu werden. Wie viel Wahrheitsgehalt einem Spielfilm mit historischem Hintergrund bezüglich der Darstellung zugesprochen wird, hängt vom einzelnen Rezipienten und seiner Reflexion ab. Wichtig bei der Rezeption jedes geschichtlichen (Spiel-)Films ist, sich darüber bewusst zu sein, dass es sich dabei stets nur um eine Interpretation von Geschichte handelt. Trotzdem heißt es immer wieder von Seiten der Filmemacher, dieser oder jener Film würde Geschichte authentisch widerspiegeln. Regisseure berufen sich dabei oftmals auf Gutachten von angesehenen Historikern. Kritisch wird es bei Dokumentationen, da ihnen vom Zuschauer grundsätzlich eine hohe Authentizität zugesprochen wird. Historische Filmaufnahmen, Dokumente und Fotografien, vor allem aber die oftmals sehr emotional inszenierte Darstellung von Zeitzeugen, tragen zu diesem Bild bei.

Ist in der folgenden Arbeit von „Authentizität“ die Rede, dann ist damit der Anspruch an eine möglichst realitätsnahe Darstellung gemeint – denn wahre Authentizität im Film ist und bleibt utopisch. Trotzdem fällt dieser Termini im Zusammenhang mit Geschichtsfilmen ständig, da sich die Filmemacher öffentlich nicht eingestehen, dass eine absolut wahrheitsgetreue Darstellung eines Ereignisses unmöglich ist.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass es auch Filme gibt, die ganz bewusst mit der Geschichte spielen und dabei keinen Authentizitätsanspruch erheben. Diese handeln dann aber nicht von einem bestimmten historischen Ereignis, sondern siedeln sich lediglich in einer historischen Epoche an, schreiben sie gegebenenfalls auch um. Dies geschieht beispielsweise in Quentin Tarantinos *INGLORIOUS BASTERDS*, der zur Zeit des Zweiten Weltkriegs spielt, diesen aber durch die Ermordung Hitlers und

des engeren Führerkreises beendet. In diesem Fall ist dem Zuschauer klar, dass es sich um Fiktion handelt und der Film ein „Was wäre gewesen, wenn“ behandelt.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich aber mit der Darstellung von Geschichte im Film, und somit von historischen Ereignissen, die in ihren Grundzügen tatsächlich stattgefunden haben. Inwiefern die jeweiligen Filme mit der Historie übereinstimmen und wie wichtig dies überhaupt ist, gilt es zu erörtern. Geschichtsdarstellung im Film und Fernsehen ist ein weites Gebiet – ich konzentriere mich daher auf die filmische Darstellung von Claus Schenk Graf von Stauffenberg und dem 20. Juli 1944. Da die Bearbeitung aller Filme zu diesem Thema den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen würde, befasse ich mich jeweils mit einem Spielfilm, einer Dokumentation und einem Dokumentarspiel. Diese Filme werden punktuell auch anderen Werken gegenübergestellt. Anhand dieser Auswahl werde ich erörtern, welche Intentionen den verschiedenen Gattungen zu Grunde liegen. Wenn ich in meiner Arbeit das Wort „Gattungen“ verwende, so handelt es sich dabei um die Unterteilung der von mir bearbeiteten Filme in den historischen Spielfilm, die historische Dokumentation und das historische Dokumentarspiel. Wie gehen diese mit dem zu verarbeitenden Geschichtsstoff um? Welche Möglichkeiten haben sie und welche filmischen Mittel ziehen sie dabei heran? Welche Ansätze verfolgen sie? Wie stellen sie Geschichte dar? Wo setzen sie ein und wie wahrheitsgemäß gehen sie dabei vor? All diese Fragen werden in der folgenden Arbeit geklärt.

Im Theorieteil der Arbeit werde ich mich damit befassen, wie sich Geschichte im Film darstellen lässt und welche unterschiedlichen Möglichkeiten der Spielfilm, die Dokumentation und das Dokumentarspiel haben. Zuerst werde ich mich allerdings dem Begriff der „Authentizität“ und seiner Rolle im Zusammenhang mit historischen Filmen widmen. Im Anschluss werden die einzelnen Gattungen definiert, wobei das historische Schauspiel weiter in Quellenkompodium, Kompilationsfilm und Zeitzeugenbericht zu gliedern ist. Dann werde ich mich mit Aufbaumodellen des Spielfilmes und seinen dramaturgischen Strukturen, sowie den einzelnen Filmelementen einer Dokumentation beschäftigen. Dazu zählen historische Filmaufnahmen, Zeitzeugen, gegebenenfalls Experten und Originalschauplätze.

Es ist mir wichtig, bereits in diesen Kapiteln Theorie und Praxis zu verknüpfen, indem ich die theoretischen Ansätze und Herangehensweisen auf Filme über den 20. Juli 1944 beziehe und mit Beispielen belege.

Im zweiten Teil der Arbeit werde ich drei ausgewählte Filme, den Spielfilm STAUFFENBERG von Jo Baier aus dem Jahr 2004, die Dokumentation OFFIZIERE GEGEN HITLER von Maurice Philip Remy aus dem selben Jahr und das Dokumentarspiel OPERATION WALKÜRE von Franz P. Wirth aus dem Jahr 1971 analysieren. Dabei wird mein Hauptaugenmerk auf den dramaturgischen Mitteln liegen, die ich im ersten Teil der Arbeit erörtern werde. Darüber hinaus werde ich im Spielfilmkapitel Querverweise zu anderen Filmen herstellen und den Wahrheitsgehalt ausgewählter Szenen auf den Prüfstand stellen.

Die von mir verwendeten Fachtermini fußen auf Knut Hickethiers *Film- und Fernsehanalyse* bzw. auf Anton Fuxjägers unveröffentlichtem Manuskript mit dem gleichen Titel, welches im Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien erhältlich ist.

Ich möchte darauf hinweisen, dass ich mich, um einen besseren Lesefluss meiner Diplomarbeit zu gewährleisten, dafür entschieden habe, auf die weibliche Form zu verzichten. Bei der Verwendung der männlichen Form sind selbstverständlich auch alle weiblichen Personen gemeint.

II. Theorie und Herangehensweise

II. 1. Einführung in die Thematik

Die Darstellung von Geschichte im Fernsehen liegt im Trend. Das zeigt bereits der Blick ins Fernsehprogramm, „wo sich neben angekauften Beiträgen zahlreiche von den Fernsehsendern selbst produzierte Sendungen finden.“¹ Filme mit historischem Hintergrund erreichen im deutschen Sprachraum eine durchschnittliche Einschaltquote zwischen sieben und zwölf Prozent, das sind bis zu fünf Millionen Zuschauer.² Es handelt sich also um ein Massenpublikum, das es nach den Regeln des Fernsehens zu unterhalten gilt. Daher stehen meist Quote, Spannung und Unterhaltung im Vordergrund. Schließlich muss aus Geschichte erzählbare Geschichte gemacht werden.³ Dass dabei der wissenschaftliche Anspruch eines Historikers an Geschichtsvermittlung oft zu kurz kommt, ist eine logische Schlussfolgerung. Es stellt sich also die Frage, wie viel Geschichte in einem Film mit historischem Hintergrund eigentlich vorhanden ist, und ob dies überhaupt erwartet werden darf. Der wissenschaftliche Anspruch an einen Film entsteht erst dadurch, dass von Seiten der Filmemacher behauptet wird, die Realität in ihren Filmen widerzuspiegeln und Vergangenes so dargestellt zu haben, wie es wirklich stattgefunden hat. Das Problem der Authentizität in Geschichtsverfilmungen und historischen Dokumentationen sowie der Verwendung des Begriffes wird im nachfolgenden Kapitel genauer erörtert.

Nicht nur im deutschsprachigen Raum finden Geschichtsfilme großen Anklang. Auf dem internationalen Fernsehmarkt gibt es eigene Spartenkanäle, wie beispielsweise den History Channel.⁴ Im Kapitel „historisches Dokumentarspiel“ wird DIE AKTE WALKÜRE: TÖTET HITLER – DER GEHEIME PLAN vom Fernsehsender „Discovery Geschichte“, der zum amerikanischen Medienunternehmen „Discovery Communications“ gehört, besprochen. Dabei wird deutlich, mit welchen Mitteln vermeintliche Dokumentationen mitunter vorgehen, um den Zuschauer zu fesseln

¹ Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster: Lit Verlag 2008. S. 9.

² Vgl.: Wirtz, Rainer: Alles authentisch. So war's. In: Wirtz, Rainer (Hg.): Alles authentisch. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft GmbH 2008. S. 11.

³ Vgl.: Ebenda. S. 12.

⁴ Vgl.: Keilbach (2008), S. 9.

und zu unterhalten. Dabei wird der Anschein eines wissenschaftlichen Anspruchs gewahrt.

Geschichtsfernsehen und -Kino sind ein Weg der Geschichtsvermittlung an die Bevölkerung. „Dabei unterscheiden sich Verfilmungen von Geschichte nur wenig von anderen Diskursformen über die Geschichte wie dem historischen Roman oder akademischen Arbeiten.“⁵ Filme mit historischem Hintergrund haben einen pädagogischen Effekt, sie vermitteln dem Zuschauer historisches Wissen, „aber sie sind kaum ein wissenschaftlicher Beitrag des Kinos zur Klärung historischer Phänomene. Sie sind lediglich die filmische Umsetzung einer Geschichtsanschauung, die von anderen entworfen wurde.“⁶ Dies muss sich immer vor Augen gehalten werden. Eine Geschichtsverfilmung ist immer die subjektive Darstellung der Filmemacher. Dabei wirken sämtliche Elemente des Films, wie beispielsweise die Spielweise der Akteure, die Kameraeinstellungen, die Mise-en-scène, sowie Schnitt und Montage mit, ein Bild der gezeigten Geschichte entstehen zu lassen. Diese muss dabei immer so umgeschrieben, verkürzt, angepasst und interpretiert werden, dass sich eine schlüssige und in der Regel auch geschlossene Story ergibt, die in den Zeitrahmen eines Filmes passt.

Welche unterschiedlichen Gattungen von historischen Filmen es gibt, was sie auszeichnet und wie sie sich unterscheiden, wird in den folgenden Kapiteln erörtert. Ebenfalls werden die einzelnen Elemente der Filme genauer beleuchtet.

⁵ Ferro, Marco: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?. In: Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1991. S. 21.

⁶ Ebenda.

II. 2. Authentizität

Der Begriff des Authentischen kann einerseits vom spätlateinischen „*authenticus*“, zu Deutsch: „zuverlässig verbürgt“⁷, oder vom griechischen „*authentikós*“, zu Deutsch: „zuverlässig, richtig“ („*authéntés*“ ist aus dem griechischen als „Urheber“ zu übersetzen) abgeleitet werden⁸. Mit dieser „Zuverlässig- und Richtigkeit“ wird bei Geschichtsfilmen oft gespielt:

Wer immer uns *echte Gefühle* und *authentische* Information verspricht, kann sich unserer Aufmerksamkeit sicher sein. *Authentizität* wird als Verheißung wahrgenommen, nicht nur als Besonderheit, sondern auch als Mehrwert einer medialen Darstellung.⁹

Authentizität in geschichtlichen Filmen spielt auf unterschiedlichen Ebenen eine Rolle. Dem Zuschauer wird durch verschiedene filmische Mittel, auf die in den folgenden Kapiteln genauer eingegangen wird, wie beispielsweise dem Einsatz von Zeitzeugen oder Originalfilmaufnahmen im Dokumentarfilm, eine hohe Glaubwürdigkeit des Gezeigten vermittelt. Gerade beim Dokumentarfilm, aber auch beim historischen Spielfilm, ist die Erwartungshaltung an eine Wissensvermittlung bzw. eine Darstellung der Ereignisse und Personen, wie sie wirklich gewesen sind, hoch. Wissensvermittlung ist möglich und eine der Aufgaben, die eine Dokumentation zu erfüllen hat. Eine wirklich in allen Punkten authentische Rekonstruktion historischer Ereignisse ist in einem Film aber nicht möglich, dessen müssen sich Filmemacher und Rezipient stets bewusst sein. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, können Geschichtsdarstellungen im Film beim Zuschauer ein Interesse am Thema wecken, in welches sie sich mitunter nach der Rezeption weiter vertiefen, als sie es im Schulunterricht getan haben. Nicht nur deshalb ist eine Ver- und Bearbeitung von Geschichte im Film wichtig. Von Seiten der Filmemacher, Programmzeitschriften und Kritiker sollte aber nicht behauptet werden, dass ein bestimmter Film wirklich authentisch wiedergibt, was beispielsweise am 20. Juli 1944 geschehen ist, da dies schlichtweg unmöglich ist. Ist in dieser Arbeit also von Authentizität die Rede, handelt es sich dabei um den Versuch, Geschichte so authentisch darzustellen, wie es nur möglich ist. Dies sollte ein Anspruch sein, dem

⁷ Brockhaus: Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 3 Ausw – Bhar. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006. S. 9.

⁸ Vgl.: Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2002. S. 77.

⁹ Schlanstein, Beate: Echt Wahr!. Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas u.a. (Hg.): Alles Authentisch?. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008. S. 206.

ein gewissenhafter Regisseur, unter Einbezug seiner filmischen Möglichkeiten, nachkommen sollte. Leider ist dies aber nicht immer der Fall, zum Beispiel kommen Quellennachweise von gezeigtem Filmmaterial in Dokumentationen meist zu kurz oder werden ganz weggelassen.

II. 2. a. Authentizität im historischen Schauspiel

Spiel- und Dokumentarfilm müssen dabei gesondert betrachtet werden. Ein historisches Schauspiel ist eine Art der Annäherung an Geschichte, die aber den Regeln des zu unterhaltenden Films unterliegt. Sie darf vom Zuschauer nicht als Abbild der Geschichte angesehen werden.

Gemessen am Historikeranspruch nach umfassender Aufarbeitung aller Dokumente, kann ein Film immer nur bruchstückhaft und pointiert Ausschnitte einer sehr komplexen Wirklichkeit zeigen. Er ist im besten Fall Ansporn, sich in ein emotional und spannend erzähltes Sujet weiter zu vertiefen. Ihm das zum Vorwurf zu machen, ist verständlich aus der Perspektive eines Wissenschaftlers, ihm historische Fälschung und gravierende Ungenauigkeit vorzuhalten, wiegt sehr viel schwerer, wenn es aus der Feder eines dazu berufenen Fachmannes kommt,¹⁰

schreibt Gabriele Sperl in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung als Erwiderung auf die Beschwerde des Historikers Peter Hoffmann an den Film STAUFFENBERG von Jo Baier. Dieser hatte ursprünglich ein Gutachten mit historischen Hintergründen verfasst, auf das sich Baier dann in STAUFFENBERG stützen wollte. Unter anderem widerstrebten Hoffmann die Darstellung Nina von Stauffenbergs als naive und unwissende Ehefrau, sowie die fiktiven Stationen des Werdegangs Stauffenbergs zum Gegner Hitlers. Beides widerspricht dem Gutachten des Wissenschaftlers.¹¹ Hier stellt sich die Frage, wie wichtig es ist, auf welche Weise Stauffenbergs Wandlung zum Attentäter skizziert wird. Fakt ist, dass es unmöglich ist, nachzuvollziehen, welche Ereignisse oder Gespräche es waren, die ihn tatsächlich zum Umdenken angeregt haben und diese auch nicht in vollem Ausmaß darzustellen wären. Baier hat nur eine kurze Zeitspanne, um diesen langwierigen Prozess filmisch umzusetzen und wählt dafür verschiedene plakative, fiktive Szenen, die Stauffenberg zum

¹⁰ Sperl, Gabriela: Der wahre Stauffenberg? Eine Erwiderung auf Peter Hoffmann von Gabriela Sperl. Frankfurter Allgemeine Zeitung 19.03.2004. S. 44.

¹¹ Vgl.: Nissen, Nico: Stauffenberg. Die wirklich wahre Geschichte. In: Heise Online: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/29/29582/1.html> Stand: 16.03.2010

Regimegegner werden lassen und dem Zuschauer verdeutlichen, dass dies nicht immer so gewesen ist.

Der Historiker fügt die ihm kenntlichen Fakten nach bestem Wissen und Gewissen zu einer rekonstruierenden Form der Wirklichkeit. Es ist nie die Wirklichkeit selbst, es ist immer ein durch den Forscher interpretiertes Bild. Der historische Film, wenn er denn ernst genommen werden soll, versucht das gleiche. Aber eben doch ganz anders. Verkürzt, verdichtet, psychologisierend, erweckt er tote Gestalten, erfüllt sie mit Leben. Er wird genauso wenig wie der Historiker die Wahrheit jemals finden, er muß sich ihr nur verpflichtet fühlen. Und: Er muß sich sein eigenes Bild machen, muß, jenseits der filmischen Dramatik, einen Standpunkt beziehen.¹²

Es ist wichtig zu zeigen, dass Stauffenberg diese Wandlung durchlebt hat, da es sich um einen Spielfilm handelt, müssen die Szenen, die dies zeigen, aber nicht unbedingt auf realen Gegebenheiten basieren, solange sie die Grundaussage nicht verfälschen. Dies geschieht allerdings in Bryan Singers VALKYRIE, indem er ganz bewusst diesen Teil der Geschichte, Stauffenbergs Faszination für Hitler, auslässt, um Stauffenberg als Held ohne Makel darzustellen. Interessanterweise stört sich Hoffmann daran nicht, obwohl das Verschweigen der nationalsozialistischen Vergangenheit Stauffenbergs das Bild des Zuschauers über diesen verfälscht, die fiktiven Szenen der Wandlung zum Attentäter in STAUFFENBERG aber zu einer facettenreicheren Darstellung des Protagonisten beitragen. In Hoffmanns Augen darf ein Film nur das zeigen, was laut Historikern erwiesenermaßen stattgefunden hat. Werden jedoch wichtige Aspekte eines historischen Ereignisses oder Personen ausgelassen, so zeigt er dafür Verständnis, da die Zeit in einem Spielfilm nicht ausreichen würde, um die gesamte Geschichte zu präsentieren.¹³

Nachvollziehbar ist Hoffmanns Kritik in Bezug auf Nina von Stauffenberg, deren naive Darstellung in STAUFFENBERG dessen inneren Konflikt und seine Denkweise unterstreichen soll. Obwohl seine Frau gegen seinen Einsatz im Widerstand ist und er seine Familie damit in Gefahr bringt, stellt er sich gegen Hitler. Dass die reale Nina von Stauffenberg, die zum Zeitpunkt der Ausstrahlung noch lebte, sich mit ihrer Darstellung in Baiers Film nicht identifizieren konnte und sich dabei an dem falschen Bild, das dadurch von ihr entstehen könnte, störte, ist verständlich.¹⁴

Die Herangehensweise von Filmemachern, Historiker einzubeziehen, um sich der Geschichte anzunähern, ist sinnvoll, um sich ein klares Bild von dieser machen zu

¹² Sperl, S. 44.

¹³ Vgl.: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/29/29582/1.html>

¹⁴ Vgl.: Beyer, Susanne: „Heldin im Hintergrund“. In: Spiegel Online. http://einestages.spiegel.de/static/authoralbumbackground/1835/_heldin_im_hintergrund.html
Stand: 16.03.2010

können. Den Historiker aber als Authentizitätsbeweis einzusetzen, kann als Werbemittel für den Film und seinen Wahrheitsgehalt verstanden werden. Wenn sich, wie im Fall Baiers, Film und Historiker sogar widersprechen, wird es wirklich fragwürdig. Aber auch, wenn sich beide einig sind, liefert das noch keinen Beweis dafür, dass sich die Geschichte auch wirklich so abgespielt hat.

Historiker registrieren empfindlich alles, was für die hieb- und stichfeste Belegbarkeit von Gestalten oder Geschehnissen spricht, wenn sie in Wirklichkeit nur spekulativ oder vorgestellt sind; in ihren wissenschaftlichen Texten verwenden sie vielleicht, könnte gewesen sein und Fußnoten, um ihre Zweifel und Gründe zu äußern. [...] Im Film ist es, so wird oft behauptet, schwierig, solche Einschränkungen aufrechtzuerhalten, so mächtig sei seine direkte Beschwörung der „Wirklichkeit“.¹⁵

Es muss sich also vor Augen gehalten werden, dass es sich im Film, wie auch in anderen Herangehensweisen an die Geschichte, nur um Interpretationsansätze handelt. Dabei hat der Spielfilm zudem die Aufgabe, seine Zuschauer zu unterhalten, was mit sich führt, dass die Geschichte an eine Spielfilmdramaturgie angepasst werden muss.

Neben der Narration trägt aber auch die Mise-en-scène zur authentischen Wirkung bei. „Zumeist ist es eine Frage des *looks* der Vergangenheit oder vielmehr des *looks der Zeit*, der *zeitgemäßen Requisiten*, der *zeitgemäßen Kostüme*“¹⁶, die zur authentisch wirkenden Abbildung einer Zeit beitragen. „Französische Soldaten von 1914 dürfen keinen Helm tragen, da sie in Wirklichkeit erst seit 1916 Helme hatten; es ist zu beachten, daß die Dekoration oder die Außenaufnahmen der Realität entsprechen und die Dialoge glaubwürdig sind.“¹⁷, so Marco Ferro.

Siegfried Kracauer geht davon aus, dass Kostüme und Dekorationen, die Geschichte imitieren, beim Zuschauer Unbehagen auslösen würden. Dieser würde sich stets der Anstrengungen bewusst sein, mit denen die Vergangenheit rekonstruiert, nicht wiedererstanden wurde.¹⁸ „Historische Kostüme im Film erinnern ans Theater oder an eine Maske.“¹⁹ In Kracauers Augen schließen sich Filme mit historischen Themen und Authentizität aus:

¹⁵ Davis, Natalie Z.: „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...“. Der Film und die Herausforderung der Authentizität. In: Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1991. S. 40.

¹⁶ Ebenda. S. 41.

¹⁷ Ferro, Marco: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?. In: Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1991. S. 17.

¹⁸ Vgl.: Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkampverlag 1985. S. 115.

¹⁹ Ebenda.

Was seiner völligen Authentizität im Wege steht, ist die nahezu unüberwindliche Schwierigkeit, Schauspieler von heute historischen Kostümen anzupassen. Die feineren Nuancen ihres Minenspiels und ihrer Gesten sind so sehr von dauernden Einflüssen der Umwelt bedingt, daß sie sich gegen jede derartige Anpassung sträuben. Die Kostüme gehören ganz und gar der Vergangenheit an, während die Schauspieler noch halb in der Gegenwart stecken. Dies führt unweigerlich zu Stilkonventionen, wie sie fast unvereinbar sind mit einem Medium, das der unbeschönigten Darstellung der Außenwelt zustrebt.²⁰

Kracauers Theorie des Films stammt aus dem Jahr 1960, er sieht den Film als Erweiterung der Fotografie an, „das bedeutet eine Absage an alle Filme mit *theatralischer* Story, mit *künstlerischen* oder ideologischen Absichten.“²¹

²⁰ Ebenda, S. 117.

²¹ Ebenda, S. 2.

II. 2. b. Authentizität in der historischen Dokumentation

In seiner Theorie des Films fordert Kracauer: „Dokumentarfilme sollen der Wahrheit entsprechen“.²² Fraglich bleibt, ob es einem Film wirklich möglich ist, diesem Anspruch gerecht zu werden. Denn eine Kamera kann immer nur einen subjektiven Blick auf Ereignisse werfen, auch wenn sie nicht-fiktionale Begebenheiten oder Personen filmt. Eine Kamera kann nicht objektiv alles einfangen, was sich an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit abspielt, sie ist kein sachlicher Beobachter, da hinter ihr immer ein Mensch mit einer bestimmten Intention und einer subjektiven Sichtweise steht. Außerdem verändert sich das Verhalten von gefilmten Personen, wenn sie sich dessen bewusst sind. Sie versuchen dann dem Bild gerecht zu werden, das sie im Film verkörpern wollen. Die Kamera kann also auch in diesem Fall nicht die wahre Situation einfangen, die sich ohne sie vielleicht abgespielt hätte, da sie Einfluss auf das Verhalten der Gefilmten hat und damit kein objektiver Beobachter ist.

Im Fall von historischen Dokumentationen, ist eingespieltes Filmmaterial noch kritischer zu werten. Dies wird im Kapitel „Historisches Filmmaterial“ genauer erörtert. Bildmaterial, das von den Nationalsozialisten hergestellt wurde, diente der Propaganda. Wenn es heute für Dokumentarfilme verwendet wird, muss sich deutlich von den Filmmachern von damals distanzieren werden.

Alle Privatpersonen, die im Dritten Reich eine Kamera besaßen, unterstanden ebenso der staatlichen Kontrolle, auch ihnen war vorgegeben, was sie filmen durften und welchen Auflagen sie dabei folgen mussten.

Eine seriöse Dokumentation sollte dem Anspruch gerecht werden, der Wahrheit so sehr zu entsprechen, wie es ihr unter den filmischen Bedingungen und mit den filmischen Mitteln möglich ist. Dies wäre eine realistische Auslegung Kracauers anfangs erwähnter Forderung. Denn nicht nur der Filmvorgang an sich, sondern auch das Drehbuch, der Einsatz verschiedener dokumentarischer Mittel, wie beispielsweise die bereits erwähnten Interviews mit Historikern oder anderen Experten, sowie Schnitt und Montage, verfolgen eine subjektive Sichtweise, die im fertigen Produkt widerspiegelt wird. Manfred Hattendorf drückt dies

²² Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkampverlag 1985. S. 220.

folgendermaßen aus: „Dokumentarfilme sind stets Beweise für eine These, die der jeweiligen Argumentation zugrunde liegt.“²³

Schnitt und Montage bringen außerdem das Problem der Nachprüfbarkeit mit sich, die ein wichtiges Kriterium des Authentischen ist. Um den gezeigten Bildern Vertrauen schenken zu können, muss der Zuschauer zuordnen können, woher eingespielte Filmausschnitte stammen. „Jedes Filmbild ist in seinem Montagezusammenhang einer spontanen, mentalen Prüfung des Rezipienten ausgesetzt.“²⁴ Damit meint Hattendorf unter anderem, dass sich der Rezipient bewusst sein muss und möchte, ob es sich bei einem Menschen, den er im Film sieht, um einen Schauspieler handelt oder nicht.²⁵ Ein Film untergräbt seinen Authentizitätsanspruch selbst, wenn dies nicht gewährleistet ist. Ein Beispiel dafür ist DIE AKTE WALKÜRE, auf die im Kapitel „Historisches Dokumentarspiel“ näher eingegangen wird. Da in diesem Film nachgestellte Szenen in der Bild- und Tonqualität dem Archivmaterial angepasst wurden, kann es dem Zuschauer schwer fallen zwischen diesen Bildern zu unterscheiden. Aber auch der Vergleich der Darstellung der historischen Ereignisse in einem Film mit dem inneren Bild, das der Zuschauer selbst davon hat, ist laut Hattendorf ein Teil der mentalen Prüfung des Rezipienten.²⁶

Hattendorf spricht von zwei verschiedenen Arten Authentizität im Film zu definieren. Zum einen:

Authentisch bezeichnet die objektive *Echtheit* einer filmischen Abbildung zugrundeliegenden Ereignisses. Mit dem Verbürgen eines Vorfalls als authentisch wird impliziert, daß eine Sache sich so ereignet hat, ohne daß die filmische Aufnahme den Prozeß beeinflußt hätte. Die Authentizität liegt in der Quelle begründet.²⁷

Diese Aussage bezieht sich auf Originalfilmaufnahmen, die in einer Dokumentation verwendet werden und würde voraussetzen, dass die Tatsache, dass eine Kamera am Ort des Geschehens war, keinerlei Einfluss auf das Gefilmte hat. Dass dies aber oftmals der Fall ist und zudem immer aus einem bestimmten Blickwinkel gefilmt wird, wurde bereits erörtert. Als Authentizitätskriterium zu fordern, dass die Kamera eben keinen Einfluss auf das Geschehen hat und zudem ein objektiver Beobachter

²³ Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: Verlag Ölschläger 1994, S. 44.

²⁴ Ebenda. S. 70.

²⁵ Vgl. Ebenda.

²⁶ Vgl. Ebenda.

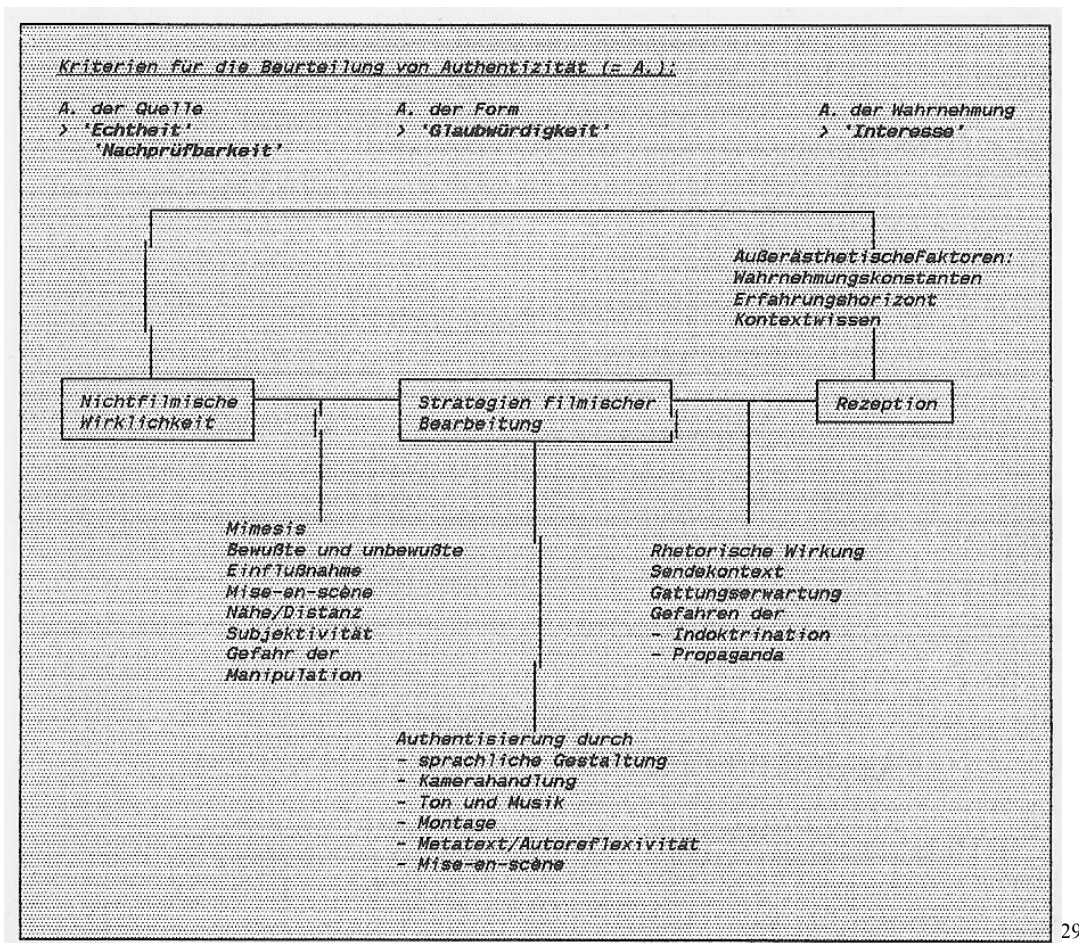
²⁷ Ebenda. S. 67.

wäre, grenzt an Utopie. Wenn die gefilmten Personen nicht wüssten, dass sie aufgenommen werden, kann davon ausgegangen werden, dass sich ihr Verhalten nicht verändern würde. Trotzdem bleibt der subjektive Standpunkt des Filmemachers. Daher ist die zweite Definition Hattendorfs schlüssiger:

Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die *Glaubwürdigkeit* eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.²⁸

Dies impliziert, dass ein Film nicht absolut authentisch sein kann, sondern, dass seine Bearbeitung zu einer authentischen Wirkung führen kann.

Zur Beurteilung von Authentizität fasst Hattendorf verschiedene Kriterien in einer Graphik zusammen.



²⁸ Ebenda.

²⁹ Ebenda. S. 71.

Authentizität im Dokumentarfilm beinhaltet die Quelle, deren Echtheit nachprüfbar sein muss, die Form, wie viel Glaubwürdigkeit dabei beim Zuschauer erzeugt wird und die Wahrnehmung, welches Interesse dabei geweckt wird. Auf die nichtfilmische Wirklichkeit wird bewusste und unbewusste Einflussnahme genommen, durch die natürliche Subjektivität der Filmemacher entsteht die Gefahr der Manipulation. Sie bearbeiten die Dokumentation filmisch, vermitteln vermeintliche Authentizität durch sprachliche Gestaltung, Kameraführung, Ton und Musik, Montage und Mise-en-scène. Auf den Rezipienten wirken diese Filmmittel, welche die Gefahr der Indoktrination und Propaganda mit sich führen können, sowie die rhetorische Wirkung, der Sendekontext und die Gattungserwartung ein. Zudem spielen außerästhetische Faktoren eine Rolle, nämlich der Erfahrungshorizont und das Kontextwissen des Zuschauers. Diese Faktoren bilden zusammen die filmische Authentizität, welche von verschiedenen Rezipienten unterschiedlich stark empfunden werden kann, aber niemals die nichtfilmische Wirklichkeit widerspiegelt.

Zusammenfassend lässt sich also sagen:

Unter Authentisierungsstrategien werden hierbei filminterne pragmatische Markierungen verstanden, die den Rezipienten in einem Spektrum impliziter oder expliziter Appelle dazu auffordern, einen *Wahrnehmungsvertrag* mit dem jeweiligen Film zu schließen. Beantwortet ein Rezipient das spezifische Authentizitätsversprechen eines dokumentarischen Films positiv, so investiert er Vertrauen in die filmisch postulierte Authentizität. Fühlt sich der Rezipient hingegen in seinem Vertrauen getäuscht, so bewertet er den Film als *nicht authentisch* und sanktioniert den Vertrauensbruch mit einer entsprechenden Ablehnung der filmischen *Botschaft*.³⁰

Die Filmemacher von Dokumentationen müssen sich der Verantwortung, die sie tragen, bewusst sein und stets versuchen, das Authentizitätsversprechen gegenüber dem Zuschauer nicht zu brechen.

³⁰ Ebenda, S. 311.

II. 3. Gattungen

Der Begriff der Film-Gattung hat seinen Ursprung in der Literatur. Goethe bezeichnete Lyrik, Drama und Epik als die „Naturformen der Poesie“ und bildete damit Sammelbegriffe für Texte, die bestimmten Normen zugrunde liegen. Die neuere deutsche Literaturwissenschaft hat den Gattungsbegriff aufgefangen, um innerhalb der Masse von existierenden Texten Textgruppen mit verschiedenen formalen Kriterien bilden zu können.³¹ „In einem normativen Sinne bezeichnet der Gattungsbegriff die Summe der formalen und inhaltlichen Bestimmungen, an die sich ein Autor etwa bei der Fertigung eines Sonetts oder eines Trauerspiels zu halten habe.“³² Goethes Dramatik, Epik und Lyrik Trias lässt sich laut Hickethier allerdings nicht einfach auf den Film übertragen: „Die Massenmedien mit ihren Formen haben sich diesem Schema verweigert und stattdessen die Notwendigkeit eines dynamischen Gattungs- und Formenverständnisses deutlich gemacht.“³³

Die Verarbeitung von Geschichte im Film ist auf unterschiedliche Art und Weise möglich. Um sich der Filmanalyse anzunähern, müssen die zu behandelnden Filme zuerst in verschiedene Gattungen gegliedert werden. Im Falle des Filmes mit geschichtlichem Hintergrund sind das: das „historische Schauspiel“, die „historische Dokumentation“ und die Mischform „Dokumentarspiel“.

Das historische Schauspiel ist weiter zu untergliedern in Filme, welche ein fiktives Geschehen, eingebettet in einen historischen Rahmen, erzählen und diejenigen, die sich mit realen Ereignissen und Personen beschäftigen. Ein Beispiel für einen historischen Spielfilm mit fiktiver Handlung wäre die Fernsehproduktion DRESDEN aus dem Jahr 2005. Eine Liebesdreiecksgeschichte, reich an Dramatik, da sie sich im bombardierten Dresden des Jahres 1945 abspielt. Für diese Arbeit, die sich bei der Darstellung von Geschichte im Film auf die des 20. Juli 1944 konzentriert, ist diese Art des historischen Schauspiels nicht weiter relevant. Ein historischer Spielfilm, der sich mit den Ereignissen des Stauffenbergattentats befasst, ist beispielsweise Jo Baiers STAUFFENBERG aus dem Jahr 2004, der im zweiten Teil dieser Arbeit analysiert wird.

³¹ Vgl.: Jeßing, Benedikt/Köhnen, Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2003. S. 77.

³² Ebenda.

³³ Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2007. S. 206.

Auch die historische Dokumentation muss weiter unterteilt werden. Die Unterkategorien sind hier das „Quellenkompendium“, der „Kompilationsfilm“ und der „Zeitzeugenbericht“. Worin sich diese verschiedenen Dokumentationsarten unterscheiden und was sie ausmacht, wird im Kapitel die „Historische Dokumentation“ erörtert werden.

Vermischen sich die einzelnen Elemente des Schauspiels und der Dokumentation, so ist vom Dokumentarspiel die Rede. Hierbei handelt es sich um eine beliebte Form des geschichtlichen Fernsehfilms, da die Techniken der Dokumentation, wie beispielsweise Zeitzeugen- oder Experteninterviews, um die szenische Darstellung von Schauspielern erweitert werden können. Dokumentarspiele, die sich mit den Ereignissen rund um den 20. Juli 1944 beschäftigen, sind beispielsweise OPERATION WALKÜRE von Franz Peter Wirth aus dem Jahr 1971 und Hans-Erich Viets DIE STUNDE DER OFFIZIERE (2004).

II. 3. a. Historisches Schauspiel

Das historische Schauspiel ist aus der heutigen Kino- und Fernsehlandschaft nicht mehr wegzudenken. Geschichte im Allgemeinen und das Dritte Reich im Besonderen zieht das Publikum an, die bereits erwähnten sieben bis zwölf Prozent Einschaltquote sprechen für sich. Wobei die Historie selbst dabei nicht unbedingt im Vordergrund stehen muss. Der geschichtliche Spielfilm setzt in der Regel auf Personalisierung, Dramatisierung und Emotionalisierung.³⁴ Dieses Trias, in Verbindung mit einem geschichtlichen Hintergrund, erzielt hohe Einschaltquoten. Lutz Hachmeister, Filmautor von DAS GOEBBELS-EXPERIMENT bringt es mit seiner Ansicht, der Nationalsozialismus habe das Abbildungspotenzial einer riesigen Crime Story, auf den Punkt: „Gangsterstoffe, Abenteuer, Liebe, Sex, Verrat. Und wenn davon etwas fehlt, dann wird diese Ingredienz hinzugefügt.“³⁵ Wenn Spannung und Unterhaltung vorrangig sind, wie viel geschichtliche Vermittlung bleibt dem

³⁴ Vgl.: Wirtz, Rainer: Alles authentisch. So war's. In: Wirtz, Rainer (Hg.): Alles authentisch. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2008. S. 15.

³⁵ Ebenda.

Spielfilm dann noch? Ist es überhaupt möglich, Geschichte zu verfilmen? Der Regisseur und Drehbuchautor Rainer Wolffhardt vertritt dazu eine klare Meinung: „Nein! Es gibt nur Möglichkeiten, sich der Geschichte zu nähern, sie in den jeweiligen Film einzubeziehen. Und das wiederum explizit oder implizit. Für den Spielfilm kommt natürlich im Allgemeinen nur die zweite Möglichkeit in Frage.“³⁶

Bei der kritischen Auseinandersetzung mit dem historischen Spielfilm muss berücksichtigt werden, dass es sich nicht etwa um einen wissenschaftlichen Vortrag eines Historikers handelt, sondern um einen Film, der daher auch als ein solcher betrachtet werden muss. Der Autor eines historischen Schauspiels muss davon ausgehen, dass der spätere Rezipient wenig, beziehungsweise keine Vorkenntnisse des geschichtlichen Hintergrundes besitzt. Es ist also seine Aufgabe, geschichtliche Ereignisse zu vermitteln und dabei gleichzeitig die Unterhaltung zu liefern, die sich der Zuschauer verspricht. Dass dies eine Gratwanderung ist und ein Film nur schwer beiden Ansprüchen gerecht werden kann, ist leicht zu erkennen. Der Autor muss sich bereits bei den Anfangssequenzen entscheiden, ob er auf Historie oder auf Spannung setzt. Beim Kinofilm kann wohl davon ausgegangen werden, dass der Zuschauer, der für den Film, für den er sich entschieden und Eintrittsgeld bezahlt hat, nicht sofort den Saal verlassen wird, wenn ihn die ersten Minuten nicht fesseln. Aber auch hier gilt: Der erste Eindruck zählt und prägt bereits den Gesamteindruck des Films auf den Rezipienten. Beim Fernsehfilm sind die ersten Sequenzen noch wichtiger, versprechen sie nicht zu unterhalten, besteht die Möglichkeit umzuschalten und sich einem anderen Programm zu widmen:

Denn wie sich herausgestellt hat, entscheidet ein Zuschauer – bewusst oder unbewusst – innerhalb der ersten zehn Minuten, ob er den Film mag oder nicht. Wenn er nicht begreift, worum es geht, oder sich langweilt, wird seine Aufmerksamkeit rasch abschweifen.³⁷

Der Autor muss sich also entscheiden, ob er im Auftakt des Films möglichst viel historisches Einführungsmaterial unterbringt, oder ob er darauf setzt, die Neugierde des Zuschauers zu gewinnen. Dies entsteht zum Beispiel, wenn der Protagonist menschliche oder psychologische Konflikte durchleben muss. Die bloße Aneinanderreihung von historischen Ereignissen in chronologischer Reihenfolge

³⁶ Wolffhardt, Rainer: Geschichte im Spielfilm. Erfahrungen und Reflexionen eines Regisseurs. In: Baumgärtner, Ulrich/Fenn, Monika (Hg.): Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium. Heft 7. Geschichte und Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm. München: Herbert Utz Verlag 2004. S. 36.

³⁷ Field, Syd: Das Drehbuch. Die Grundlage des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch. Berlin: Autorenhaus Verlag 2005. S. 41.

würde den Zuschauer nicht fesseln.³⁸ Aus Geschichte muss also erzählbare Geschichte gemacht werden. Brüche, offene Fragen oder Widersprüche, die es in der Geschichtsschreibung nun einmal gibt, haben dabei keinen Platz.³⁹ Aber wie weit darf selektiert werden, ohne dabei die Geschichte aus den Augen zu verlieren oder sie gar zu verfälschen? „Dem historischen Film darf keine *Idee* zugrunde liegen, der zuliebe man die Story *vergewaltigt*“⁴⁰, um beim bereits zitierten Regisseur Wolffhardt zu bleiben. Des Weiteren vertritt er die Meinung, dass der historische Spielfilm, der, wie bereits erörtert, sich oft nicht mit Geschichte, sondern mit erzählten Geschichten befasst, umso geschichtsloser und unkonkreter wird, je weiter die deutsche Geschichte voranschreitet.⁴¹ Kann der Grund dafür, gerade bei der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts, sein, dass die einzelnen Ereignisse bereits so oft verfilmt wurden, dass sich die Geschichte des Films sozusagen „neu erfinden“ muss, um Spannung zu erzeugen und den Zuschauer für sich zu gewinnen? Wenn sich ein Regisseur einem bereits oft verfilmten Thema annimmt, so muss er einen neuen Blickwinkel auf die Begebenheiten finden, um sich von anderen Werken abzuheben.

Die ersten Spielfilme über Claus Schenk Graf von Stauffenberg und den 20. Juli 1944 gab es bereits Mitte der 1950er Jahre. Die Regisseure Falk Harnack und Georg Wilhelm Papst haben sich in ihren Werken DER 20. JULI und ES GESCHAH AM 20. JULI mit dem Attentat Stauffenbergs auf Adolf Hitler auseinandergesetzt. Wie sich die damaligen Verfilmungen von den heutigen unterscheiden bzw. wo Parallelen zu finden sind, wird im Kapitel „Filmanalyse – Historisches Schauspiel“ untersucht werden.

Im Jahr 2008 schafft Stauffenberg dann auch den Sprung nach Hollywood. Durch Tom Cruise wird er zum kühnen Helden, der vor nichts und niemandem zurückschreckt, um sein Ziel, den Erzfeind Hitler zu beseitigen, durchzusetzen. Bereits die Hülle der DVD verspricht: „Keine trockene Lektion in Geschichte, sondern eine packende Lektion in Dramatik, in jeder Minute selbst eine

³⁸ Vgl.: Pigge, Helmut: Der historische Fernsehfilm. In: Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988. S. 71f.

³⁹ Vgl.: Wirtz (2008), S. 10ff

⁴⁰ Wolffhardt (2004), S. 37

⁴¹ Vgl.: Ebenda.

Zeitbombe“⁴². Schon hier wird deutlich, welch gutes Beispiel Bryan Singers VALKYRIE ⁴³ für die gerade erörterte Geschichtslosigkeit des historischen Spielfilms ist. Es ist nicht so, dass sich der Film nicht mit der Geschichte Stauffenbergs befassen würde, aber dies geschieht deutlich durch die oben erwähnte Personalisierung, Dramatisierung und Emotionalisierung. Die Ereignisse des Films unterliegen der Glorifizierung des Helden Stauffenberg/Cruise. In dieses Heldenbild würde nicht passen, dass Stauffenberg nicht immer Regimegegner, sondern lange Zeit Befürworter Hitlers war. Deshalb setzt VALKYRIES Plot erst in Tunesien ein, als Stauffenberg bereits erkannt hat, welche Gräueltaten das Naziregime mit sich gebracht hat und sich nun schriftlich davon distanziert.

Das historische Schauspiel unterliegt, wie jeder Spielfilm, bestimmten dramaturgischen Mustern, um eine geschlossene Einheit zu bilden. Welche Dramaturgiemodelle das sein können, wird im Kapitel „Dramaturgie im Spielfilm“ genauer besprochen. Am Beispiel von VALKYRIE wird deutlich, wie wichtig der passende Einstieg in die Thematik eines historischen Ereignisses ist. Natürlich kann kein Spielfilm sämtliche Begebenheiten der Geschichte aufgreifen, es muss also entschieden werden, was für die Story wichtig ist und was nicht. Dies wirkt sich allerdings direkt auf das Bild aus, das dem Zuschauer von den Ereignissen vermittelt wird.

⁴² Operation Walküre: *Das Stauffenberg Attentat*. Regie: Bryan Singer. Drehbuch: Christopher McQuarrie und Nathan Alexander. USA/Deutschland: Metro Goldwyn Mayer, 2008. Fassung: DVD. Metro Goldwyn Mayer, 2008. 115’.

⁴³ Anmerkung der Autorin: Der deutsche Titel ist OPERATION WALKÜRE – LAS STAUFFENBERG ATTENTAT, in der gesamten Arbeit wird aber der Originaltitel VALKYRIE verwendet, damit keine Verwechslung mit dem Dokumentarspiel OPERATION WALKÜRE von Franz P. Wirth entsteht.

II. 3. b. Historische Dokumentation

„Beunruhigend an der historischen Dokumentation ist, daß manche glauben, es gäbe sie wirklich. Beruhigend an der historischen Dokumentation ist hingegen, daß es sie nicht gibt,“⁴⁴ schreibt Dieter Franck 1988 in seinem Aufsatz „Die historische Dokumentation“. Er begründet seine These damit, dass man von einer Dokumentation ein objektives Gebilde erwarten würde, das eine historische Dokumentation nicht liefern könne, da sie, wie jede Informationssendung des Fernsehens subjektiv und willkürlich sei. Nur sei die historische Dokumentation dabei noch gefährlicher als beispielsweise Nachrichtensendungen, weil in diesen der Zuschauer zumindest ansatzweise den Wahrheitsgehalt an der eigenen Wahrnehmung der Umwelt messen könnte. Beim Dokumentarfilm entfällt diese Kontrollmöglichkeit, da nur ein Bruchteil der Zuschauer historisch gut genug informiert ist, um den Inhalt kritisch zu filtern.⁴⁵ Die historische Dokumentation sollte nicht als Geschichtsunterricht oder als Ersatz für historische Literatur angesehen werden, weil das Medium Film ungeeignet ist, viele Fakten und Vorgänge so zu vermitteln, dass sie dem Rezipienten im Gedächtnis bleiben. Das liegt an der Dramaturgie des Films, da beispielsweise Wiederholungen nicht gegeben sind.⁴⁶ „Die historische Dokumentation muß ihre Aufgabe beim einmaligen Betrachten erfüllen.“⁴⁷ Das Problem, dass gerade bei historischen Filmen, im Besonderen bei Dokumentationen, einige Zuschauer das Gezeigte ungefiltert als authentisch ansehen und nicht in Frage stellen, wurde bereits in der Einleitung dieser Arbeit erörtert. Diese Schwierigkeit wird hinten angestellt, da bereits geklärt wurde, dass jede Art von historischem Film eben ein Film ist und Geschichte nie wirklich rekonstruiert werden kann. Es sollte also davon ausgegangen werden, dass die historische Dokumentation als Denkanstoß zu verstehen ist, die beim Zuschauer ein geschichtliches Interesse wecken soll, das dann im Anschluss eigenständig, zum Beispiel durch Fachliteratur, vertieft werden kann und soll. Die Verantwortung der Filmemacher bleibt trotzdem denkbar groß, denn das Fernsehen kann es schaffen, historisches und politisches Interesse besser zu wecken, als es dem Schulunterricht mitunter gelingt. Die Dokumentation beeinflusst Wissen, Verständnis und

⁴⁴ Franck, Dieter: Die historische Dokumentation. In: Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988. S. 49.

⁴⁵ Vgl.: Ebenda.

⁴⁶ Vgl.: Ebenda. S. 52.

⁴⁷ Ebenda.

Bewusstsein des Zuschauers. Mit dieser Verantwortung muss gewissenhaft umgegangen werden. Auch für Historiker sollte es von Interesse sein, wie ihre Forschungsergebnisse massenmedial umgesetzt werden können, um sich bestmöglich im historischen Bewusstsein der Gesellschaft zu verwurzeln.⁴⁸ Ein Weg, der von vielen Historikern genutzt wird, ist es, als Experte Interviews in historischen Dokumentationen zu geben. Dadurch entsteht ein gegenseitiger Nutzen: dem Wissenschaftler ist die Möglichkeit eines medialen Auftritts und somit der Veröffentlichung seiner Forschungsergebnisse vor einem breiten Publikum gegeben, gleichzeitig erhöht sich für den Zuschauer die Qualität des gesamten Films, da der Historiker die erörterten geschichtlichen Ereignisse und Fakten bestätigt. Trotzdem bleibt bei vielen Historikern ein Unverständnis für die filmische Darstellung von Geschichte und die Kritik, dabei nicht wissenschaftlich genug vorzugehen. „Denn jede Dokumentation ist natürlich ein von Subjektivität nicht freies Realitätskonstrukt, sowohl durch die Auswahl und Anordnung von Quellen als auch durch den begleitenden Moderationstext.“⁴⁹ Wir müssen also deutlich unterscheiden zwischen wissenschaftlichen Quellen, die Historiker liefern und dem, was die Filmemacher daraus machen: eine belehrende Dokumentation, die beim Zuschauer nicht nur Interesse wecken und informieren soll, sondern gleichzeitig auch fesseln muss, da dem Rezipienten beim Fernsehen die Möglichkeit des Umschaltens gegeben ist.

Eine historische Dokumentation geht grundverschieden an die Vermittlung von Historie heran, als ein historisches Schauspiel, welches Geschichte mit Schauspielern darstellt und inszeniert. Der Dokumentarfilm hat den Anspruch, keinerlei nachgestellte Szenen zu verwenden. Dies gilt für „szenische Zitate“ jeglicher Art. Eingespielte Handschläge oder nachgestellte Sitzungszimmer durchbrechen bereits die Grundmerkmale einer Dokumentation und sind nicht erlaubt, auch wenn keine Schauspielergesichter zu sehen sind.⁵⁰ „Selbst wenn der Vorgang durch Zeitzeugen exakt so belegt ist“⁵¹ kommt es hier nicht zu einer legitimen Erweiterung der Möglichkeiten des historischen Genres⁵², sondern zu einer unzulässigen

⁴⁸ Vgl.: Bösch, Frank: Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation. In: Bookmann, H. u. a. (Hg.): Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Leipzig: Erhard Friedrich Verlag 1999. S. 204.

⁴⁹ Ebenda. S. 205.

⁵⁰ Vgl.: Ebenda. S. 206.

⁵¹ Festenburg, Nikolaus von / Höbel, Wolfgang: Die Botschaft muss ankommen. In: Spiegel Online. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7881994.html> Stand: 21. 06. 2010.

⁵² Ebenda.

Überschreitung.“⁵³ So Bösch, der sich dabei auf Aussagen von Guido Knopp in einem Spiegel-Interview bezieht. Knopp versucht in diesem Gespräch den Einsatz der in seinen Produktionen oftmals vorkommenden szenischen Zitate zu rechtfertigen.

Vermischen sich die Elemente einer historischen Dokumentation mit denen des Spielfilms, ist vom Dokumentarspiel die Rede. Zu den legitimen Bausteinen eines Dokumentarfilms gehören: historisches Film- und Fotografiematerial, Dokumente, Kunstwerke, Schauplätze und der Einsatz von Zeitzeugen. Es handelt sich dabei um die gleichen Quellen, die auch Historiker für ihre Forschungen heranziehen. Daher wird ein hoher Anspruch historischer Authentizität vermittelt.⁵⁴

Je nach Verwendung der eben genannten filmischen Elemente, wird die historische Dokumentation in drei Unterkategorien gegliedert. Diese Kategorien gelten im Besonderen für Dokumentationen, die sich mit der Geschichte des 20. Jahrhunderts befassen, da es aus dieser Zeit Filmmaterial und noch lebende Zeitzeugen gibt. Da sich diese Arbeit mit der Darstellung des 20. Juli 1944 im Film befasst, wird auf die Möglichkeiten der Filmemacher frühere Epochen filmisch zu erörtern, nicht näher eingegangen. In diesen Fällen wird auf Experteninterviews und häufig auf graphische Darstellungen vergangener Zeiten zurückgegriffen. Der Einsatz von Dokumenten, Kunstwerken und Schauplätzen ist natürlich auch hier gegeben, zudem können historische Funde behandelt werden.

Die nun beschriebenen Gattungen der historischen Dokumentation beziehen sich in der Art und Weise ihrer Erörterung auf die Zeit des Nationalsozialismus. Es handelt sich bei diesen Unterkategorien um das Quellenkompendium, den Kompilationsfilm und den Zeitzeugenbericht. Beim Quellenkompendium wird beinahe ausschließlich mit audiovisuellem Quellenmaterial der Vergangenheit gearbeitet. Hauptbestandteil ist in der Regel historisches Filmmaterial, das durch Fotografien und Dokumente ergänzt wird. Das Quellenkompendium bietet sich besonders an, um aus der Perspektive der „Täter“ zu berichten, da aus der Zeit des Nationalsozialismus fast ausschließlich Filmmaterial von dieser Seite überliefert ist. Aus der Konzentration auf die audiovisuelle Hinterlassenschaft ergibt sich eine Fixierung auf Adolf Hitler und die engere Führergruppe. Das Quellenkompendium erzählt meist in

⁵³ Bösch (1999), S. 206.

⁵⁴ Vgl.: Ebenda. S. 205.

chronologischer Abfolge, die dem Rezipienten aus der Schule bereits bekannten geschichtlichen Begebenheiten, ohne dabei an die Gegenwart anzuknüpfen. Dies gelingt hingegen dem Kompilationsfilm, der neben historischem Film- und Fotografiematerial auch Zeitzeugen, Graphiken und heutige Aufnahmen von Originalschauplätzen zum Einsatz bringt.⁵⁵ Da er sich dabei nicht nur auf die Täterperspektive konzentriert, steht der Kompilationsfilm vor der Herausforderung, mit dem ideologisch aufgeladenem Filmmaterial konfrontiert zu sein und dabei die nicht vorhandene Visualisierung wesentlicher Aspekte des Hitlerregimes auszugleichen.⁵⁶ Den Filmemachern einer historischen Dokumentation muss es zudem gelingen, sich deutlich vom verwendeten historischen Filmmaterial zu distanzieren, wenn es sich dabei um propagandistisch produzierte Bilder handelt. „Charakteristisch für Kompilationsfilme ist [...] die zumeist kritische Verwendung bzw. Verfremdung von Filmdokumenten, seien sie fiktionaler oder dokumentarischer Art.“⁵⁷ Viele Kompilationsfilme setzen sich mit dem Faschismus des Zweiten Weltkriegs auseinander.

Diese Filme sehen sich einem kritischen Einwand ausgesetzt, der aus dem doppelten Anspruch resultiert, sowohl kritisch gegenüber den benützten Quellen, als auch ihrerseits in der gewählten neuen Perspektivierung authentisch in Form und Inhalt zu sein.⁵⁸

Beim Zeitzeugenbericht stehen audiovisuelle Quellen und heutige Aufnahmen von historischen Schauplätzen im Hintergrund, diese Art von Dokumentation konzentriert sich, wie der Name bereits sagt, auf den Bericht von Zeugen. Meist handelt es sich dabei um die Opfer, denen so ein Raum geboten werden soll, ihre Perspektive des Dritten Reichs zu schildern, was im Quellenkompendium aufgrund von fehlendem Filmmaterial nur schwer möglich ist. Daher beschäftigen sich Zeitzeugenberichte häufig mit dem Holocaust und dem Widerstand im Nationalsozialismus. Statt eines Erzählers berichtet der namentlich genannte Zeuge von seinen Erinnerungen und Erfahrungen.⁵⁹ Der Zeitzeugenbericht ist demzufolge so aufgebaut, dass der Sprechende selbst im Vordergrund steht, das Erzählte wird dann durch historisches Quellenmaterial unterstrichen oder belegt. Durch die Rückführung des Interviewten an einen Ort mit historischem, für den Zeugen

⁵⁵ Vgl.: Bösch (1999), S. 206f.

⁵⁶ Vgl.: Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster: Lit Verlag 2008. S. 51.

⁵⁷ Hattendorf (1994), S. 204.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Vgl.: Bösch (1999), S. 206f.

relevanten, Hintergrund, werden zusätzlich Emotionen hervorgerufen. Dieser Taktik folgt auch der Kompilationsfilm. Allerdings setzt er Zeitzeugeninterviews ein, um die durch historisches Quellenmaterial bereits belegten Thesen und Aussagen des Films weiter zu untermauern. Kompilations- und Zeitzeugenfilme haben sich in den siebziger und achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts durchgesetzt, zuvor entstanden hauptsächlich Quellenkompendien. Diese sympathisierten mit dem damaligen Geschichtsverständnis der Wissenschaft, der Gesellschaft staatspolitische Ereignisse näherzubringen.⁶⁰

Die historische Dokumentation folgt einem klassischen Aufbau, zwischen klar definiertem Anfang und Ende wird ein Spannungsbogen gebildet, die Elemente der Erzählung orientieren sich dabei an einem roten Faden.⁶¹ Fast alle Quellenkompendien und Kompilationsfilme folgen dem gleichen Muster, sie beginnen mit Filmaufnahmen aus einem fortgeschrittenen Stadium des Dritten Reichs. Untermalt sind diese Bilder mit Marschgeräuschen und Musik, die das Publikum in die damalige Zeit versetzen und es zugleich die Faszination miterleben lassen, auf die das Filmmaterial ursprünglich angelegt war. Die historische Rückblende wird dann mit der Frage: „Wie konnte es soweit kommen?“⁶² eingeleitet.⁶³

Zeitzeugenberichte beginnen dagegen gerne mit den bereits erwähnten Szenen, in denen die Berichtenden historische Schauplätze aufsuchen. Die Präsenz der Überlebenden und das, was sie zu erzählen haben, bestimmen diese Art von Film, das Voice-over rückt dabei in den Hintergrund, ebenso die musikalische Untermalung.⁶⁴

⁶⁰ Vgl.: Ebenda. S. 207.

⁶¹ Vgl.: Schlanstein, Beate: Echt Wahr!. Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas u.a. (Hg.): Alles Authentisch?. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008. S. 220.

⁶² Bösch (1999), S. 208.

⁶³ Vgl.: Ebenda. S. 207f.

⁶⁴ Vgl.: Ebenda. S. 210.

II. 3. c. Historisches Dokumentarspiel

In den vorangegangenen Kapiteln wurden das historische Schauspiel und die historische Dokumentation erörtert. Ebenfalls wurde bereits erwähnt, dass es sich beim historischen Dokumentarspiel um eine Mischform dieser beiden Gattungen handelt. „Die Grenze zwischen verbürgter Authentizität und Fiktion wird überschritten, sobald ein dokumentierender Film historische Situationen nachstellt und dabei Schauspieler als Darsteller historischer Figuren einsetzt.“⁶⁵

Das Dokumentarspiel kann, wie im Beispiel Franz Peter Wirths *OPERATION WALKÜRE* wie eine klassische Dokumentation aufgebaut sein. Zur Veranschaulichung einzelner Thesen werden aber ausgewählte Ereignisse von Schauspielern szenisch dargestellt. Durch den dokumentarischen Aufbau und den Einsatz dokumentarischer Filmelemente entsteht beim Rezipienten ein Vertrauen auf das Gezeigte, da eine hohe gefühlte Authentizität vermittelt wird. Gleichzeitig wird der Zuschauer aber auch durch die Spielfilmelemente unterhalten. „Die Bezeichnung als dokumentarisches Spiel verleiht dem szenischen Tatsachenbericht das Gütesiegel der Authentizität, das zuvor vom dokumentarischen Theater und von manchem weltberühmten Kinofilm für sich beansprucht worden ist.“⁶⁶, so Franz Neubauer. Er betont dabei aber, dass auch ein szenischer Tatsachenbericht nur aus einem bestimmten Blickwinkel berichten kann, also eine subjektive Sicht widerspiegelt, perspektivisch und bruchstückhaft.⁶⁷ „Dokumentarspiel ist ein Fernsehspiel, das auf Dokumenten fußt, ohne mit diesen jedoch identisch zu sein. Dokument ist Beweis, Beweis einer Tat-Sache [sic], die dem Spiel vorausgeht und diesem zugrunde liegt.“⁶⁸ Dem Dokumentarspiel unterliegt also das gleiche Problem, wie jedem Film über Geschichte: Es vermittelt dem Zuschauer ein Authentizitätsgefühl, dessen der Film nur schwer bis gar nicht gerecht werden kann. Anstatt sich aber mit diesem Problem auseinanderzusetzen, wird das Wort „Dokumentar“ im Dokumentarspiel gerne als Werbemittel eingesetzt und vermittelt so einen qualitativ hochwertigen Eindruck. Mitunter geben sich auch Spielfilme als Dokumentarspiel aus, um seriöser zu wirken. So wirbt beispielsweise der Spielfilm *ES GESCHAH AM 20. JULI* von G. W.

⁶⁵ Kanzog, Klaus: Bewusst sehen! Kategorien der wissenschaftlichen Filmanalyse für den täglichen Gebrauch. In: Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium. Heft 7, 2004. S. 11 bis 26.

⁶⁶ Neubauer, Franz: Das historische Dokumentarspiel. In: Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988. S. 60

⁶⁷ Vgl. Ebenda.

⁶⁸ Ebenda.

Papst auf dem Cover der DVD-Ausgabe aus dem Jahr 2003 mit den Worten: „Der Dokumentar Spielfilm von G.W. Papst ist einer der wichtigsten Filme im jungen Nachkriegsdeutschland.“⁶⁹ Tatsächlich ist das einzige im Film vorkommende dokumentarische Mittel ein Voice-over im Dokumentarstil.

Dokumentarspiele können aufgebaut sein wie eine Dokumentation. Die Spielszenen verdeutlichen dann das bereits Erörterte, erleichtern oder nehmen dem Zuschauer sozusagen die eigene Vorstellungskraft, wie sich die Dinge abgespielt haben könnten. Ein Dokumentarspiel kann aber auch, wie beispielsweise Hans-Erich Viets *DIE STUNDE DER OFFIZIERE* mit Spielfilmszenen beginnen, deren (scheinbarer) Wahrheitsgehalt dann durch dokumentarische Elemente untermauert wird. Der Effekt ist ein anderer. Der Zuschauer hat mehr das Gefühl einen Spielfilm zu sehen, dessen Handlung er aber besonders vertrauen kann, weil ja Zeitzeugen, Historiker, Originalfilmaufnahmen und –Schauplätze diese bestätigen. Bei Filmen wie *OPERATION WALKÜRE* von Franz P. Wirth, hat er dagegen eher den Eindruck einer Dokumentation beizuwohnen, die eine in Szene gesetzte Interpretation der Geschehnisse mitliefert.

In den gerade erwähnten Dokumentarspielen von Wirth und Viet ist deutlich zu erkennen, wann es sich um mit Schauspielern nachgestellte Szenen handelt. Diese verdeutlichen entweder das gerade dokumentarisch Erörterte oder gehen der genaueren Betrachtung der Geschehnisse voraus. Anders geht David McNab in *DIE AKTE WALKÜRE: TÖTET HITLER – DER GEHEIME PLAN*, produziert für den Fernsehsender „Discovery Geschichte“, vor. Im Vorspann wird der Zuschauer bereits darauf hingewiesen:

Die nachgestellten Spielszenen des folgenden Programms entstanden mit Hilfe von CGI – Technik, die die Gesichter der Schauspieler durch Animationen ersetzte. Sie basieren auf historischen Fakten und Augenzeugenberichten und wurden – wie die nachträglich konstruierten Fotos – so bearbeitet, dass sie zum gezeigten Archivmaterial passen.⁷⁰

Mit diesem Hinweis wird zwar deutlich gemacht, dass im Film nachgestellte Fotografien und Filmaufnahmen eingespielt werden, wann es sich aber um diese Spielszenen und wann es sich um Originalaufnahmen handelt, bleibt unklar. Dies wird zu keinem Zeitpunkt des Filmes erläutert und ist für den Rezipienten schwer zu

⁶⁹ Es geschah am 20. Juli. Regie: Georg Wilhelm Papst. Drehbuch: Werner P. Zibaso und Gustav Machaty. BRD: Arca-Filmproduktion, 1955. Fassung: DVD. Universum Film, 2003. 73’.

⁷⁰ Die Akte Walküre. Tötet Hitler. Der geheime Plan. Regie: David McNab. Drehbuch: Ralph Ineson. USA: Discovery Geschichte, 2004. Fassung: DVD. Discovery Geschichte, 2008. 100’. DVD 1, 0’.

differenzieren, da die nachgestellten Szenen, wie der Vorspann bereits ankündigt, dem Archivmaterial audiovisuell angepasst wurden. Zudem wird vermittelt, dass die Spielszenen authentisch seien, da sie auf historischen Fakten und Augenzeugenberichten basieren würden. Da sie nicht weiter gekennzeichnet sind, soll der Zuschauer davon ausgehen, dass es gar nicht wichtig sei, zu wissen, wann es sich um Originalaufnahmen handelt und wann nicht, da ja auch die nachgestellten Bilder der Realität entsprechen würden. DIE AKTE WALKÜRE befasst sich mit allen vier Großmächten des Zweiten Weltkriegs und ihren Staatsoberhäuptern Winston Churchill, Theodore Roosevelt, Josef Stalin und Adolf Hitler. Es wird erörtert, wie sich der 20. Juli 1944 auf diese vier Männer und ihre Länder auswirkte und wie sie dem Attentat gegenüberstanden. Nach einer kurzen Einführung in die Thematik, in der bereits Archivmaterial und nachgestellte Szenen, ohne weitere Kennzeichnung, vermischt werden, stellt das Voice-over folgenden Frage: „Was, wenn Kameras die Geschehnisse des 20. Juli aufgezeichnet hätten? Dies ist die Anatomie eines Tages, der den Lauf der Geschichte veränderte.“⁷¹ Über den gesamten Film verteilt begleiten also Kameras die Staatsoberhäupter der USA, Englands, Russlands und Deutschlands. Es wirkt nie so, als wären sich die Gefilmten dessen bewusst. So sieht man beispielsweise Churchill noch im Bett liegend oder man hört ihn über seine geheimsten Rachepläne, Giftgas gegen deutsche Zivilisten einzusetzen, sprechen. Als jedoch Roosevelt einen Zusammenbruch erleidet, beugt sich dessen Sohn Jimmy über ihn und hält schließlich eine Hand vor die Kamera, die aufhören soll zu filmen.⁷² DIE AKTE WALKÜRE stellt den 20. Juli 1944 und seine Auswirkungen extrem reißerisch dar. Wenn die Handlung von einem Ort an einen anderen wechselt, die vom Weltall aus erst den entsprechenden Kontinent, dann das Land und schließlich die genaue Stelle heranzoomt. Die Geschichte wird aus zwei Perspektiven erzählt, die jeweils eine eigene Darstellungsweise haben. Wird von einem der Staatschefs berichtet, so geschieht dies aus einer Kameraperspektive in Farbe, handelt es sich gerade um die Verschwörer, so wird das Voice-over von ebenfalls nachgestellten schwarz-weiß Fotografien begleitet. Um die Dramatik zu erhöhen, wird das Gesicht Stauffenbergs herangezoomt, die Qualität der Fotografie ist dabei extrem schlecht, schließlich soll es wie ein Originalfoto wirken. Auch das Filmmaterial soll, wie bereits erwähnt, den Eindruck erwecken, es wäre wirklich zur Zeit des Zweiten Weltkriegs entstanden. Der Ton knistert, das Bild flackert und weist

⁷¹ Die Akte Walküre (2004), DVD1, 2'.

⁷² Vgl.: Ebenda. DVD2, 10'.

schwarze Flecken auf. Als der Sprecher von der Bombe in Stauffenbergs Aktentasche erzählt, wird diese in Röntgenoptik grafisch dargestellt, ebenso der Sprengsatz und später verschiedene Gebäude, in denen sich Hitler oder seine Widersacher aufhalten.

DIE AKTE WALKÜRE gibt nicht nur keinerlei Andeutung, wann es sich nicht um Archivmaterial handelt, sondern verzichtet auf jeglichen Quellenhinweis. So werden ständig im Split-Screen Kriegsbilder zur Untermalung des Sprechertextes eingeblendet, ohne zu erwähnen, woher diese Bilder sind, welche Gegend sie zeigen, woher die zu sehenden Menschen stammen oder ob es sich hierbei ebenfalls um nachgestellte Szenen handelt. Als Experten werden verschiedene Historiker, unter ihnen auch Joachim C. Fest, Moderator von OPERATION WALKÜRE, hinzugezogen. Stauffenbergs Sohn Berthold dient als Zeitzeuge und Emotionsfaktor. Wobei dies eher unterschwellig geschieht, im Vordergrund dieses Werks steht der Spannungsfaktor. An verschiedenen Stellen des Films wird deutlich, dass nicht davon ausgegangen wird, dass der Zuschauer weiß, wie der 20. Juli endete. So fallen Sätze wie: „Sollte der Plan der Offiziere gelingen, hätte Hitler jetzt kaum noch drei Stunden zu leben.“⁷³ Dies impliziert, dass der Zuschauer nicht weiß, dass das Attentat fehlgeschlagen ist. Besonders deutlich wird dies am Ende des ersten von zwei Teilen des Dokumentarspiels. Hier findet sich ein Cliffhanger mit den Worten: „Stauffenberg hat keine Ahnung, wann die Bombe detoniert, es könnte jeden Augenblick so weit sein. Der weitere Verlauf des Krieges wäre damit grundlegend verändert.“⁷⁴ Auch der zweite Teil lässt vermuten, dass vom Unwissen des Rezipienten ausgegangen wird und dieser mit Spannung unterhalten werden soll. So kommentiert der Sprecher aus dem Off die Geschehnisse mit Worten wie: „Wenn er nicht bald aus dem Raum gerufen wird, könnte Stauffenberg von seiner eigenen Bombe zerfetzt werden.“⁷⁵ Oder: „Ist dies der Tag, an dem der Krieg ganz plötzlich endet?“⁷⁶ Als Stauffenberg die Baracke der Wolfsschanze betritt, ist auch er im Farbfilm zu sehen. Nachdem er sie wieder verlassen hat, wird sein Handlungsverlauf weiter von schwarz-weiß Fotografien begleitet. Nach Stauffenbergs Verlassen der Besprechung wird die Spannung auf den Höhepunkt getrieben. Hitler, der über den Tisch gebeugt ist, richtet sich auf und blickt dabei in Richtung Kamera. Diese

⁷³ Ebenda. DVD 1, 23’.

⁷⁴ Ebenda. DVD 1, 44’.

⁷⁵ Ebenda. DVD 2, 5’.

⁷⁶ Ebenda. DVD 2, 6’.

Einstellung wird vier Mal wiederholt, unterbrochen von kurzen Weißblenden, verschieden nah herangezoomt, bis die Bombe schließlich explodiert und das Bild in eine mehrere Sekunden lange Weißblende übergeht.

Interessant an DIE AKTE WALKÜRE ist, dass sie sich nicht ausschließlich mit der deutschen Sicht des 20. Juli 1944 befasst, was sicherlich unter anderem darauf zurückzuführen ist, dass es sich um keine deutsche, sondern um eine amerikanische Produktion handelt. Die reißerische Art und Weise aber, mit der das Dokumentarspiel vorgeht, ist unter dem Deckmantel der Authentizität, das alles Gezeigte auf historischen Fakten beruhen würde, sehr bedenklich. Da es sich bei dem Film um eine Fernsehproduktion handelt, die auf „Discovery Geschichte“ ausgestrahlt wurde, muss auch davon ausgegangen werden, dass nicht zwangsläufig jeder Zuschauer von Anfang an eingeschaltet, und den Hinweis auf die Film- und Fotomontagen gelesen hat.

In der Internet-Filmdatenbank „IMDb“ ist DIE AKTE WALKÜRE als Dokumentarfilm angegeben.⁷⁷ Ein Dokumentarfilm verbürgt dem Zuschauer gegenüber ein Authentizitätsversprechen, dem dieses Werk nicht gerecht wird. Im Kapitel „Authentizität“ wird erörtert, dass zwischen Film und Rezipienten eine Art „Wahrnehmungsvertrag“ herrscht, der in diesem Fall gebrochen wird. Der Zuschauer kann nicht darauf vertrauen, welche Bilder echt und welche gestellt sind, geschweige denn, in welchem Zusammenhang sie entstanden sind. Dadurch verliert er möglicherweise das Vertrauen in den gesamten Film, da Schnitt und Montage extrem manipulativ gestaltet sind. Sollte dem einzelnen Zuschauer dies aber nicht auffallen, besteht die Gefahr, dass er den gesehenen Bildern im Gesamten vertraut, zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion nicht mehr unterscheiden kann, und den gesamten Film als authentisch bewertet. Deshalb muss ein seriöser Film seine Quellen hervorheben und deutlich machen, wann er inszeniert.

⁷⁷ Vgl.: IMDb: Virtuel History: The Secret Plot to kill Hitler. In: The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0432455/> Stand: 23.04.2010

II. 4. Dramaturgie im Spielfilm

Die Dramaturgie gehört, ebenso wie Erzählstrategien, Erzählen, Darstellen, Schnitt und Montage zu den narrativen Mitteln eines Spielfilms. Die klassische Hollywood-Spielfilmdramaturgie geht zurück auf Aristoteles, der in seiner *Poetik* die Grundsätze des Dramas skizzierte. Es wird davon ausgegangen, dass Aristoteles im Rahmen der *Poetik* ursprünglich auch ein Buch über die Komödie verfasste, überliefert ist aber nur das über die Tragödie. Viele erfolgreiche Spielfilme basieren auf dem Aristotelischen Konzept, Ausnahmen bilden beispielsweise einige Episodenfilme. Ein Drama braucht laut Aristoteles eine in sich geschlossene und ganze Handlung, um ein Ganzes zu bilden.⁷⁸ Dieser Aufbau ist auch auf den Film übertragbar, er besteht aus einem Anfang, welcher „selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicher Weise etwas anderes eintritt oder entsteht“⁷⁹; die Mitte. Abgeschlossen wird die Handlung mit einem Ende, welches:

selbst natürlicherweise auf etwas folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. [...] Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern müssen sich an die genannten Grundsätze halten.⁸⁰

Wenn vom historischen Spielfilm die Rede ist, gibt es folglich immer ein „vor dem Anfang“ und ein „nach dem Ende“, da es sich um einen Ausschnitt der Geschichte handelt. Meist werden in diesem Fall am Anfang des Filmes die für die Story des Films relevanten, bereits eingetroffenen Ereignisse erläutert. Am Ende eines historischen Spielfilms findet sich oft ein Schriftzug, der Auszüge aus dem weiteren Verlauf der Geschichte wiedergibt. Der Autor des Filmes bestimmt, wo der Plot einsetzt und endet und legt damit Anfang und Ende der gezeigten Geschichte fest. Gerade bei Filmen über den 20. Juli 1944 wird deutlich, wie wichtig die Wahl des Einstiegs in die Story ist. So bekommt der Zuschauer beispielsweise einen sehr unterschiedlichen Eindruck von der Person Stauffenberg, wenn er, wie in Jo Baiers *STAUFFENBERG*, die Wandlung vom Regime-Anhänger zum Widerständler skizziert bekommt, oder wie bei Bryan Singers *VALKYRIE* der Filmanfang bereits einen überzeugten Regimegegner präsentiert, ohne dabei zu erwähnen, dass dies nicht immer so gewesen ist. In Singers Version wird uns ein Held präsentiert, der wiederum an die Aristotelische Definition eines Tragödienprotagonisten erinnert.

⁷⁸ Vgl.: Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Reclam 2005. S. 25.

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Ebenda.

„Die Komödie sucht schlechtere, Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“⁸¹ Zu Singers Stauffenberg hätte es nicht gepasst, dass dieser sich im realen Leben zuerst für die Ideen des Nationalsozialismus begeistern konnte. Also wird ein Held ohne diesen Makel konstruiert, eben ein besserer Mensch, als er in Wirklichkeit war.

Im Mittelteil der Aristotelischen Tragödie findet eine Peripetie oder eine Wiedererkennung statt, die sich aus den bereits eingetroffenen Ereignissen ergibt. „Die Peripetie ist [...] der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil, und zwar [...] gemäß der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit.“⁸² Im Falle Stauffenbergs ist dieser Wendepunkt am gescheiterten Attentat festzumachen, welches in einem weiteren Teil der Aristotelischen Tragödie endet: dem schweren Leid. „Das schwere Leid ist ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen, wie z.B. Todesfälle [...], heftige Schmerzen, Verwundungen und dergleichen mehr.“⁸³ Stauffenberg und viele andere Widerständler müssen den Attentatsversuch mit ihrem Leben bezahlen, in einigen Filmen wird durch eine Schriftblende vor den Credits auch das Schicksal ihrer Angehörigen erläutert.

Der Drehbuchautor Syd Field baut die Ansätze des Aristoteles weiter aus und legt sie auf den Film um. Auch er teilt die Story in drei Teile: Im ersten Akt, der Exposition, werden die Hauptfiguren vorgestellt und mit anderen Charakteren der Diegese in Verbindung gesetzt. Außerdem werden die dramatische Prämisse und die Situation, sprich die äußeren Umstände dargelegt.⁸⁴ Im Hauptteil des Films findet eine Konfrontation statt. „In diesem zweiten Akt stößt die Hauptfigur auf Hindernisse, die sie davon abhält, ihr dramatisches Grundbedürfnis zu erfüllen. Das Grundbedürfnis wird definiert als das, was die Figur im Lauf des Drehbuchs erreichen oder bekommen will.“⁸⁵ Im dritten Akt folgt dann die Auflösung, wobei damit nicht das Ende gemeint ist. „das Ende ist die besondere Szene, Aufnahme oder Sequenz, die wirklich am Schluss des Drehbuchs steht.“⁸⁶ Verbunden werden die einzelnen Akte durch Plot Points. „Ein Plot Point ist ein Ereignis, eine Episode oder ein Vorfall, der

⁸¹ Ebenda. S. 9.

⁸² Ebenda. S. 35.

⁸³ Ebenda. S. 37.

⁸⁴ Vgl.: Field, Syd: Das Drehbuch. Die Grundlage des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch. Berlin: Autorenhaus Verlag 2005. S. 41.

⁸⁵ Field (2005), S. 44.

⁸⁶ Ebenda. S. 56.

in die Handlung eingreift und ihr eine neue Richtung gibt.“⁸⁷ Die Plot Points treiben die Handlung in den jeweils nächsten Akt und stehen grundsätzlich in direkter Verbindung mit dem Protagonisten.⁸⁸ Auch der in dieser Arbeit zu analysierende STAUFFENBERG von Jo Baier kann mit Fields Drehbuchtheorie gelesen werden, obwohl es sich hierbei um keine Hollywood-, sondern eine deutsche Fernsehproduktion handelt. Auch STAUFFENBERG unterliegt dem drei Akte Konzept einer geschlossenen Handlung. Allerdings stimmen Fields Zeitangaben, der erste Akt sollte dreißig, der zweite sechzig und der dritte wiederum dreißig Minuten dauern, nicht mit dem Fernsehfilm überein, da dieser nicht wie der klassische Hollywoodfilm 120, sondern lediglich 92 Minuten lang ist.

Im folgenden wird die Handlung von STAUFFENBERG im Bezug auf Fields Spielfilmdramaturgie geschildert: Im ersten Akt werden Stauffenberg, seine Frau Nina, sowie einige spätere Widerstandskollegen vorgestellt. Durch einen Brief an Nina wird die Gedankenwelt Stauffenbergs deutlich, er verachtet das polnische Volk und die dort lebenden Juden. Auch eine anfängliche Verbindung zu seinem späteren Widersacher Adolf Hitler wird bereits in einer der ersten Szenen deutlich, er empfindet große Begeisterung und Bewunderung für ihn, als er ihn bei einer Wagneroper im Sommer 1933 beobachtet. Die äußeren Umstände der Diegese, in der sich die Geschichte abspielt, wird Stauffenberg, und somit auch dem Publikum, durch Gespräche mit Tresckow verdeutlicht. Der Krieg der Deutschen fordert unzählige unschuldige Opfer, eine junge Polin wird präsentiert, die von der Ausrottung ihres Dorfes berichtet. Durch die Überzeugungsarbeit Tresckows, der bereits die Beseitigung Hitlers fordert, und ein Zusammentreffen mit Fellgiebel, findet in Stauffenberg selbst eine Wandlung statt. Nach dem Verlust eines schwäbischen Landsmannes und der eigenen Verwundung durch einen Luftangriff in Afrika konkretisieren sich seine Pläne, etwas gegen Adolf Hitler zu unternehmen.

Als Plot Point, der die Story in den zweiten Akt voranträgt, kann man Fromms Auftrag an Stauffenberg verstehen, am 20. Juli einen Vortrag über die neuen Sperrdivisionen im Führerhauptquartier Wolfsschanze zu halten. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde der Rezipient in die Gesamtumstände der Situation eingeführt und die wichtigsten Personen und ihre Verbindungen miteinander wurden vorgestellt. Der Protagonist Stauffenberg hat in diesem ersten Akt auch bereits eine Wandlung

⁸⁷ Ebenda. S. 46.

⁸⁸ Vgl.: Ebenda.

durchlebt, seine Weltanschauung und er selbst haben sich verändert. Ebenso sein Verhältnis zu seiner Ehefrau, das durch die Verschwörungspläne angespannt ist. Als Stauffenberg nun den Auftrag bekommt, einen Vortrag in Gegenwart Hitlers zu halten, ist der Zeitpunkt gekommen, die Attentatspläne auszuführen. Dies wird schließlich auch mit den anderen Verschwörern im Haus von Stauffenbergs Bruder Berthold besprochen. Man ist sich einig, dass nun gehandelt werden muss. Damit beginnt der Hauptteil des Films und der 20. Juli 1944. Der Tag fängt damit an, dass Stauffenbergs Chauffeur Schweizer über die Aktentasche stolpert, in der später die Bombe im Führerhauptquartier explodieren wird. Als zweites schlechtes Omen für den anstehenden Tag kann verstanden werden, dass Stauffenbergs Glasauge zerbricht. In der Wolfsschanze angekommen, stößt Stauffenberg auf die von Field genannten Hindernisse, die den Protagonisten eines Spielfilms daran hindern, sein dramatisches Grundbedürfnis, in diesem Fall die Ermordung Adolf Hitlers, zu erfüllen. Die Lagebesprechung wurde eine halbe Stunde vorverlegt, daher reicht die Zeit nur, um einen der beiden vorgesehenen Sprengsätze scharf zu machen. Den zweiten soll Stauffenbergs Adjutant Werner von Haeften mitnehmen. Das nächste Hindernis stellt die Positionierung der Aktentasche in Hitlers Nähe dar. Einem anderen Offizier passiert nun ähnliches, wie auch schon am Morgen Schweizer, er stößt mit dem Fuß an die Tasche und stellt sie daraufhin an einer anderen, weiter von Hitler entfernten, Stelle ab.

Nachdem die erläuterten Hindernisse dazu beitrugen, dass der erste Teil des Verschwörungsplans, die Tötung Hitlers, fehlschlug, treten nun einige Ereignisse ein, die auch den zweiten Teil des Plans, den Umsturz der Regierung, scheitern lassen. Nachdem die Bombe explodiert ist, sieht Stauffenberg einen Toten, der bedeckt mit Hitlers Mantel, davongetragen wird und schließt somit fälschlicher Weise auf ein gelungenes Attentat. Später wird sich die Ausführung der Operation Walküre einige Male aufgrund von Diskussionen über den Verbleib Hitlers verzögern. Auf dem Weg zurück zum Flugplatz geht durch das Passierungsverbot der Sperrzonen Zeit verloren. Zurück in Berlin muss Stauffenberg feststellen, dass über zwei Stunden verstrichen sind, ohne dass die Operation Walküre eingeleitet wurde. Fellgiebels Nachricht aus der Wolfsschanze, der Führer sei am Leben, war undeutlich. Zudem bestätigt Keitel fromm, dass Hitler nicht tot sei, was weitere Probleme der Durchführung mit sich zieht. Die Gestapo sucht Stauffenberg wegen des überstürzten Aufbruchs aus der Wolfsschanze auf, dieser löst das Problem zeitweilig durch eine Verhaftung der Männer. Als Beck als neues Staatsoberhaupt

das Wort an die im Bendlerblock stationierten Soldaten richtet, splitten sich zwei von ihnen ab, um eine Gegenoffensive zu starten. Das nächste Problem stellt Otto Ernst Remer dar, der zu Goebbels gerufen wird und dort ein Gespräch Hitlers entgegennimmt. Nachdem Remer dadurch klar wird, dass der Führer lebt, wird ihm das Kommando über ganz Berlin übertragen. Stauffenberg und seine Leute bekommen die Information, Hitler habe überlebt, aus dem Radio. Auch wenn diese Aussage als Lüge des Rundfunksprechers abgetan wird, wird deutlich, dass im Protagonisten Zweifel aufsteigen und der Druck wächst. An diesem Punkt kann man den zweiten großen Plot Point ansetzen, der dritte, auflösende Akt wird eingeleitet. Stauffenberg wird klar, sollte der Umsturz jetzt nicht gelingen, müssten sie alle, eventuell auch ihre Familien, mit dem Leben bezahlen. Mit dem Eingeständnis dieser Folgen konfrontiert Stauffenberg sich selbst erstmals damit, dass Operation Walküre auch misslingen und Hitler möglicherweise wirklich überlebt haben könnte. Trotzdem geben die Widerständler nicht auf und versuchen weiter die Regierung zu stürzen, obwohl immer deutlicher wird, wie sinnlos dieses Unterfangen mittlerweile ist. Witzleben macht Stauffenberg klar, dass es keinen Zweifel an Hitlers Überleben gibt. Neben ihm haben sich auch Stief und Fellgiebel von den Verschwörern abgewendet. Geleitet von den beiden Offizieren, die eine Gegenoffensive zu den Putschisten starten wollen, wird der Bendlerblock besetzt. Nun trifft das bereits erwähnte Aristotelische schwere Leid ein; Fromm verurteilt die Verschwörer in einem Standgericht zu Tode. Beck bittet darum, sich selbst erschießen zu dürfen, dies gelingt allerdings nicht auf den ersten Versuch. Höpner wird verhaftet, Mertz von Quirnheim, Olbricht, Haeften und Stauffenberg werden im Innenhof des Bendlerblocks hingerichtet. Tresckow nimmt sich in Ostpolen mit einer Handgranate das Leben. Dies ist die von Field genannte tatsächliche Schlusszene. Die Kamera zeigt Tresckow von hinten im Wald in der Totalen, als die Granate hochgeht. Nachdem er zu Boden gefallen ist, wird schriftlich eingeblendet, dass hunderte weitere Personen im Bezug auf das Attentat hingerichtet wurden und Millionen Menschen im letzten Kriegsjahr ihr Leben verloren. Der Wald ist dabei weiterhin in der Totalen zu sehen.

Laut Field besteht die Story eines Filmes aus der Überwindung von Hindernissen: „Konflikt, Kampf, der Wille, Hindernisse (sowohl innerliche als auch äußere) zu überwinden und dementsprechend zu handeln, sind die Grundelemente jedes

Dramas.“⁸⁹ Dabei kann die Handlung, sowohl auf physischer, als auch auf emotionaler Ebene stattfinden.⁹⁰ Durch die eben erfolgte Skizzierung des STAUFFENBERG-Plots wird deutlich, dass dies auf diesen Film zutrifft. Stauffenberg handelt aktiv, betreibt also eine physische Handlung, indem er die Bombe in der Wolfsschanze zündet. Aber auch innerlich, emotional findet in ihm ein Prozess statt, er wandelt sich vom Hitleranhänger zum Gegner. Nach dem Attentat ist er vom Gelingen seiner Vorhaben überzeugt, am Ende bricht diese Überzeugung, nicht aber der Glaube daran, das Richtige getan zu haben. Auf emotionaler Ebene bewegt sich auch der Konflikt, den er mit seiner Frau Nina aufgrund der Verschwörung hat. Ihr Familiengedanke steht seiner Rettung des ganzen Landes gegenüber. Bis zum Schluss versucht er immer wieder Kontakt zu ihr aufzunehmen, was ihm jedoch nicht gelingt.

Auf Jo Baiers Rolle des Stauffenbergs treffen auch die vier Eigenschaften bzw. Elemente zu, die eine Figur laut Field ausmachen müssen: „1. Die Figuren haben ausgeprägte und klar umrissene Bedürfnisse; 2. Sie haben eine individuelle Weltansicht; 3. Sie verkörpern eine Haltung; 4. Sie durchlaufen eine Art von Transformation – sie verändern sich.“⁹¹ Stauffenberg durchläuft, wie bereits erwähnt, bereits im ersten Akt eine Transformation. Durch verschiedene Konfrontationen mit dem Leid, welches das nationalsozialistische Regime auslöste, wird er zum Gegner Hitlers. Ihm wird klar, dass ein Umsturz der Regierung nur durch die Ermordung des Staatsoberhauptes durchsetzbar ist und beide Vorhaben von ihm selbst ausgeführt werden müssen. Dies beschreibt bereits die anderen drei von Field genannten Punkte. Seine Bedürfnisse sind klar definiert: Er will Hitler stürzen, um ein anderes Deutschland zu ermöglichen, das keinen Krieg mehr führt, dessen Sieg bereits aussichtslos ist und Millionen Todesopfer auf beiden Seiten mit sich bringt. Seine Weltanschauung stellt sich gegen das Regime, in dem er lebt. Er riskiert mit dem Attentat eine weitere Dolchstoßlegende, wie es sie nach dem Ersten Weltkrieg bereits gegeben hat, da der Großteil der Bevölkerung noch an einen Sieg des Zweiten Weltkriegs und die Überlegenheit der „deutschen Rasse“ glaubt. Trotzdem verkörpert Stauffenberg die Haltung, dass sein Weg der Richtige ist. Selbst seine Frau kann daran mit der Appellierung an das Wohl seiner Familie nichts ändern.

⁸⁹ Field (2005), S. 72.

⁹⁰ Vgl. Ebenda.

⁹¹ Ebenda. S. 109.

Ein anderes Dramaturgiemodell für den Spielfilm stammt von Christopher Vogeler. Es beschreibt zwölf verschiedenen Stationen, die ein Protagonist auf seiner Heldenreise erleben müsse. Laut Vogeler lassen sich alle Geschichten auf dieses Schema zurückführen.⁹² Hickethier fasst das Konzept folgendermaßen zusammen:

Der Held wird von einem Herold zum Abenteuer aufgefordert, wird von einem Mentor unterstützt und trifft bei seiner abenteuerlichen Reise (Vorbild: das Abenteuer, die Aventure) auf einen Schwellenhüter, der ihm den Zugang zu einem Geheimnis verwehrt. Er wird von einer Schattenfigur, einem Gegenspieler, herausgefordert, den er besiegt. Als weitere Figur gibt es den Gestaltenwandler, der ihn in Zweifel stürzt, und den Trickser, der den Helden begleitet und oft komische Aspekte einbringt.⁹³

Die Dramaturgie der Reise lässt sich nicht auf STAUFFENBERG, aber auch nicht auf andere Spielfilme dieser Thematik umlegen. Dies gilt auch für die Hollywoodproduktion VALKYRIE. Hickethier zweifelt im Allgemeinen daran, dass die erwähnten Dramaturgiemodelle von Field und Vogeler wirklich auf alle „guten“ Filme umzulegen sind, wie von den Drehbuchtheoretikern behauptet wird:

Ganz sicher gilt eine solche Dramaturgie nur für den Mainstreamfilm. Doch schon die großen Filme des europäischen Kinos lassen sich damit nicht erklären. Filme von Kluge, Godard, Fellini, Bergmann verweigern sich einer solchen Dramaturgie.⁹⁴

⁹² Vgl.: Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2007. S. 120.

⁹³ Ebenda. S. 120f.

⁹⁴ Ebenda. S. 120.

II. 5. Elemente der Dokumentation

II. 5. a. Historisches Filmmaterial

Ein Element der historischen Dokumentation und des Dokumentarspiels ist historisches Filmmaterial. Es wurde bereits erläutert, dass das Quellenkompodium hauptsächlich aus audiovisuellen Quellen besteht und daher meist aus der Täterperspektive berichtet. Denn das aus der Zeit des Nationalsozialismus überlieferte Filmmaterial berichtet beinahe ausschließlich aus der Sicht des Hitlers und seinen Anhängern. Es muss aber berücksichtigt werden, dass auch, wenn aus der Opferperspektive berichtet wird, das Filmmaterial, welches zur Veranschaulichung eingeblendet wird, in der Regel nationalsozialistischer Propaganda unterliegt. Diesem Problem steht jede Dokumentation, die das Dritte Reich behandelt, gegenüber. Alle überlieferten Bilder wurden ursprünglich aus einem bestimmten Interesse heraus produziert. Der Entstehungskontext muss den Filmemachern bekannt sein, um zu entscheiden, ob ein historisches Bild zur Veranschaulichung eines Ereignisses verwendet werden kann und ob es als Propagandamaterial oder als Material aus ursprünglich privater Herkunft gekennzeichnet werden muss.⁹⁵ Doch selbst, wenn es sich um private Bilder handelt, bedeutet dies nicht, dass sie nicht kritisch zu betrachten sind. Denn auch Amateurfilmer unterstanden im Dritten Reich der staatlichen Kontrolle. Nur wer Mitglied der Reichsfilmkammer war, war befugt, seine Aufnahmen Dritten vorzuführen.⁹⁶ Außerdem gab es genaue Vorschriften, was zu filmen erlaubt war und was nicht. Dies galt auch für die Soldaten an der Front. Im Gegensatz zu den offiziellen Kameramännern der Propagandakompanien war es den Laien nur erlaubt, außerhalb des Dienstes zu filmen. Daher gibt es von ihnen hauptsächlich Aufnahmen von Orten, an denen nicht gekämpft wurde und von Kameraden in den Ruhepausen. Gegen Ende des Krieges wurde das Filmen, aufgrund des Kriegsverlaufs und dem knapp werdenden Rohmaterial, weitgehend eingestellt. Vereinzelte Aufnahmen von zerstörten deutschen Städten oder Hinrichtungen mussten heimlich gemacht werden, da sie gegen das Film- und Fotografieverbot verstießen. In den meisten Fällen widersprechen aber auch die

⁹⁵ Vgl.: Schlanstein, Beate: *Echt Wahr!. Annäherung an das Authentische*. In: Fischer, Thomas u.a. (Hg.): *Alles Authentisch?. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008. S. 209.

⁹⁶ Vgl.: Keilbach, Judith: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit Verlag 2008. S. 41f.

Amateuraufnahmen aus dem Krieg der offiziellen Darstellung von Ereignissen nicht, da sich an die Vorschriften gehalten wurde. Die wenigen Ausnahmen reichen nicht aus, um dem zahlreich überlieferten Propagandamaterial entgegen zu wirken.⁹⁷ Wenn nun diese propagandistischen Bilder verwendet werden, ist es wichtig, sie auch als solche zu kennzeichnen. Oft geschieht dies lediglich bei Redeausschnitten oder dem WOCHENSCHAU-Kommentar, „während die nationalsozialistischen Filmbilder im Fernsehen oft unreflektiert zur Visualisierung der Vergangenheit dienen“⁹⁸. Die Filmwissenschaftlerin Judith Keilbach geht davon aus, dass dies vor allem deshalb geschieht, weil sich das Fernsehen als traditionell textorientiertes Medium eher kritisch mit dem Originalton als den Filmaufnahmen beschäftigt.⁹⁹ „Mit dieser Fokussierung auf den Ton knüpfen die Sendungen implizit (und möglicherweise ungewollt) an ein bestimmtes Erklärungsmodell des Nationalsozialismus an: die Faszinationsthese.“¹⁰⁰ Auch wenn den Filmemachern die politische Manipulation der nationalsozialistischen Aufnahmen widerstreben mag, machen sie sich diese doch zunutze, da sie ihrem Publikum Interessantes bieten wollen.¹⁰¹ Sie sind der Versuchung ausgesetzt, „aus dem, was damals publikumswirksam getrimmt wurde, das für ein heutiges Fernsehpublikum Beste herauszusuchen.“¹⁰² Um sich deutlich von der Machart der nationalsozialistischen Filmindustrie zu distanzieren und das Publikum nicht der Gefahr auszusetzen, der inszenierten Faszination zu verfallen, sollten jegliche Propagandabilder auch als solche deklariert werden. Um glaubwürdig zu bleiben, ist es außerdem wichtig, bei der Verwendung von historischem Filmmaterial Quellennachweise zu liefern. Leider kommen diese im Allgemeinen bei Dokumentationen zu kurz. Oft bleibt unklar, woher die gezeigten Bilder stammen und ob sie wirklich das zeigen, was das Voice-over gerade beschreibt:

Dann finden sich in Beiträgen manchmal *irgendwie ähnliche* Bilder, die aus der Sicht des Autors eine hinreichend passable Nähe zum eigentlich Gemeinten haben, die aber eben zum Beispiel nicht Wiesbaden 1938, sondern Darmstadt 1938 zeigen oder das Ghetto in Lodz anstelle des behaupteten Ghettos von Minsk,¹⁰³

⁹⁷ Vgl.: Keilbach (2008), S. 42f.

⁹⁸ Ebenda. S. 33.

⁹⁹ Vgl.: Ebenda.

¹⁰⁰ Ebenda.

¹⁰¹ Vgl.: Franck, Dieter: Die historische Dokumentation. In: Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988. S. 50.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Schlanstein, Beate: Echt Wahr!. Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas u.a. (Hg.): Alles Authentisch?. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008. S. 210.

benämgt Beate Schlanstein, Redakteurin der Programmgruppe Geschichte/Zeitgeschichte des WDRs. Diese Kritik ist ernst zu nehmen, gerade wenn man bedenkt, dass sie von Seiten einer Fernsehgeschichtsredaktion kommt. Wenn man das Archivmaterial nun aber richtig einsetzt, so Schlanstein, würde es wie eine Zeitmaschine funktionieren und den Zuschauer in die Gegenwart einer vergangenen Zeit versetzen. Verstärkt wird das Ganze noch durch das Schwarz-Weiß der alten Filmausschnitte, das im Zuschauer ein Gefühl von authentischer Historie weckt.¹⁰⁴

Die Aufnahmen aus dem Dritten Reich, die heute in Dokumentationen und Dokumentarspielen gezeigt werden, „bestimmen maßgeblich die visuelle Vorstellung vom Nationalsozialismus“¹⁰⁵.

II. 5. b. Zeitzeugen

Interviews mit Zeitzeugen und sogenannten „Experten“ sind ein beliebtes Stilmittel historischer Dokumentationen. Wenn es sich um neuere Geschichte handelt und es daher noch lebende Zeitzeugen gibt, werden diese hinzugezogen, um auf sehr emotionale Weise die vermeintliche Authentizität des Films zu unterstreichen. Da die Zeugen mit dem Fortschreiten der Zeit immer weniger werden, wird in heutigen Dokumentationen auch gerne auf Personen aus dem weiteren Umfeld der im Film behandelten Menschen und Ereignisse zurückgegriffen. Bei historischen Dokumentationen über den Widerstand im Nationalsozialismus werden beispielsweise gerne die Kinder der Widerständler interviewt. Diese sind zwar emotional sehr mit den dokumentierten Personen verbunden, können aber über das Attentat nur erzählen, was sie selbst erzählt bekommen haben, da sie damals zu jung waren, um die Situationen wirklich zu begreifen. Wenn in einer Dokumentation oder einem Dokumentarspiel die Person Claus Schenk Graf von Stauffenberg thematisiert wird, ist ein häufiger Interviewpartner dessen Sohn Berthold. Er tritt beispielsweise in Gabriele Trosts *STAUFFENBERG – AINE SPURENSUCHE* oder der „Discovery Geschichte“ Produktion *DIE AKTE WALKÜRE: TÖTET HITLER – DER GEHEIME PLAN*

¹⁰⁴ Vgl.: Schlanstein (2008), S. 209

¹⁰⁵ Keilbach (2008), S. 37.

auf. Berthold erzählt dann von seinen Erinnerungen an den Vater, aber auch von eigenen Interpretationsansätzen, was beispielsweise Stauffenbergs Motive gewesen sein könnten.

Exkurs: Wenn man sich mit der Medienberichtserstattung über Stauffenberg beschäftigt, stößt man immer wieder auf Berthold von Stauffenberg. Er tritt nicht nur in diversen Filmen, sondern auch in Zeitungsinterviews als eine Art Familiensprecher auf. So forderte er beispielsweise 2007 in der Süddeutschen Zeitung, dass der bekennende Scientologe Tom Cruise nicht die Rolle seines Vaters in VALKYRIE verkörpern soll und erzählt, wie andere Filme über den 20. Juli 1944 auf seine Familie gewirkt haben. Jo Baiers Film stieß auf große Missgunst Bertolds und auch dessen Mutter. Außerdem empfand er den Konkurrenzkampf von Wolfgang Preiss und Falk Harnacks Werken aus dem Jahr 1955 als unwürdig.¹⁰⁶ Die Familie Stauffenberg ist bis heute vom Attentat des 20. Juli und seinen Auswirkungen geprägt. Neben Sohn Berthold setzen sich auch einige andere Angehörige öffentlich mit diesem Schicksal auseinander. So schrieb Stauffenbergs jüngste Tochter, Konstanze von Schulthess, die zum Zeitpunkt seines Todes noch nicht geboren war, ein Buch über ihre Mutter, Nina von Stauffenberg. In *Nina Schenk Gräfin von Stauffenberg – Ein Porträt* werden, gestützt auf Aufzeichnungen Ninas, die Familiengeschichte der Stauffenbergs, die Rolle Stauffenbergs beim Attentat, aber auch der Werdegang Ninas, ihrer Kinder und anderen Verwandten, nach der Ermordung ihres Mannes, geschildert. Schulthess Sohn, Philipp von Schulthess, spielt in Bryan Singers VALKYRIE Henning von Tresckows Adjutanten Fabian von Schlabrendorff. Ob Schulthess die Rolle nur bekommen hat, weil er der Enkel Stauffenbergs ist, ist nicht belegt. Fakt ist aber, dass es dem Film Publicity einbrachte und in den Medien darüber diskutiert wurde. Beispielsweise bei Reinhold Beckmann, in dessen Talkshow Schulthess und seine Mutter am 21.02.2008 zu Gast waren, über Claus und Nina von Stauffenberg sprachen und dabei für VALKYRIE und *Nina Schenk Gräfin von Stauffenberg – Ein Porträt* warben.

¹⁰⁶ Vgl.: Zips, Martin: "Er soll seine Finger von meinem Vater lassen". In: Sueddeutsche.de. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/587/405365/text/> Stand: 23.04.2010

Um auch in der Zukunft auf Interviews von Zeitzeugen aus dem Dritten Reich zurückgreifen zu können, hat der Regisseur Steven Spielberg die „Shoa Foundation“ gegründet. Das USC Shoa Foundation Institute hat nahezu 52.000 Interviews mit Überlebenden des Holocausts aus 56 Ländern geführt, die auszugsweise auch im Internet anzusehen sind.¹⁰⁷ Auch in Deutschland gibt es ein solches Projekt. Ins Leben gerufen von Guido Knopp, hat der Verein „Die Augen der Geschichte“ rund 6.000 Interviews mit Zeitzeugen der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts geführt.¹⁰⁸ Auch hier ist ein Internetauftritt geplant.

Neben dem Zeitzeugeninterview kann auch das Experteninterview Bestandteil einer historischen Dokumentation sein. Dies ist besonders dann der Fall, wenn der Film von einer Epoche handelt, aus der es keine Zeitzeugen mehr gibt, der Regisseur aber nicht auf den Einsatz von Interviews verzichten will. Denn sowohl der Zeitzeuge als auch der Experte, rufen beim Zuschauer besondere Glaubwürdigkeit hervor. Als Experten treten in der Regel Historiker auf, die durch ihre Statements die Aussagen des Films unterstreichen sollen. Meist finden die O-Töne vor einer Bücherwand bzw. im Büro des Wissenschaftlers statt, um die Kompetenz des Befragten weiter zu unterstreichen. Interviews mit Zeitzeugen werden dagegen oft an Originalschauplätzen geführt, um Emotionen hervorzurufen oder vor einer einfarbigen Wand, im Close up, um die Konzentration des Zuschauers auf die gefühlvolle Mimik des Erzählenden zu lenken. Beispiele dazu finden sich in Gabriele Trosts Dokumentation STAUFFENBERG – AINE SPURENSUCHE, in der zudem deutlich wird, dass nicht nur Historiker dem Zuschauer als Experten präsentiert werden. In diesem Film über das Leben Stauffenbergs tritt auch Trosts Regisseurskollege Jo Baier auf.

Eine weitere Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu steigern, ist es, eine berühmte Persönlichkeit als Zeitzeugen einzusetzen. Diese Taktik verfolgte Maurice Philip Remy in OFFIZIERE GEGEN HITLER, als er unter anderem den deutschen Bundespräsidenten a. D. Richard von Weizsäcker zu Wort kommen lies.

Durch das Einspielen von Zeitzeugeninterviews wird die allgemeine Darstellung einer vergangenen Epoche bzw. eines geschichtlichen Ereignisses um eine

¹⁰⁷ Vgl.: USC Shoa Foundation Institute. <http://college.usc.edu/vhi/> Stand: 30.01.2010

¹⁰⁸ Vgl.: Albes, Jens: Knopp: „Gedächtnis der Nation“ kommt ins Internet. In: Online Focus. http://www.focus.de/digital/computer/medien-knopp-und132gedaechtnis-der-nationund147-kommt-ins-internet_aid_402040.html Stand: 30.01.2010

persönliche Sichtweise ergänzt. Die sachliche Schilderung des Sprechertextes wird somit emotional angereichert.¹⁰⁹ Diese gefühlsbetonte und persönliche Ebene spricht den Zuschauer besonders an, da sie die als sonst eher trocken geltende Geschichtserzählung auflockert. Betrachtet man das heutige Fernsehprogramm, wird schnell deutlich, dass starke Emotionalität hohe Einschaltquoten verspricht. Beinahe jedes Unterhaltungsformat spielt damit. So hat beispielsweise der Kandidat einer Castingshow bessere Chancen zu gewinnen, wenn parallel zu seinem Talent die Schicksalsschläge seines Lebens portraitiert werden. Die persönliche Darstellung des Kandidaten erzeugt besonders dann Mitleid und auch Sympathie beim Publikum, wenn ihm das Leben besonders hart mitgespielt hat. Da der heutige Zuschauer mit dem im Fernsehen Gezeigten mitfühlen will, hat der Einsatz von emotionalisierenden filmischen Mitteln auch im, dem Qualitätsfernsehen zuzuschreibenden, Dokumentarfilm Einzug gefunden. In früheren Geschichtsdokumentationen waren Gefühlsausbrüche von Zeitzeugen nicht erwünscht. In der Regel sprachen die Zeugen sehr reflektiert und zeigten sich um Sachlichkeit bemüht. Es wurde versucht, eine gewisse Distanz zwischen dem Erzählenden als Menschen und dem Erzählten zu bewahren.¹¹⁰ Dies wird beispielsweise in Franz Peter Wirths *OPERATION WALKÜRE* aus dem Jahr 1971 deutlich. Der Historiker Joachim Fest, der durch das Dokumentarspiel führt, interviewt Stauffenbergs Chauffeur, Herrn¹¹¹ Schweizer. Als dieser, ergriffen von den Erinnerungen an die Hinrichtung seines ehemaligen Chefs, kurz vor einem Tränenausbruch steht, gibt Fest dem Kameramann ein Zeichen, an dieser Stelle abubrechen. Das Interview geht weiter, als Schweizer wieder klar sprechen kann.¹¹²

„Zeitzeugen vermitteln durch ihren Habitus, ihre Mimik und ihre Sprache einen fundamental anderen historischen Anspruch als eingespielte Sequenzen.“¹¹³ Denn persönliche Erinnerungen vermitteln dem Rezipienten ein hohes Maß an

¹⁰⁹ Vgl.: Schlanstein, Beate: *Echt Wahr!. Annäherung an das Authentische*. In: Fischer, Thomas u.a. (Hg.): *Alles Authentisch?. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008. S. 211.

¹¹⁰ Vgl.: Schlanstein, S. 219.

¹¹¹ Joachim Fest spricht in *OPERATION WALKÜRE* verschiedene Interviewpartner nicht mit vollem Namen, sondern der Anrede „Herr“ an. Da auch in den Inserts keine Vornamen angegeben werden, wird in dieser Arbeit die Anrede „Herr“ übernommen.

¹¹² Vgl.: *Operation Walküre. Stauffenbergs Attentat auf Hitler. Teil 2 „Tote Stunden“*. Regie: Franz P. Wirth. Drehbuch: Jacques Legris und Helmut Pigge. BRD: Bavaria Atlier, 1971. Fassung: DVD. Euro Video, 2008. 96`.

¹¹³ Bösch, Frank: *Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation*. In: Bookmann, H. u. a. (Hg.): *Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*. Leipzig: Erhard Friedrich Verlag 1999. S. 206.

Authentizität, ausgelöst durch die Gefühle des sich Erinnernden. Setzt man sich aber mit dem Aufbau von Geschichtsdokumentationen auseinander, wird deutlich, dass die authentische Emotionalität der sorgfältigen Steuerung der Filmemacher unterliegt.¹¹⁴ Diese wählen aus, welche Aussagen in welcher Anordnung gezeigt werden und wie sie mit den Interviews anderer Gesprächspartner kombiniert werden.¹¹⁵ Die Aussagen sind entweder chronologisch geordnet, oder ihre Reihenfolge unterliegt der Argumentation der Sendung. Die Interviews sind nicht nach einem lebensgeschichtlichen Interesse der Befragten ausgerichtet, sie sind themenbezogen auf die im Konzept der Sendung entwickelten Schwerpunkte.¹¹⁶ „Sie zielen darauf ab, medial verwertbare Statements über spezifische historische Ereignisse und Erfahrungen zu produzieren.“¹¹⁷

Die ursprüngliche Aufgabe eines Zeugen im juristischen Sinne war es, die Faktizität von Ereignissen zu bestätigen. Durch die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit veränderte sich die Funktion des Zeugen, im Zusammenhang mit historischen Dokumentationen. Aus Zeugen wurden Zeitzeugen, die nicht mehr nur historische Fakten bekräftigen, sondern mitunter auch Geschichte konstruieren. Das Alltägliche und die Erfahrungsdimension von Geschichte rücken in den Mittelpunkt. Ein Zeitzeuge muss nicht zwangsläufig Augenzeuge eines bestimmten Ereignisses gewesen sein, er muss den Nationalsozialismus erlebt haben, um Zeuge dieser Zeit zu sein.¹¹⁸ Die eben angesprochene Konstruktion von Geschichte muss nicht beabsichtigt stattfinden, es ist aber wichtig, sie sich vor Augen zu halten. Wenn ein Mensch von Ereignissen erzählt, die Jahrzehnte zurückliegen, fließen in diese Erzählung nicht nur die Erinnerungen an die tatsächlichen Ereignisse ein, sondern auch alle Gespräche, Gefühle und Auseinandersetzungen mit dem Erlebten, die seitdem stattgefunden haben. Es kann also sein, dass sich das Bild des Zeugen vom real Erlebten verschoben hat, ohne dass er sich dessen bewusst ist. Bei der Beschäftigung mit dem Holocaust ergibt sich ein weiteres Problem, das die Glaubwürdigkeit der Zeitzeugen betrifft. Die Erinnerungen liegen nicht nur viele Jahre zurück, sie sind mitunter auch

¹¹⁴ Vgl.: Schlanstein (2008), S. 219.

¹¹⁵ Vgl.: Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster: Lit Verlag 2008. S. 141.

¹¹⁶ Vgl.: Ebenda. S. 162.

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Vgl.: Ebenda. S. 140.

durch Traumatisierung oder Rechtfertigungsstrategien gekennzeichnet.¹¹⁹ An diesem Punkt gibt es durchaus berechtigte Kritik von Historikern, was den Wert und Nutzen der Zeitzeugen bei der Rekonstruktion von Geschichte betrifft. Denn die subjektive Wahrnehmung eines Zeitzeugen kann sich stark von den tatsächlichen Geschehnissen unterscheiden und somit den Blick auf das geschichtlich Gravierende verstellen.¹²⁰ Auch die Menge der geführten Interviews führt zur Frage der Glaubwürdigkeit von Zeitzeugen in Filmen und Fernsehsendungen, da nur selten die Stichhaltigkeit der Erinnerungen überprüft wird. Es ist davon auszugehen, dass einige Gesprächspartner bei ihren Aussagen strategisch vorgehen.¹²¹ Oft unterstreichen Schriftdokumente oder Bildmaterial den Wahrheitsgehalt der Zeugenaussagen. Außerdem werden Namen und Funktion der Person in einem Insert eingeblendet oder im Voice-over vorgestellt, was dem Zeugen einen wichtigen Status zuschreibt. Es gibt allerdings auch Ausnahmen, Filme, die sich von den Aussagen einiger Zeitzeugen distanzieren. Dann wird die Glaubwürdigkeit der Zeugen explizit hinterfragt oder zumindest ein Zweifel daran angedeutet.¹²² Dies geschieht beispielsweise im Fernsehweiteiler OPERATION WALKÜRE. Das Dokumentarspiel beginnt mit einem Ausschnitt aus der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, in der Otto Ernst Remer als Held dargestellt wird, der den Putschversuch des 20. Juli 1944 niedergeschlagen hat. Remer hält eine Rede und macht deutlich den Hitlergruß. Im Anschluss an die WOCHENSCHAU stehen sich Remer und der Schauspieler, der ihn im Film verkörpert gegenüber. Der Schauspieler stellt ihm Fragen zu seiner Person, unter anderem auch, wie er denn begrüßt habe, worauf Remer erläutert: „Sehr verbindlich, leger, mit Anlegen der Hand an die Kopfbedeckung und einer leichten Verbeugung“¹²³ und dazu eine einfache Grußbewegung imitiert. Der Schauspieler fragt ein weiteres Mal nach und bekommt die gleiche Antwort. Man sieht den Akteur wissend lächeln, während er davon geht und den noch sprechenden Remer alleine lässt. Dem Zuschauer wird suggeriert, dass Remers Aussage nicht der Wahrheit entspricht. Der Film distanziert sich damit deutlich von ihm. Zudem wird gezeigt, dass man sich nicht nur mit den Widerständlern, sondern auch der

¹¹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 141.

¹²⁰ Vgl.: Ruttman, Reinhard: Zeitzeugen in historischen Sendungen. In: Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988. S. 55.

¹²¹ Vgl.: Keilbach (2008), S. 211.

¹²² Vgl.: Ebenda.

¹²³ Operation Walküre. Tote Stunden (1971), 3`.

Gegenseite auseinandersetzt und sie auch zu Wort kommen lässt, man auf dieses aber nicht viel geben darf.

Durch das Infragestellen der Glaubwürdigkeit einzelner Interviewpartner wird dem Zuschauer verdeutlicht, dass den Zeugen, deren Aussagen nicht problematisiert wurden, Glauben zu schenken ist. Die Beurteilung der Gesprächspartner unterliegt in der Regel der Gesamtargumentation der Dokumentation, je nach Notwendigkeit werden Statements zusagend übernommen, oder es wird sich von ihnen distanziert.¹²⁴

Wie bereits erwähnt, werden Zeitzeugen gerne an Orten interviewt, die für sie eine historische Bedeutung haben. Sie werden also bereits von ihrer Umgebung emotional berührt, was dem Zuschauer nicht entgeht. Am glaubwürdigsten wirkt ein Zeitzeuge, der den Gefühlen, die er bei seinen Erinnerungen empfindet, sprachlichen und mimischen Ausdruck verleiht, ohne dabei die Kontrolle über sich zu verlieren.¹²⁵ „Ideal in dieser Hinsicht sind das kurze Stocken im Redefluss, der Griff zum Taschentuch, die einzelne still verdrückte Träne, der lange stumme Blick am Ende einer erinnerten Szene.“¹²⁶ Beim Rezipienten entsteht durch dieses Verhalten eine große Empathie. Durch das Mitfühlen mit dem Erzählenden entsteht eine Authentizität für den Zuschauer, die durch kein anderes filmisches Stilmittel so deutlich hervorgerufen werden kann. Denn sie findet auf der emotionalen Ebene statt, nicht auf der rational erklärbaren, wie es etwa die Einblendung von Fotografien oder historischen Dokumenten erzeugen kann. Der sachliche Blick auf ein historisches Ereignis weicht somit der Emotionalität.¹²⁷ „Dem wörtlichen Zitat wird dabei besondere Beweiskraft zugesprochen, weil es direkter und unmittelbarer einen Augenschein vermittelt, als der Kommentar eines Reporters. Allerdings ist es eine Evidenz des Scheins, die sich hier etabliert.“¹²⁸ Damit meint Manfred Hattendorf, dass die Aussagen der Zeitzeugen, wie alle anderen filmischen Elemente der Dokumentation, durch journalistische Eingriffe bearbeitet werden. Die ausgestrahlten Interviews unterliegen dem Schnitt und der Montage, sie werden mitunter aus dem Kontext gerissen und nur Ausschnittsweise präsentiert, um eine filmische Interpretation von Geschichte zu unterstreichen und zu belegen.

¹²⁴ Vgl.: Ebenda. S. 212.

¹²⁵ Vgl.: Schlanstein (2008), S. 220.

¹²⁶ Ebenda.

¹²⁷ Vgl.: Keilbach (2008), S. 141.

¹²⁸ Hattendorf (1994), S. 150.

III. Filmanalyse

III. 1. Historisches Schauspiel – Jo Baiers STAUFFENBERG

Im folgenden Kapitel wird der Beitrag der ARD zum 60 jährigen Jubiläum des 20. Juli 1944, Jo Baiers STAUFFENBERG analysiert. Ausgewählte Sequenzen werden dabei Brian Singers VALKYRIE aus dem Jahr 2008 sowie Falk Harnacks DER 20. JULI und Georg Wilhelm Papsts ES GESCHAH AM 20. JULI aus dem Jahr 1955 gegenübergestellt. Der Aufbau STAUFFENBERGS und seine geschlossene Form wurden bereits im Kapitel „Dramaturgie im Spielfilm“ besprochen, daher wird an dieser Stelle auf eine Zusammenfassung der Story verzichtet. Die verwendeten Fachtermini und die Herangehensweise fußen auf Anton Fuxjägers *Film- und Fernsehanalyse* sowie Knut Hickethiers Leitfaden mit dem gleichen Titel. Dies gilt auch für die nachfolgenden Filmanalysen.

III.1. a. Anfang und Ende

STAUFFENBERG beginnt mit der Hinrichtung Stauffenbergs im Berliner Bendlerblock. Nach seinen letzten Worten „Es lebe unser heiliges Deutschland“ – es ist nicht eindeutig überliefert, ob er „unser“ oder „das“ heilige Deutschland gesagt hat, Singer, Papst und Harnack haben sich in ihren Filmen für die andere Version entschieden – richtet sich die Kamera in einem Schwenk auf die Soldaten, die ihre Waffen anlegen, um den Attentäter zu erschießen. Diese Einstellung geht mit einem Schussgeräusch in eine Schwarzblende über, der Filmtitel STAUFFENBERG wird eingeblendet, bevor die Handlung, die als Rückblende verstanden werden kann, im Sommer 1933 mit der Verlobung von Claus und Nina von Stauffenberg einsetzt.

Am Ende des Films sieht man die gleiche Szene erneut, allerdings aus einer anderen Perspektive. Over-the-shoulder von Stauffenberg, sieht man die auf ihn gerichteten Waffen, nach seinen letzten Worten folgt ein Schnitt. Das nächste Bild zeigt seinen Adjutanten Werner von Haeften im Medium Close up, kurz zögernd, bis er schließlich aus dem Bild rennt und in Zeitlupe den Versuch startet, sich vor seinen Vorgesetzten zu werfen. Sie werden nebeneinander, immer noch in Zeitlupe,

erschossen und fallen zu Boden, der Ton setzt dabei nahezu aus. Günter Agde fasst die doppelte Verwendung dieser Szene als gelungenen Versuch auf, die beiden historisch überlieferten Möglichkeiten von Stauffenbergs Ermordung zu verarbeiten. Es ist unklar, ob Stauffenberg direkt erschossen wurde, oder ob Haefen in die Schusslinie sprang und sein Vorgesetzter erst danach getötet wurde.

Mit diesen beiden szenischen Versionen des Schlusses modelliert der Film eine (wohl niemals mehr zu bereinigende) Unschärfe der historischen Überlieferung zu einem bemerkenswerten szenischen Vorgang. Die Unsicherheit der historischen Überlieferung wird entschlossen und effektivvoll zu einem filmischen Bild verarbeitet.¹²⁹

Mit dem Vorgehen des Schlusses impliziert Baier zum einen, dass er voraussetzt, dass der Zuschauer mit dem Ausgang des Attentats vertraut ist und ihm somit keine Spannung genommen wird, wenn das Ende verraten wird und zum anderen, dass es nicht um das Endergebnis, sondern um die Tat an sich geht. Das erinnert an die berühmten Worte Tresckows:

Es kommt nicht mehr auf den praktischen Zweck an, sondern darauf, dass die deutsche Widerstandsbewegung vor der Welt und vor der Geschichte unter Einsatz des Lebens den entscheidenden Wurf gewagt hat. Alles andere ist daneben gleichgültig.¹³⁰

Das Augenmerk dieses Films richtet sich auf die Person Claus Schenk Graf von Stauffenberg, seinen Werdegang zum Attentäter, die Ausführung des Anschlags und schließlich das Scheitern der Widerständler. Anfang und Ende bilden eine Einheit, dem Film liegt eine geschlossene Form zugrunde. Dass der Film mit dem Ende beginnt, erinnert zudem an viele Dokumentationen über das Dritte Reich. Es wurde bereits erläutert, dass diese oft mit den Schreckensbildern des Krieges beginnen, um dann eine Rückblende mit den Worten: „Wie konnte es soweit kommen?“ einzuleiten. Im übertragenen Sinne ist Baier genauso vorgegangen.

In der folgenden Szene werden zwei für den Film sehr wichtige Verhältnisse Stauffenbergs skizziert, zum einen das zu seiner zukünftigen Frau Nina, zum anderen das zu Adolf Hitler.

¹²⁹ Agde, Günter: Der Sprung durchs Bild der Kamera. Stauffenberg und der 20. Juli 1944 im Film. In: Zeitgeschichte-Online.

http://www.zeitgeschichte-online.de/portal/alias_Rainbow/lang_de/tabID_40208247/Default.aspx
Stand: 28.04.2010

¹³⁰ Erdmann, Lisa: Hitler-Attentat vom 20. Juli 1944. Der letzte Verschwörer. In: Spiegel-Online.
<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,291403-2,00.html> Stand: 28.04.2010

III.1. b. Familie

In den beiden Spielfilmen aus den 1950er Jahren spielt Stauffenbergs Ehe keine Rolle, Nina von Stauffenberg wird kein einziges Mal erwähnt. Die Regisseure von damals scheinen im Liebesleben ihres Protagonisten keinen Einfluss auf seine Handlung als Widerständler gesehen zu haben und sparten es daher aus. Das mag auch die Rolle der Frau in der damaligen Zeit widerspiegeln. Nicht nur diese hat sich in den letzten 50 Jahren verändert, auch ist die Liebesgeschichte aus dem heutigen Film nicht mehr wegzudenken. Das Eheleben Stauffenbergs gibt dem Zuschauer zudem einen Einblick in die Gefühlswelt des Protagonisten, macht ihn für den Zuschauer noch greifbarer. VALKYRIE und STAUFFENBERG wählen sehr unterschiedliche Herangehensweisen an die Darstellung Ninas, wobei die erstere wohl näher an die reale Gräfin herankommt, worauf später noch genauer eingegangen werden wird.

Die Rückblende auf die Ereignisse, die zum Tode Stauffenbergs führten, beginnt mit dessen Verlobung. In der fiktiven Szene teilen sich Stauffenberg und Nina ihre Begeisterung für Hitler und das Militär. Stauffenberg stellt fest, dass das gute Voraussetzungen für ihre Zukunft wären und macht seiner Freundin spontan einen Heiratsantrag. Der reale Stauffenberg und Nina Freiin von Lerchenfeld verlobten sich bereits 1930, allerdings heimlich. Da Mitglieder der Reichswehr: „mindestens siebenundzwanzig Jahre alt sein oder sieben Dienstjahre absolviert haben mussten, um eine Heiratserlaubnis zu bekommen.“¹³¹

Es wird bereits an dieser Stelle des Films deutlich, wie Baiers Stauffenberg seine Prioritäten setzt. Zuerst kommt sein Beruf, das Militär, dann seine Frau und später die Familie, die er mit ihr gründet. Im weiteren Verlauf des Filmes wird diese Rollenverteilung noch zum Konflikt führen. Anfangs dient die Figur Ninas dem Zuschauer aber, um einen besseren Einblick in Stauffenbergs Denken zu bekommen. Dieser schreibt ihr einen Brief aus Polen, indem er seine Meinung über die Menschen, die dort leben, zum Ausdruck bringt: „Die Bevölkerung ist ein unglaublicher Pöbel, sehr viele Juden und sehr viel Mischvolk. Ein Volk, welches sich nur unter der Knute wohl fühlt.“¹³² Im nächsten Brief an seine Frau schreibt er

¹³¹ Schulthess (2008), S.55.

¹³² Stauffenberg. Der 20. Juli. Regie: Jo Baier. Drehbuch: Jo Baier. Deutschland: teamWorx, 2004. Fassung: DVD. Euro Video. 2004. 3’.

bereits über die Zweifel, die er an seinem Beruf hegt. Durch die Überzeugungsarbeit Tresckows hat sich seine Meinung bezüglich des Krieges geändert. Das dritte Schreiben an Nina berichtet ihr und dem Zuschauer von Stauffenbergs Versetzung nach Afrika.

Nina ist es auch, die ihm, nachdem er nach seinem Afrikaeinsatz im Lazarett in München erwacht, vom Verlust seiner Hand berichtet. Seine erste Reaktion auf diese Erkenntnis ist die Frage nach dem Verbleib seines Eheringes, was die Wichtigkeit seiner Verbindung zu seiner Frau unterstreichen soll. Nina antwortet daraufhin: „Die haben die Hand gewgeworfen. Mitsamt dem Ring.“¹³³ Dies kann symbolisch verstanden werden, denn Nina rückt ab jetzt in den Hintergrund. Seinen Ehering wegzuwerfen war allerdings auch metaphorisch ein Ein- und Angriff des Staates auf seine Familie, also sein privates Leben. Dies geht Stauffenberg zu weit und er schlussfolgert: „Ich muss etwas unternehmen gegen diesen Mann.“¹³⁴

Während dieses Satzes blickt Stauffenberg auf ein Bild Hitlers, das an der Wand hängt. Auf den immer wieder auftretenden Blickkontakt zwischen Stauffenberg und Hitler wird noch näher eingegangen werden.

Nicht nur der spätere Attentäter, sondern auch seine Frau verdeutlichen an dieser Stelle, was für sie Priorität hat. Er will etwas gegen Hitler unternehmen, sie will, dass er gesund wird, mehr müsse er nicht tun, denn Nina denkt an das Wohl ihrer Familie und sieht Stauffenberg als ihren Mann, nicht als Offizier.

Bei der nächsten Begegnung mit seiner Familie sind Stauffenbergs Attentatspläne schon im Gange. Seine Söhne verabschieden sich mit dem Hitlergruß von ihm, dem er mit einem: „Gott beschütze euch“¹³⁵ und der Andeutung des Kreuzes mit dem Finger auf ihrer Stirn entgegenkommt. Hinweise auf Stauffenbergs christlichen Glauben finden sich in allen Filmen über den 20. Juli.

Die Art und Weise der Verabschiedung seiner Kinder, mit festen Umarmungen, deutet darauf hin, dass Stauffenberg sich bereits bewusst ist, seiner Familie eventuell nicht mehr zu begegnen.

Stauffenberg weiht Nina nicht in seine Pläne ein, fordert aber von ihr, wichtige

¹³³ Stauffenberg (2004), 15’.

¹³⁴ Ebenda. 17’.

¹³⁵ Ebenda. 21’.

Papiere zu verbrennen. Sie wiederum wirft ihm vor, nicht anders als die anderen zu sein und verlangt ihm das Versprechen ab, am Leben zu bleiben. Drehli Robnik sieht darin in seinem Buch *Geschichtsästhetik und Affektpolitik. Stauffenberg und der 20. Juli im Film 1948 – 2008* das Gegenbild zum Bild einer Wehrmacht die, für Hitler in den Tod gehen und morden würde. „Nina stellt das lebensgefährliche politische Handeln des Ehemannes in Frage, und der hat Mühe sich zu rechtfertigen.“¹³⁶ Da Stauffenberg ihr lediglich versprechen kann, alles zu tun, was in seiner Macht stünde, gehen die beiden im Streit auseinander, ohne sich noch einmal zu umarmen oder gar zu küssen. Dies beschäftigt Stauffenberg, er versucht bis zum Ende des Films und seines Lebens immer wieder seine Frau telefonisch zu erreichen, was ihm aber nicht gelingt. Als er sich auf dem Weg in die Wolfsschanze von seinem Bruder Berthold verabschiedet, bittet er diesen seiner Frau auszurichten: „Sag ihr, dass ich sie liebe. Sonst sag ihr nichts.“¹³⁷

Die Ehe der Stauffenbergs steht im ganzen Film der Beziehung Stauffenbergs zu Deutschland und der Verpflichtung, die er darin sieht, gegenüber. Diese Gegenüberstellung bringt Stauffenberg gegen Ende des Films auf den Punkt. Als er schon weiß, dass der Versuch, die Regierung zu stürzen misslungen ist, nimmt er eine Fotografie von Nina und den gemeinsamen Kindern zur Hand. Während der Zuschauer abwechselnd das Foto aus dem Point-of-View des Grafen und diesen im Gegenschuss betrachten kann, sinniert er:

Elf Jahre sind wir jetzt verheiratet. Genauso lange, wie er an der Macht ist. Nicht viel für eine Ehe. Vier Kinder habe ich gezeugt, ein fünftes ist unterwegs. Und er? Er hat fast ganz Europa zu Grunde gerichtet in dieser Zeit. So sieht unsre Bilanz aus. Soll er am Ende recht behalten? Das kann Gott doch nicht zulassen.¹³⁸

Das letzte Mal erwähnt wird Stauffenbergs Familie in Jo Baiers Film, in der Texteinblendung in der letzten Einstellung: „Nina Stauffenberg und ihre Kinder haben überlebt.“¹³⁹

Stauffenbergs Familie stellt in STAUFFENBERG den Gegenpol zum Regime dar. Der Konflikt zwischen dem Wohl der eigenen Familie und dem der ganzen Nation spielt sich nicht in seinem Inneren ab, sondern wird zwischen Claus und Nina offen

¹³⁶ Robnik, Drehli: *Geschichtsästhetik und Affektpolitik. Stauffenberg und der 20. Juli im Film 1948 – 2008*. Wien: Verlag Turia und Kant 2009. S. 111.

¹³⁷ Stauffenberg (2004), 34`.

¹³⁸ Ebenda. 76`.

¹³⁹ Ebenda. 91`.

ausgetragen. Letztere verkörpert die unwissende Ehefrau, die nicht auf die Bedürfnisse ihres Mannes eingeht bzw. kein Verständnis dafür aufbringen kann, da sie in erster Linie an ihre Familie denkt.

Es wurde bereits mehrfach erwähnt, dass die Darstellung Ninas in Bryan Singers *VALKYRIE* sich von Baiers sehr unterscheidet. Singers Nina ist, zumindest im Groben, in die Pläne ihres Mannes eingeweiht. Als dieser ihr erklärt: „Wenn ich versage, werden sie euch holen. Euch alle“, antwortet sie: „Ich weiß.“¹⁴⁰ Dabei ist die Kamera im Close up auf ihr Gesicht gerichtet, Tränen stehen ihr in den Augen. Es folgt ein Schnitt, die nächste Einstellung zeigt ihren Bauch, ebenfalls im Close up, ihre Hände streichen über ihr ungeborenes Kind. Erneuter Schnitt, Close up zurück auf Ninas Gesicht, die ihren Kopf nach oben neigt, um ihre Tränen aufzuhalten. Diese Nina von Stauffenberg stellt ihre eigenen Bedürfnisse zurück, riskiert schweren Herzens nicht nur ihr eigenes, sondern auch das Leben ihrer Kinder, um ihren Mann in seinen Vorhaben zu unterstützen. Sie stellt diese nicht in Frage und macht ihm keine Vorwürfe. Auch die letzte Verabschiedung der beiden wird sehr unterschiedlich dargestellt: in Singers Version ist es ein leidenschaftlicher Kuss.

Auch in *VALKYRIE* gehören Stauffenbergs letzte Worte dem „heiligen Deutschland“. Anders sieht es aber mit seinen letzten Gedanken aus. Als er bereits erschossen am Boden liegt, zeigt die Kamera sein Gesicht im Close up, sein Auge ist dabei geöffnet, langsam wird ein Dolly out eingeleitet, der mit einem Schnitt in eine Rückblende übergeht. Diese zeigt, wie Nina ihren Mann nach ihrem letzten Kuss anblickt und sich langsam traurig abwendet. Nina und der Rest des Bildes werden unscharf. Lediglich Stauffenbergs Rückansicht bleibt deutlich zu erkennen, das Bild richtet sich auf seinen Hinterkopf, um schließlich in eine Schwarzblende überzugehen. Die letzte Einstellung, bevor die für die Filme über den 20. Juli üblichen Texte eingeblendet werden, gilt Stauffenberg, wie er sich an seine Frau erinnert. Diese letzten Gedanken an seine Liebe zu Nina unterstreichen den emotionalen Faktor und was Stauffenberg alles für seine Überzeugung geopfert hat.

Es wurde bereits erwähnt, dass Stauffenbergs Ehe in den beiden Spielfilmen aus dem Jahr 1955 keine Rolle spielt. Trotzdem gibt es auch in *DER 20. JULI* eine Liebesgeschichte, an Hand derer ein Konflikt zwischen Regimeanhänger und -Gegner verdeutlicht wird. Verkörpert wird das Ganze durch das fiktive Paar Fräulein

¹⁴⁰ Operation Walküre. Das Stauffenberg Attentat (2008), 44’.

Klee und Herr Lindner, letzterer wird durch das Fräulein bekehrt und schließt sich den Verschwörern an.

In ES GESCHAH AM 20. JULI übernimmt Stauffenbergs Bruder Berthold die Appellierung an den Familiensinn, ähnlich wie Nina in STAUFFENBERG: „Du musst schon verstehen, dass ich ein bisschen besorgt bin. Du bist mein Bruder.“¹⁴¹

III. 1. c. Stauffenberg vs. Hitler

Im Fokus von STAUFFENBERG steht, wie der Titel schon verspricht, Stauffenberg. Bereits auf der DVD-Hülle des Films ist aber nicht nur Sebastian Koch, alias Stauffenberg, zu sehen, sondern auch sein Kontrahent Adolf Hitler, gespielt von Udo Schenk. Über den gesamten Film verteilt, gibt es immer wieder Szenen, in denen sich die beiden in die Augen blicken bzw. Stauffenberg Hitler fixiert. Dies kann auch in Form einer Fotografie oder eines anderen Symbols stattfinden.

Die erste Begegnung der beiden findet in der Verlobungsszene in einer Wagneroper in Berlin 1933 statt. Dort beginnt die Gegenüberstellung von Familie und Reich, die Stauffenberg am Ende seines Lebens macht. Stauffenberg und Nina kommen zu spät in ihre Loge. In der Totalen sieht der Zuschauer, aus der Point-of-view-Einstellung der beiden, ihren Blick auf die Führerloge. Hitler sitzt dort, mit gespannter Körperhaltung und geballter Faust, konzentriert auf die Musik, seinen Kopf in Richtung des Protagonisten neigend, woraufhin dieser zu Nina sagt: „Schau Dir seine Augen an. Wie der sich begeistert.“¹⁴² Es folgt ein weiterer Gegenschuss auf Hitlers Loge in der Halbtotale. Anschließend macht Stauffenberg Nina den bereits erwähnten Heiratsantrag.

Der nächste Blickkontakt findet mit einer Fotografie, stellvertretend für Hitler selbst, statt. Nachdem in Tunis ein junger Soldat in seinen Armen gestorben war, erblickt Stauffenberg ein Hitlerbild auf dem Boden. Verzweifelt und voller Wut nimmt er es zur Hand, richtet es auf den toten Kameraden, schreit: „Schau Dir das an! Schau Dir

¹⁴¹ Es geschah am 20. Juli (1955), 10'.

¹⁴² Stauffenberg (2004), 2'.

das an!“¹⁴³, um es schließlich zurück auf den Boden zu werfen. Die Kamera folgt dem Wurf im Point-of-view-Shot und bleibt auf dem zerbrochenen Rahmen ruhen, dazu ist Stauffenbergs schwerer Atem zu hören. Hitler ist auf der Fotografie in der Frontalaufnahme zu sehen und blickt somit direkt in die Kamera, demzufolge also in Stauffenbergs Augen.

Die nächste Szene, in der Stauffenberg mit einem Hitlerbild spricht, wurde bereits erörtert: Es ist im Münchner Lazarett, als sich der Entschluss, etwas zu unternehmen konkretisiert. Das nächste Mal, dass Stauffenberg einem Bild Hitlers, stellvertretend für diesen, gegenüber steht, ist, als er von Fromm den Auftrag erhält, am 20. Juli einen Vortrag in der Wolfsschanze zu halten. Gleichzeitig bricht ein Bombenalarm aus, Stauffenberg bringt sich allerdings nicht im Bunker in Sicherheit, sondern stellt sich dem Hitlerbild gegenüber und fixiert es, wohl wissend, was er mit Hitler vorhat.

Bevor Stauffenberg die Lagerbaracke im Führerhauptquartier Wolfsschanze betritt, blickt er auf Hitlers Mantel und seine Mütze. Es folgt ein Gegenschuss im Medium Close up auf das Gesicht des Attentäters. Auch diese Szene kann als Konfrontation der beiden verstanden werden. Außerdem dient sie noch einem anderen Zweck. Anhand des Mantels meint Stauffenberg nach der Explosion den toten Hitler identifizieren zu können, worauf noch genauer eingegangen werden wird.

Nachdem Stauffenberg die Lagerbaracke selbst betreten hat, folgt ein direkter Blickwechsel der Gegenspieler. Der eben eingetretene Stauffenberg wird dem Führer vorgestellt. Dieser richtet sich vom Tisch auf, um mit seinen auffällig blauen Augen ernst in die des Protagonisten zu blicken und ihn zu fixieren. Es folgt eine Einstellung, in der die beiden Kontrahenten im Profil zu sehen sind. Fast grotesk wirkt es, als Stauffenberg mit seinem Armstumpf einen Hitlergruß mimt. Es folgt ein Close up auf Hitlers Gesicht, gefolgt von einem Gegenschuss auf den Close up Stauffenbergs, der seine Mimik nur schwer unter Kontrolle hat. Das Bild zeigt nun wieder Hitler, dessen Gesicht in eine leichte Unschärfe übergeht, als er sich wieder über den Besprechungstisch beugt. Diesen direkten Blickkontakt gab es in den Filmen über den 20. Juli aus den 1950er Jahren nicht. Anders sieht es da in Hollywood aus. In Singers Version der Geschehnisse rund um das Attentat, besucht Stauffenberg Hitler bereits im Vorfeld des Anschlags auf seinem Berghof. Stauffenberg will die Änderung der Operation Walküre nach seinen Vorstellungen

¹⁴³ Ebenda. 12’.

absegnen zu lassen. Er wird Hitler vorgestellt, der, was sehr ironisch wirkt, ihn nicht nur direkt anspricht und sogar berührt, sondern auch in höchsten Tönen von ihm spricht: „Ich wünschte mehr meiner Leute wären von Ihrem Schlag. Dieser Mann soll Ihnen allen als Beispiel dienen, er ist das Ideal eines deutschen Offiziers.“¹⁴⁴ Diese Worte rufen im Zuschauer eine: „Wenn Du nur wüsstest“-Haltung hervor, welche die spannungsgeladene Szene, in welcher noch unklar ist, ob Hitler der Veränderung des Walküre Plans zustimmt, etwas auflockert.

Der Blickkontakt zwischen Stauffenberg und Hitler in der Wolfsschanze gestaltet sich in VALKYRIE in ähnlichen Schuss-Gegenschuss-Einstellungen, wie sie auch in Baiers Fernsehproduktion zu finden sind.

Gegen Ende des Films, als Stauffenberg sich das erste Mal eingesteht, dass der Umsturz misslingen könnte und die Widerständler, möglicherweise auch ihre Familien, mit dem Leben dafür bezahlen müssten, nimmt er ein letztes Mal Blickkontakt mit Hitler auf. Wieder in Form eines Portraits, das an der Wand im Bendlerblock hängt. Er entgegnet ihm: „Der Hass dieses Mannes ist genauso maßlos wie er selbst.“¹⁴⁵

¹⁴⁴ Operation Walküre. Das Stauffenberg Attentat (2008), 38`.

¹⁴⁵ Stauffenberg (2004), 71`.

III. 1. d. Historisches Filmmaterial

Die bereits besprochene Verlobungsszene zwischen Claus und Nina von Stauffenberg endet in einem abrupten Schnitt. Es folgen schwarz-weiß Aufnahmen des Krieges mit den Namen der Schauspieler und Filmemacher als Inserts. Die Bilder wirken auf Grund der schlechten Qualität wie Archivmaterial. Hier entsteht das gleiche Problem, das auch die meisten Dokumentationen aufweisen: es gibt keinen Hinweis darauf, woher die Aufnahmen stammen oder welches Kriegsgebiet sie darstellen.

III. 1. e. Der Weg zum Widerstand

In VALKYRIE wird Stauffenbergs Weg vom Hitleranhänger zum Regimegegner und schließlich zum Attentäter nicht geschildert. Auch DER 20. JULI setzt erst im Jahr 1943 ein, nachdem Stauffenberg bereits verwundet wurde, was übrigens durch die Augenklappe auf der falschen, der rechten, Seite angedeutet wird. Stauffenberg kommt im zertrümmerten Berlin an und erlebt verschiedene fiktive Situationen, die ihm, bzw. dem Zuschauer zeigen, warum etwas gegen Hitler unternommen werden muss. Dabei bleibt aber unklar, ob es diese Begegnungen sind, die einen Gedankenumschwung hervorgerufen haben, oder ob sie ihn nur weiter in seiner Überzeugung stärkten. Dass überhaupt ein Umdenken stattgefunden hat und Stauffenberg nicht schon immer Regimegegner war, wird durch die ersten Minuten von DER 20. JULI zwar angedeutet, aber nicht konkretisiert.

ES GESCHAH AM 20. JULI spielt, wie der Titel schon ahnen lässt, ausschließlich am Tag des Attentats. Daher findet sich in Papsts Film keine Zeit, um dem Zuschauer den Weg Stauffenbergs vom Hitleranhänger zum Attentäter zu skizzieren, es wird direkt mit der Verschwörung eingesetzt.

Anders gestaltet sich STAUFFENBERG. Der Film widmet dem Werdegang zum Widerständler mehrere fiktive Szenen, was sowohl bei der Familie Stauffenbergs, als auch bei Historiker Peter Hoffmann großen Unmut hervorgerufen hat, wie bereits im Theorieteil dieser Arbeit erläutert wurde.

Die Szenen finden auf unterschiedlichen Ebenen, der öffentlichen und der privaten, statt. Zur öffentlichen Ebene gehören die Situationen, die Stauffenberg nicht selbst angreifen, sondern anderen Unschuldigen Unrecht zufügen, bzw. das Leben kosten. Dazu gehört das Treffen mit einem der Opfer:

Nachdem Stauffenberg einen Brief an Nina verfasst hat, in dem er sehr abfällig über das polnische Volk schreibt, sucht er das Gespräch mit Henning von Tresckow. Dieser will ihn als Widerstandsanhänger gewinnen und führt ihm ein weißrussisches Mädchen vor, das von der schrecklichen Ermordung des Großteils ihres Heimatdorfs durch die Nationalsozialisten berichtet. Drehli Robnik äußert sich dazu folgendermaßen:

Ihr zitternder Körper, ihr verzerrtes Gesicht, ihre tränenerstickte Flüsterstimme authentisieren ihre an Stauffenberg gerichtete Erzählung von deutschen Massakern an der jüdischen Bevölkerung; bezeichnender Weise spielt der Stauffenberg-Darsteller hier die Empfindung von Erschütterung so weit aus, dass seine Tränensäcke vor Rührung zittern.¹⁴⁶

Nach der sehr emotionalisierenden Erzählung des Mädchens, größtenteils in ihrer Muttersprache, fordert Tresckow, dass man Hitler beseitigen müsse. Dazu setzt dramatische Musik ein. Stauffenberg thematisiert dann eine Problematik, welche die meisten Soldaten zögern lies, etwas gegen Hitler zu unternehmen: den Fahneneid auf Hitler selbst. Darauf Tresckow: „Claus, er selbst hat doch jeden Eid hundert Mal gebrochen!“¹⁴⁷

Das nächste prägende Erlebnis für Stauffenberg ist die Begegnung mit Fellgiebel in einem Toilettenvorraum in Ostpreußen, im Jahr 1943, was durch ein Insert gekennzeichnet ist. Stauffenberg wäscht sich gerade die Hände, als er auf den deutlich betrunkenen Fellgiebel aufmerksam wird, welcher kein Blatt mehr vor den Mund nimmt: „Dieses Schwein. Dieser Schuft von Hitler. Der Teufel soll ihn holen, diesen Dreckskerl.“¹⁴⁸ Die Kamera folgt dem Adjutanten Fellgiebels, er neigt sich zum Boden, wo sein Vorgesetzter liegt. Stauffenberg tritt dazu, der Adjutant versucht die Situation zu beschönigen, doch Fellgiebel erzählt weiter von den hunderttausenden Opfern in Stalingrad. Nachdem Stauffenberg ihm geholfen hat aufzustehen, erwidert er: „Sie haben Recht. Dieser Russlandfeldzug ist militärisch

¹⁴⁶ Robnik (2009), S. 106.

¹⁴⁷ Stauffenberg (2004), 8`.

¹⁴⁸ Ebenda. 9`.

eine Katastrophe. Und menschlich auch.“¹⁴⁹ An dieser Stelle wird ganz nebenbei erwähnt, worum es den Widerständlern bei ihrem Attentat auf Adolf Hitler auch, vielleicht sogar vor allem, ging. Stauffenberg nennt es sogar als erstes Argument, vor den Verbrechen, die an Menschen begangen werden: die „militärische Katastrophe“. Denn die Offiziere, die sich zum Widerstand zusammengeschlossen hatten, wussten, dass der Gewinn des Krieges aussichtslos war. Es musste also ein Weg gefunden werden: „um der Welt zu beweisen, daß die deutsche Widerstandsbewegung den entscheidenden Wurf gewagt hat.“¹⁵⁰

Die nächste entscheidende Situation, die Stauffenbergs Umdenken weiter unterstreicht, trifft ihn auf einer persönlichen Ebene, denn es geht um den Tod eines Landsmannes, eines Schwaben, in Tunesien, im April 1943. Dieser stellt sich ihm stark schwäbelnd vor, was in Stauffenberg Heimatgefühle aufkommen lässt und ihn dazu animiert, selbst im Dialekt zu sprechen. Durch Mimik und Sprache der beiden ist deutlich zu erkennen, wie sehr sie sich freuen, einen Menschen von zuhause in der Ferne zu treffen. Der Wagen, in dem das Gespräch stattfindet, wird bombardiert, der junge Schwabe dabei so stark verwundet, dass er daraufhin in Stauffenbergs Armen stirbt. Dieser spricht auf ihn ein: „Du hausch mir jetzt aba net ab, Kerle. Mir Schwaba müssa doch zamma halta.“¹⁵¹

In allen drei Fällen – an Verwundungen sterbender Kamerad in Afrika, traumatisierte Massakerzeugin, kotzender Offizier im Vollrausch – ist es der bestürzende Anblick eines beschädigten, leidenden oder erschütterten Körpers, der Stauffenbergs Gesinnungswandel bewirkt. [...] Der Attentäter ist Zuschauer, der seine Zeugenschaft kaum mehr ertragen kann.¹⁵²

Das letzte Ereignis, das ihn schließlich dazu bringt, die bereits erwähnten Worte, dass etwas gegen diesen Mann unternommen werden müsse, auszusprechen, ist ein Angriff auf das tiefste Private, der Wegwurf seiner Hand mitsamt des Eherings. Nach 16 Minuten STAUFFENBERG ist also klar, dass dieser nun keine andere Wahl mehr hat, als seinen Worten gerecht zu werden und gegen Hitler vorzugehen.

¹⁴⁹ Ebenda. 10`.

¹⁵⁰ Deutsches historisches Museum: Henning von Tresckow. In: Deutsches historisches Museum. <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/TresckowHenning/index.html> Stand: 12. 05. 2010.

¹⁵¹ Stauffenberg (2004), 12`.

¹⁵² Robnik (2009), S. 107.

III. 1. f. Nach dem Krieg?

Die Handlung von *ES GESCHAH AM 20. JULI* setzt mit einem Gespräch der Widerständler über den Verbleib Deutschlands nach Beendigung des Krieges ein. Die Alliierten fordern eine bedingungslose Kapitulation der Deutschen. Es wird festgestellt, dass man auch eine weitere Dolchstoßlegende in Kauf nehmen muss, da es die Pflicht der Widerständler ist, sich mit allen Mitteln gegen die Verbrechen der Nationalsozialisten zu stellen.¹⁵³

Auch die Verschwörergruppe um STAUFFENBERG findet sich in der Tristanstraße zusammen, um über das Attentat zu diskutieren und festzustellen, dass sie von den Alliierten keine Hilfe erwarten können. Trotzdem muss gehandelt werden. Auch Tresckows, bereits mehrmals erwähnte, berühmte Worte, dass das Attentat jetzt geschehen muss, finden ihren Platz, übermittelt von seiner Sekretärin Margarethe von Oven.¹⁵⁴ Was in STAUFFENBERG aber zu kurz kommt, sind die Diskussionen darüber, was nach dem Attentat geschehen sollte und welche Staatsform Deutschland künftig haben sollte. In anderen Filmen über den 20. Juli wird das thematisiert. Für die ersten Tage nach dem Attentat hatte Stauffenberg eine Militärdiktatur vorgesehen.¹⁵⁵ Außerdem wollte er statt Goerdeler einen Vertreter der Arbeiterschaft als Kanzler für Deutschland nach dem Krieg, schreibt der Historiker Hoffmann in seiner Stauffenberg Biographie und bezieht sich dabei auf Julius Leber.¹⁵⁶ Hoffmann erwähnt zudem eine Regierungserklärung, die nach dem gescheiterten Attentat bei Goerdeler gefunden wurde. Es wird davon ausgegangen, dass sie von Stauffenberg bzw. dem engeren Kreis um ihn, stammt. Sie enthält Grundsätze und Ziele der neuen Regierung, zu der unter anderem die Wiederherstellung des Rechts, als entscheidende Grundlage, gehört. Auch die Moral, die Freiheit des Geistes, des Gewissens, des Glaubens und der Meinung sowie das Recht sollten wiederhergestellt werden. Laut dieser Regierungserklärung sollten Soldaten künftig nicht mehr vom politischen Prozess ausgeschlossen werden. Die Judenverfolgung sollte außerdem umgehend gestoppt werden.¹⁵⁷ Hoffmann bezieht sich auch auf einen Bericht der Sonderkommission „20.7.1944“ der Gestapo, daraus zitiert er indirekt:

¹⁵³ Vgl.: *Es geschah am 20. Juli* (1955), 5`.

¹⁵⁴ Vgl.: Stauffenberg (2004), 30`.

¹⁵⁵ Vgl.: Hoffmann (2008), S. 336.

¹⁵⁶ Vgl.: Ebenda. S. 337.

¹⁵⁷ Vgl.: Ebenda. S. 365f.

In einem Stauffenberg zugeschriebenen Entwurf ohne Überschrift steht, die vom Nationalsozialismus zunächst vertretenen Ideen seien größtenteils richtig gewesen, nach Hitlers Ernennung zum Reichskanzler jedoch ins Gegenteil verkehrt worden; die neue Führerschicht sei eine Herrschaft der Minderwertigen, der Korruption und des Bonzentums. Der russische Feldzug sei mit dem Befehl zur Tötung der Kommissare begonnen, mit dem Verhungernlassen der Kriegsgefangenen und Menschenjagden auf Zivilarbeiter fortgesetzt worden. Die Führung, die den Zweifrontenkrieg nicht zu vermeiden fähig gewesen sei, habe nicht das Recht, das ganze deutsche Volk mit in ihren Untergang zu ziehen; nach einem Regimewechsel komme es darauf an, Deutschland insbesondere durch seine Wehrmacht als Machtfaktor zu erhalten und Gegensätze im feindlichen Lager rasch auszunützen, ehe die Invasion in Frankreich wirksam werde.¹⁵⁸

III. 1. g. Der 20. Juli 1944 – Das Attentat

STAUFFENBERGS 20. Juli beginnt, wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit besprochen wurde, mit Schweizers Fall über die Aktentasche, die später noch eine große Rolle spielen wird. Stauffenberg und sein Bruder Berthold stehen unter Spannung, die auch auf die Handlung übertragen wird, als sie am Flugplatz Rangsdorf ankommen. Wegen Bodennebel verzögert sich der Abflug um eine Stunde. Erneut wird vom unwissenden Schweizer die Aktentasche thematisiert: er will sie bereits im Flugzeug verstauen. Durch die ständige Erwähnung der Tasche werden die Verschwörer und auch der Zuschauer stetig an das bevorstehende Ereignis erinnert. Die vielen kleinen Dinge, die bereits jetzt schief laufen, unter anderem der Fall über die Aktentasche, das zerbrochene Glasauge und die Verspätung des Flugzeugs, wurden bereits im ersten Teil der Arbeit erörtert. Sie alle sind kleine Vorboten dafür, dass auch die Ziele Stauffenbergs scheitern werden, wie dem Zuschauer nicht nur aus dem schulischen Geschichtsunterricht bereits bekannt sein dürfte, sondern Baier schon in der Anfangsszene des Films vorausgreift. Auch Berthold fasst den Gedanken daran und nimmt seinen Bruder zur Seite: „Kann es sein, dass wir uns nicht wiedersehen?“¹⁵⁹

Im Flugzeug wird die Aktentasche erneut in den Vordergrund gebracht. Stauffenberg und Haeften tauschen ihre Taschen, da ersterer noch einen Brief an Nina schreiben möchte und dazu Papier braucht, das sich in der anderen Tasche befindet.

¹⁵⁸ Ebenda. S. 368

¹⁵⁹ Stauffenberg (2004), 34’.

Obwohl der Zuschauer den Ausgang der nun eintreffenden Ereignisse kennt, bangt er mit den Attentätern und unterliegt dem Spannungsaufbau. Dieser wird auf der Fahrt von Rastenburg zur Wolfsschanze weiter aufgebaut. Die Musik, die Stauffenberg dabei begleitet, unterstreicht die Dramatik der Situation weiter. Er weist Haeften erneut darauf hin, die Aktentasche nie aus den Augen zu lassen.¹⁶⁰

Stauffenberg wechselt den Wagen und antwortet auf die Frage seines neuen Chauffeurs, ob er denn schon einmal im Führerhauptquartier gewesen sei: „Erst vor fünf Tagen.“¹⁶¹ Dies ist der einzige Hinweis darauf, dass die Verschwörer Hitler bereits am 15. Juli beseitigen wollten. Die Aktion wurde aber in letzter Minute wieder abgesagt, da Himmler und Göring nicht anwesend waren. Der in Berlin und Potsdam bereits ausgerufene Walküreinsatz konnte von Olbricht und Mertz von Quirnheim nur schwer als Übung getarnt werden. Am 20. Juli wurde gehandelt, obwohl Himmler und Göring der Besprechung erneut nicht beigewohnt haben.¹⁶² In VALKYRIE wird auf den ersten Anschlagversuch Stauffenbergs in einer eigenen Szene ausführlich eingegangen. Es gab zahlreiche weitere Attentatsversuche auf Adolf Hitler, neben denen am 15. und 20. Juli 1944, nicht nur von der Gruppe um Stauffenberg. Der Zuschauer von STAUFFENBERG muss sehr genau mit der Geschichte vertraut sein, um den Hinweis mit den fünf Tagen zu verstehen, sonst geht er in der Handlung unter.

Als Stauffenberg in der Wolfsschanze eintrifft, setzt er sich zu einigen Soldaten an den Frühstückstisch, die sich durch ihr Gespräch deutlich von ihm abgrenzen. Es fallen Witze wie: „Ich hab kein Problem mit den Juden. Woher denn auch? Ich kenn ja keinen.“¹⁶³ Nach dem Frühstücksgelächel macht sich Stauffenberg auf den Weg zu Keitel. Der Zuschauer wird auch durch die nun wieder einsetzende spannungsgeladene Musik darauf hingewiesen, dass nicht mehr viel Zeit bis zum Attentat bleibt. Als Stauffenberg Keitel auf die großen Verluste der Heeresgruppen aufmerksam macht ermahnt dieser ihn, so nicht mit dem Führer zu sprechen: „Schonen Sie die Nerven dieses armen Mannes.“¹⁶⁴

Da die Lagebesprechung um eine halbe Stunde nach vorne verlegt wurde, bleibt

¹⁶⁰ Vgl.: Ebenda. 36`.

¹⁶¹ Ebenda.

¹⁶² Vgl.: Ueberschär, Gerd R., Für ein anderes Deutschland. Der deutsche Widerstand gegen den NS-Staat 1933-1945. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2005. S. 202.

¹⁶³ Stauffenberg (2004), 37`.

¹⁶⁴ Ebenda. 40`.

Stauffenberg und Haeften nicht viel Zeit, um den Sprengstoff scharf zu machen. Unter dem Vorwand sein Hemd wechseln zu wollen, zieht sich Stauffenberg mit seinem Adjutanten zurück. Hektisch wollen sie beide Zünder auf 15 Minuten einstellen. Stauffenberg schärft den ersten Sprengsatz, im Close up ist sein schweißgebadetes Gesicht zu sehen. Ein Offizier unterbricht die beiden bei ihrem Vorhaben, indem er die Türe öffnet. Nun bleibt keine Zeit mehr, um auch den zweiten Sprengsatz einsatzbereit zu machen. Stauffenbergs Resultat: „Ein Kilo muss reichen. Das andere nehmen Sie mit.“¹⁶⁵

Die Nichtverwendung des zweiten Kilos ist einer der Gründe, warum das Attentat nicht gelang. Die Zündung des ersten Pakets hätte auch das zweite zum explodieren gebracht. Bis heute ist unklar, warum Stauffenberg nicht beide mit zur Besprechung genommen hat.

Wegen der nicht in die Aktentasche gesteckten zweiten Sprengsatzladung hat man Spekulationen angestellt, ob Graf v. Stauffenberg Hitler überhaupt töten bzw. ob er es vermeiden wollte, dass der Diktator später als Märtyrer hingestellt werden könnte. Es sei gleichsam ein symbolisches Attentat gewesen. Die von v. Stauffenberg und seinen Mitverschwörern ohne Zögern nach dem Anschlag in Rastenburg fortgeführten Staatsstreichaktionen in Berlin zeigen aber, dass es ihm Ernst war mit dem Attentat und Umsturz, denn nur durch Hitlers Tod konnte der notwendige eidfreie Zustand geschaffen werden.¹⁶⁶

Begleitet von der immer noch spannungssteigernden Musik, macht sich Stauffenberg auf den Weg in die Baracke, seinen Adjutanten lässt er zurück. Die Angespanntheit ist dem Grafen deutlich anzumerken. Als ein anderer Offizier ihm die Aktentasche abnehmen will, reagiert er sehr gereizt. Die Kameraführung unterstreicht Stauffenbergs Emotionen. Sie zoomt hektisch auf ihn, als ihm die Tasche abgenommen werden soll, um ihn anschließend per Kamerafahrt weiter auf seinem Weg zu begleiten.

Wie Stauffenberg Hitlers Mantel und beim Eintreten in den Besprechungsraum dann auch ihn selbst fixiert, wurde bereits erläutert.

Nun folgt der Wissensvorsprung des Zuschauers, „Suspense“, wie Alfred Hitchcock es nennt. In einem Gespräch mit Francois Truffaut erklärt er den Begriff mit genau dem Beispiel, das nun in der Wolfsschanze eintritt:

¹⁶⁵ Ebenda. 42`.

¹⁶⁶ Ueberschär (2005), S. 204.

In der klassischen Situation mit der Bombe, die zu einem bestimmten Zeitpunkt explodieren soll, da ist es die Furcht, die Angst um jemanden, und die Angst hängt ab von der Intensität, mit der der Zuschauer sich mit der Person identifiziert, die in Gefahr ist. Ich könnte noch weitergehen und behaupten, daß es bei dieser altbekannten Bombensituation, die ich eben erwähnte, sogar Gangster oder eine Bande ganz übler Burschen sein können, die da um den Tisch versammelt sind.¹⁶⁷

Truffaut erwidert daraufhin, ob er beispielsweise auf die Bombe in der Aktentasche Stauffenbergs anspiele. Hitchcock dazu:

Ja, sogar in dem Fall glaube ich nicht, daß der Zuschauer sagt: Ah, sehr gut, gleich sind sie alle hin. Sondern vielmehr: Aufgepaßt, da ist eine Bombe! Was bedeutet das? Daß die Furcht vor der Bombe mächtiger ist als die Gefühle von Sympathie oder Antipathie den Personen gegenüber.¹⁶⁸

Nachdem Stauffenberg die Besprechung, unter dem Vorwand telefonieren zu müssen, verlässt, folgt ein Close up auf die unter dem Tisch abgestellte Aktentasche. Wie auch in den älteren Spielfilmen, stößt ein anderer Offizier mit dem Bein dagegen und stellt die Tasche um: hinter das dicke Tischbein, das später die Explosion abschwächt. Stauffenberg lässt sich mit Fellgiebel verbinden, nimmt das Gespräch aber nicht entgegen, sondern verlässt die Baracke, erneut begleitet von spannungsgeladener Musik. Die Kamera folgt Stauffenberg dabei in einer Fahrt, abwechselnd im Over-the-Shoulder Shot und Close up. In der Parallelmontage ist nun wieder die Aktentasche zu sehen, die Geräuschkulisse der Besprechung ist dabei nicht zu hören. Nun sucht Stauffenberg Fellgiebel auf, auch der deutlich angespannte Haeften ist zu sehen. Alle drei zucken zusammen, als sie die Explosion hören, die Kamera fährt dabei auf Stauffenberg zu, der, wie immer, im Fokus steht. Ein unwissender Offizier versucht ihm zu erklären, dass es eine Miene aus dem Sperrgürtel war, die die Explosion ausgelöst habe. Stauffenberg gibt Fellgiebel den Auftrag umgehend in Berlin anzurufen, um Bescheid zu geben, dass das Attentat ausgeführt sei und dann alle Verbindungen zu kappen.¹⁶⁹ Auf dem Weg zum Flughafen kommen Stauffenberg und Haeften an der Lagerbaracke vorbei. In Mitten des Chaos der Verwundeten, tragen, in Slow Motion, Sanitäter eine Bahre heraus, auf der ein Toter, abgedeckt mit dem Mantel Hitlers, liegt. Dazu ruft Jemand „Der Führer“¹⁷⁰. Stauffenberg, aus dessen Point-of-view die Totale zu sehen war, ist sich nun sicher, dass der Anschlag ist geglückt sei. Diese Szene scheint sich, wie das

¹⁶⁷ Truffaut, Francois: Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht? München: Wilhelm Heyne Verlag 1973. S. 63.

¹⁶⁸ Ebenda.

¹⁶⁹ Vgl.: Stauffenberg (2004), 47'.

¹⁷⁰ Ebenda. 48'.

Meiste, das sich in STAUFFENBERG am 20. Juli abspielt, auf tatsächliche Ereignisse zu berufen. Allerdings scheinen es am realen Attentatstag Stauffenberg und Fellgiebel gewesen zu sein, die dies beobachten konnten. „Fellgiebel sagte später aus, er und Stauffenberg hätten gesehen, wie ein unter dem Umhang des *Führers* liegender Verletzter herausgetragen wurde, und hätten daraus geschlossen, daß Hitler tot sei.“¹⁷¹ So der Stauffenberg Biograf Hoffman, der sich auf Hermann Reinicke, General der Infanterie 440, bezieht.

Die Szenen in und um die Lagerbaracke sind in VALKYRIE sehr ähnlich aufgebaut, wobei hier die Spannung noch mehr im Vordergrund steht. Als Stauffenberg die Tasche unter dem Tisch deponiert, sieht man das Gesicht eines neben ihm stehenden Offiziers. Sein Blick lässt vermuten, dass er ahnt, dass etwas nicht stimmt. Auch der Blickwechsel zwischen Stauffenberg und Hitler wirkt spannungsgeladen, fast aggressiv. Es findet eine Parallelmontage zwischen der Besprechung und Haeften statt, der draußen wartet. Extreme Close ups zeigen Stauffenbergs Ohr und Augenklappe. Er blickt sich ständig im Zimmer um und wartet darauf herausgerufen zu werden. Fellgiebel ruft in der Lagerbaracke an und legt den Hörer dann neben das Telefon. Die Kamera zoomt darauf. Das Geräusch, das der hin und her wippende Hörer erzeugt, erinnert an Herzklopfen und steigert damit das des Zuschauers. Es folgt ein Schnitt auf die Aktentasche, dann auf Stauffenbergs Gesicht. Die dramatische Musik wird erst unterbrochen, ebenso der Spannungsaufbau, als Stauffenberg wegen eines dringenden Telefonats heraus gebeten wird.¹⁷² In VALKYRIE fällt die Aktentasche und wird schließlich umgestellt, nicht weil Jemand an sie stößt, sondern weil Hitler vor Wut über die schlechten Nachrichten auf den Tisch schlägt. Der Offizier, der Stauffenberg bereits skeptisch betrachtet hatte, blickt immer wieder auf die Aktentasche. Vielleicht fällt ihm auf, dass der Eigentümer schon länger nicht mehr anwesend ist, vielleicht ahnt er auch, dass etwas nicht stimmt. Die Parallelmontage zwischen der Besprechung, Stauffenberg der die Baracke verlässt und Fellgiebel sowie Haeften, die beide angespannt warten, in Verbindung mit dem schnellen Schnitt, steigern die Spannung extrem. Hitler ist aus verschiedenen Perspektiven zu sehen, unmittelbar, bevor die Bombe explodiert. Ausgelöst durch die Explosion fliegen Menschen, Unterlagen und Tischeile durch den Raum, teilweise auch aus dem Fenster. Stauffenberg schreckt zusammen, die

¹⁷¹ Hoffmann (2008), S. 455.

¹⁷² Vgl.: Operation Walküre. Das Stauffenberg Attentat (2008), 68’.

Kamera fährt um ihn herum. Die Parallelmontage wechselt zu Fellgiebel, der Berlin kontaktiert: „Es ist etwas schreckliches passiert. Der Führer [...]“¹⁷³ dann wird die Verbindung unterbrochen.

STAUFFENBERGS Attentatsszene ist spannend, doch VALKYRIE überbietet dies um ein Vielfaches. Baier nahm ja bereits zu Anfang seines Filmes das Ende voraus, auch weil er davon ausgehen kann, dass das deutschsprachige Fernsehpublikum mit den Ereignissen vertraut ist. Anders sieht es da bei Singer aus. Der amerikanische Rezipient ist möglicherweise nicht so gut über den deutschen Widerstand im zweiten Weltkrieg informiert und daher gespannt darauf, wie die Szene und auch der gesamte Film ausgehen.

Zurück zu STAUFFENBERG: Bevor dieser zurück nach Berlin fliegen kann, muss er zwei Wachposten passieren. Das Gelingen dieser Hindernisse wird spannend gestaltet. Auf der Weiterfahrt wirft Haefliger die zweite Sprengladung aus dem Wagen. Im Flugzeug erinnert sich Stauffenberg noch einmal an den Toten, der verdeckt von Hitlers Umhang, aus der Baracke getragen wurde. Die Szene wird im Flashback gezeigt. Drehli Robnik bezeichnet STAUFFENBERG aufgrund dieser Bildwiederholungen – auch die Hinrichtung im Bendlerblock wird zwei Mal gezeigt – als Verschwörungsthiller.¹⁷⁴

¹⁷³ Ebenda. 70’.

¹⁷⁴ Vgl.: Robnik (2009), S. 100.

III. 1. h. Der 20. Juli 1944 – Berlin

Als Stauffenberg wieder in Berlin landet, muss er feststellen, dass die geplanten Vorkehrungen noch nicht getroffen waren. Er ruft seinen Bruder Berthold an und zitiert, allerdings mit einer kleinen Veränderung, denn aus „morgen“ machte er „heute“, Stefan George: „Denn heute, beim Schrägen der Strahlen ist es geschehen. Was unentrinnbar in hemmenden Stunden mich peinigt.“¹⁷⁵ Diese Zeilen sind aus Georges Gedicht „Der Täter“¹⁷⁶, es wird als Code für das ausgeführte Attentat eingesetzt. Allerdings wird dem Zuschauer nicht erklärt, was es mit den Zeilen auf sich hat.

Die Stauffenberg-Brüder Claus, Berthold und Alexander gehörten seit 1923 dem Kreis um den Dichter Stefan George an.¹⁷⁷

Der Dichter war ihr Führer. [...] Die Stauffenberg-Brüder hatten sich einem geheimen Bund verschrieben, dessen Ziele ihnen höher standen als persönliche Beziehungen, der die Ergebenheit und Kraft des ganzen Menschen forderte und erhielt. Schließlich ging es um eine Idee. Der Freundeskreis um George hatte, zumal für die Jüngeren, den Charakter der Verschwörung zur Schaffung des geheimen Deutschland.¹⁷⁸

So der Historiker Peter Hoffmann in seiner Stauffenberg Biografie und bezieht sich dabei auf Hellmut Strebel. Eugen Georg Schwarz schreibt in einem Artikel des Focus, dass es auch Zeugen gegeben habe, die Stauffenbergs letzte Worte, vor der Erschießung im Bendlerblock, nicht als: „Es lebe unser heiliges Deutschland“, sondern als: „Es lebe unser geheimes Deutschland“ verstanden haben sollen. Schwarz geht auch davon aus, dass Stauffenbergs Motivation das Attentat auszuführen letztlich auf seinen Mentor George zurückgeht, dem er einen Eid geleistet hatte, sich für ein neues Deutschland einzusetzen.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Stauffenberg (2004), 54’.

¹⁷⁶ Vgl.: Projekt Gutenberg: Stefan George. Der Teppich des Lebens und die Lieder vom Traum und Tod. Der Täter. In: Spiegel Online.
http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=786&kapitel=11&cHash=886858a883teppi10#gb_found.
Stand: 17.05.2010.

¹⁷⁷ Vgl.: Hoffmann, Peter: Claus Schenk Graf von Stauffenberg. Die Biographie. München: Pantheon 2008. S. 66.

¹⁷⁸ Ebenda. S. 86f.

¹⁷⁹ Vgl.: Schwarz, Eugen G.: 20. Juli 1944. Das geheime Deutschland. In: Focus Online.
http://www.focus.de/kultur/medien/20-juli-1944-das-geheime-deutschland_aid_147843.html Stand: 17.05.2010.

STAUFFENBERG erfährt nun, dass die Nachricht von Fellgiebel nicht eindeutig war und, dass Hitler wohl noch leben würde, was er allerdings nicht glaubt. Entsetzt darüber, dass Walküre noch nicht ausgerufen war, holt er das nun nach, zwei Stunden später als es möglich gewesen wäre. Im Bendlerblock spielen sich nun die altbekannten Ereignisse ab. Fromm wird von Stauffenberg und seinen Komplizen verhaftet, die an ein geglücktes Attentat glauben. Es herrscht Chaos, beispielsweise ist der Rundfunk noch nicht wie geplant besetzt. Im Kapitel „Dramaturgie im Spielfilm“ wurden die weiteren Geschehnisse, bis zur Hinrichtung im Innenhof des Bendlerblocks bereits aufgeführt. Hervorgehoben werden an dieser Stelle nur einige ausgewählte Szenen.

Dazu gehört das Treffen von Remer und Goebbels, das entscheidend zum Scheitern des Umsturzes mit beitrug. Remer folgt nur widerwillig dem Befehl, Goebbels aufzusuchen, was ihn arrogant wirken lässt: „Dr. Goebbels bittet? Ich kann doch von einem Minister keine Befehle entgegen nehmen, auch wenn er Goebbels heißt.“¹⁸⁰ Bereits an dieser Stelle ist zu erkennen, dass Remer nicht auf der Seite der Widerständler steht und Baier sich von ihm distanzieren will. Im Dokumentarspiel OPERATION WALKÜRE sagt der reale Remer in einem Interview stolz: „In meinen Beurteilungen stand immer drin: Ein schwieriger Untergebener.“¹⁸¹ Diese Einstellung findet sich in STAUFFENBERG wieder. Aber Remer weiß, wann er sich Befehlen beugen muss, nämlich wenn es zu seinem eigenen Vorteil ist. Dies wird in der folgenden Szene sehr deutlich werden.

Remer betritt langsam, sich mehrmals umschauend, als ahne er bereits, dass sich gleich etwas sehr Entscheidendes abspielen wird, die Eingangshalle des Gebäudes, in dem sich Goebbels Büro befindet. Die Kamera und ruhige, aber dramatische, Musik begleiten Remer fast eine Minute lang, bis er schließlich an Goebbels Türe klopft. Auf dem Weg schaut er sich noch ausgiebig im Spiegel an und macht sich zurecht. Dies kann als arrogant oder als unsicher interpretiert werden. Der langsame Gang zu Goebbels steht im extremen Gegensatz zu Stauffenberg und seinen Leuten im Bendlerblock, die sehr hektisch vorgehen. Auch dadurch wird weiter unterstrichen, dass es sich um verschiedene Lager handelt.

Auch Goebbels wirkt verunsichert, als er sich bei Remer erkundigt, warum sein Haus

¹⁸⁰ Stauffenberg (2004), 65`.

¹⁸¹ Operation Walküre. Tote Stunden (1971), 3`.

bewacht wird.¹⁸² Man kommt allerdings nicht umhin, der Darstellung Goebbels, seiner Gestik und Mimik, sowie seinem Dialekt, eine gewisse Ironie abzugewinnen, da er vom Komiker Olli Dittrich gespielt wird. Als er Remer erzählt, dass der Führer lebe, reagiert dieser zwar etwas überrascht, aber doch mit sehr emotionsloser, monotoner Stimme: „Der Führer lebt, das kann nicht wahr sein.“¹⁸³ Dies ändert sich schlagartig, als die entscheidenden Worte Hitlers am Telefon fallen: „Erkennen Sie meine Stimme?“¹⁸⁴ Sofort nimmt er eine aufrechte Körperhaltung an. Auch in seiner Mimik ist die Erfurcht gegenüber Hitler und die Freude über sein Überleben deutlich zu erkennen. Außerdem spiegelt seine Stimme nun Tatendrang wider, als er Goebbels stolz erklärt: „Keine Zweifel mehr. Er hat mir das Kommando über ganz Berlin übertragen. Jetzt werden andere Seiten aufgezogen.“¹⁸⁵ Es folgt ein harter Schnitt. Remer befindet sich in einem Wagen, steht neben dem Fahrer und gibt den umherstehenden Soldaten Anweisungen in die Bendlerstraße zu fahren und bei Gegenwehr sofort zu schießen.¹⁸⁶ Die Gegenseite der Verschwörer schläft jetzt endgültig nicht mehr. Sie handelt nun mit einer ebenso energischen Entschlossenheit, welche auf Seiten Stauffenbergs, mit dem Eingeständnis, dass der Umsturz scheitern könnte, allerdings kurzweilig ins Wanken gerät.¹⁸⁷

Die letzte Szene aus STAUFFENBERG die hier erwähnt wird, bezeichnet Robnik als horrorfilmhaft explizit.¹⁸⁸ Es ist der Selbstmord Becks, vielmehr der Versuch dazu. Beck bittet darum, sich selbst erschießen zu dürfen. Als er die Waffe ansetzt, geht das Bild über zu Stauffenberg und den anderen Verschwörern, die sich wegdrehen. Man hört nur den Schuss, sieht dann, dass dieser nur Becks Schläfe getroffen hat. Daraufhin taumelt Beck und fragt verwirrt: „Ist es denn losgegangen?“¹⁸⁹ Stauffenberg wird daran gehindert ihm zu helfen, Beck schießt ein zweites Mal, erneut ohne direkte Todesfolge. Sein Kopf fällt auf den Tisch, wo er zuckend liegen bleibt.

Bis er zum Gnadenschuss weggetragen wird, geht sein Anblick und Röcheln den Mitverschwörern ebenso nah wie dem Publikum, dessen empfindende Anteilnahme wie auch

¹⁸² Vgl.: Stauffenberg (2004), 69`.

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Ebenda. 70`.

¹⁸⁵ Ebenda.

¹⁸⁶ Vgl.: Ebenda.

¹⁸⁷ Vgl.: Ebenda.

¹⁸⁸ Vgl.: Robnik (2009), S. 99.

¹⁸⁹ Stauffenberg (2004), 83`.

Fähigkeit zum genussvollen Sich-Grausen das Bild in seiner forcierten Explizitheit bespielt.¹⁹⁰

Robnik interpretiert diese Szene so, dass Baier nicht auf einen „zielgerichteten, narrativen Funktionsablauf, sondern auf dessen Störung setzt.“¹⁹¹ Er geht aber noch weiter:

Das grässlich anzusehende und anzuhörende Schauspiel von Becks Verröcheln nach Mehrfachkopfschuss trifft ein Fernsehpublikum als kleiner Schock genau dort, wo eigentlich alles allzu bekannt ist und die Dinge ihren historisch unvermeidlichen Lauf bis zur Wiederholung der Exekutionsszene im Hof nehmen.¹⁹²

So makaber der Selbsttötungsversuch Becks auch sein mag, er bezieht sich auf eine wahre Begebenheit. Generaloberst Erich Hoepner hat im Prozeß XXXIII 416 ausgesagt, dass Generaloberst Beck seine Waffe behalten wollte, um sich selbst umzubringen. Beim zweiten Schuss sei er, immer noch lebend, zusammengebrochen.¹⁹³

III. 1. i. Resümee STAUFFENBERG

STAUFFENBERG erzählt, wie der Titel schon verrät, die – oder besser gesagt eine – Geschichte des Claus Graf Schenk von Stauffenberg, nicht die des 20. Juli 1944. Im Mittelpunkt jeder Szene ist Stauffenberg, als Dreh- und Angelpunkt der Story, er treibt sie voran, von ihm handelt sie. Es geht nicht um die Darstellung des Widerstands. Wer sich nicht bereits näher mit dem 20. Juli befasst hat, verliert schnell den Überblick, wer die Offiziere und Politiker um Stauffenberg herum sind, die einen wichtigen Teil zum versuchten Attentat und Umsturz beigetragen haben. STAUFFENBERG ist ein Spielfilm, in dessen Vordergrund nicht Geschichtsvermittlung, sondern Unterhaltung steht. Die beiden Filme aus den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts konzentrieren sich nicht so sehr auf die Person Stauffenbergs, sein Privatleben wird gänzlich ausgeklammert. VALKYRIE dagegen erzählt einen Heldenepos, in dem Singer die komplette Verschwörung auf Stauffenberg fußen lässt. Er ist es, der die Idee hat, Operation Walküre als

¹⁹⁰ Robnik, S. 99f.

¹⁹¹ Ebenda. S. 105.

¹⁹² Ebenda.

¹⁹³ Vgl.: Hoffmann (2008), S. 473.

Deckmantel des Umsturzversuchs zu verwenden, sie so umändert, dass sie zu den Verschwörungsplänen passt und dies persönlich von Hitler abzeichnen lässt. In Wirklichkeit sah bereits Tresckows Attentatsplan von 1943, unter seiner Führung, „die Vormobilisierung der im Wehrkreis I (Königsberg) gelegenen Truppen nach dem „Walküre“-Plan“ vor.¹⁹⁴ Die Änderung des Walküre-Einsatzes geht allerdings tatsächlich auf Stauffenberg zurück:

Die neue Regelung bot nun die Möglichkeit, etwa bei Berlin oder München aus verschiedenen Wehrkreisen rasch einige Panzer- und Panzergrenadier-Einheiten zusammenzuziehen [...] Diese Arbeiten gehörten zu Stauffenbergs Aufgaben als Chef des Stabes im Allgemeinen Heeresamt.¹⁹⁵

Auch das Treffen von Stauffenberg und Hitler auf dessen Berghof, fand tatsächlich statt,¹⁹⁶ Hitlers Lobeshymne auf Stauffenberg in VALKYRIE bei dieser Zusammenkunft scheint aber doch sehr übertrieben – lediglich ein Mittel der Spannungssteigerung.

Die Glorifizierung um den Helden Stauffenberg bzw. dessen Darstellers Tom Cruise geht so weit, dass letzterer sogar den Bambi für Mut in der Kategorie Courage verliehen bekam, weil ihn besonderer Mut auszeichnen würde, ein Filmprojekt über den deutschen Widerstand in Hollywood zu drehen.¹⁹⁷

Es ist erwähnenswert, dass im Gegensatz zu Baier Singer neben dem 20. Juli auch darauf eingeht, dass es noch mehr Anschlägeversuche gab. Dies geschieht beispielsweise in der Szene in welcher Tresckow eine Bombe, die aber nicht explodiert, in Hitlers Flugzeug schmuggelt. Aber auch in den Credits heißt es: „Das Attentat vom 20. Juli war das letzte von 15 bekannt gewordenen Anschlägen mit dem Ziel, Adolf Hitler zu töten.“¹⁹⁸ Damit wird eine Aufklärungsarbeit für das amerikanische Publikum über den deutschen Widerstand geleistet, bei der davon ausgegangen werden kann, dass sie beim deutschen nicht nötig ist. Auch die Auswirkungen der Operation Walküre auf Paris oder Wien werden ausgespart. Auf diese wird im Dokumentarspiel OPERATION WALKÜRE genauer eingegangen.

STAUFFENBERG ist aufgebaut wie ein klassischer Hollywoodfilm, angepasst an das deutsche Fernsehformat. Personalisierung, Dramatisierung und Emotionalisierung

¹⁹⁴ Ebenda. S. 329.

¹⁹⁵ Ebenda. S. 346.

¹⁹⁶ Vgl.: Ebenda. S. 348.

¹⁹⁷ Vgl.: Focus: Ehrung. „Bambi“ für Tom Cruise. In: Focus Online. http://www.focus.de/panorama/boulevard/ehrung_aid_145600.html Stand: 27.05.2010.

¹⁹⁸ Operation Walküre. Das Stauffenberg Attentat (2008), 106’.

kommen dabei nicht zu kurz. Baier steigt mit einem dramatischen Anfang, dem eigentlichen Ende, ein und fesselt damit den Zuschauer bereits in den ersten Minuten. Der Filmwissenschaftler Drehli Robnik schreibt dem Film eine Trauma- und Splatter-Ästhetik zu.¹⁹⁹ Schockmomente wie der missglückte Selbstmord Becks sind Baiers Weg eine bereits bekannte Geschichte interessant und spannend zu gestalten und den Zuschauer zu überraschen. Die Mise-en-scène ist dabei so authentisch wie möglich gelungen. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung schrieb über STAUFFENBERG überspitzt:

Wer ihn sich heute abend [sic!] im Fernsehen anschaut, kann sich auf die Korrektheit von Kulisse, Uniform und Chronologie verlassen. Der Regisseur Jo Baier hat nicht nur den bereits von der Gestapo im Minutentakt recherchierten 20. Juli exakt wiedergegeben. Er hat Hitlers Lagebaracke und überhaupt das im ostpreußischen Sumpfgebiet liegende Führerhauptquartier bis hin zu den Mücken sehr genau rekonstruiert.²⁰⁰

Des Weiteren kritisiert die FAZ, dass es sich um einen Geschichtsfilm ohne Geschichte handeln würde, der zwar wiedergibt, was Stauffenberg am 20. Juli 1944 gemacht habe, aber nicht, was dieser Tag zu bedeuten habe.²⁰¹ Tatsächlich fußen die STAUFFENBERGschen Ereignisse und Szenen, die den 20. Juli 1944 wiedergeben, größtenteils auf wahren Begebenheiten. Es bleibt der (spiel-)filmische Versuch sich der Geschichte eines Claus Schenk Graf von Stauffenberg anzunähern. Als Interpretationsversuch von Jo Baier, unter dem Gesichtspunkt Stauffenbergs militärisches Dasein und das seiner Familie gegenüberzustellen.

¹⁹⁹ Vgl.: Robnik (2009), S. 118.

²⁰⁰ Frankfurter Allgemeine Zeitung: „Stauffenberg“. Ein Geschichtsfilm ohne Geschichte. In: <http://www.faz.net/s/RubCC21B04EE95145B3AC877C874FB1B611/Doc~E522A4A7212CF45AA966F58A961397687~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Stand: 27.05.2010.

²⁰¹ Vgl.: Ebenda.

III. 2. Historische Dokumentation –

Maurice Philip Remys OFFIZIERE GEGEN HITLER

Maurice Philip Remys OFFIZIERE GEGEN HITLER ist eine dreiteilige Dokumentation, die im März 2005 von der ARD ausgestrahlt wurde. Einer der wissenschaftlichen Berater der Produktion war Joachim Fest²⁰², der im Dokumentarspiel OPERATION WALKÜRE aus dem Jahr 1971 als Moderator auftrat.

Der erste Teil „Verschwörung der ersten Stunde“ beginnt mit dokumentarischen Aufnahmen ohne Quellenachweis. Dazu kommentiert das Voice-Over: „Die deutsche Niederlage ist nicht mehr aufzuhalten“²⁰³. Es folgen Filmaufnahmen von Adolf Hitler und schließlich die Fotografie vom 15. Juli 1944 auf der Hitler und Stauffenberg in der Wolfsschanze zu sehen sind. Das Bild zoomt auf Stauffenbergs Gesicht und wechselt mit dem Satz: „Er will ihn töten“ auf den Close up Hitlers. Anschließend spricht ein Zeitzeuge, Johann Graf Kielmannsegg, ein Mitwisser der Verschwörung. Die ersten zwei Minuten sind wegweisend für die gesamte Dokumentation, ein Wechsel von Kriegsbildern, Aufnahmen von Hitler, Fotografien und Zeitzeugeninterviews. Dazu kommen noch Originalschauplätze, sowie vereinzelte Grafiken. Zusammenfassend ist also zu sagen, dass es sich um einen Kompilationsfilm handelt.

Der Spielfilm STAUFFENBERG erzählt die Geschichte des Titelhelden. Eine Dokumentation hat die Möglichkeit viel breiter gefächert zu schildern, was OFFIZIERE GEGEN HITLER auch gelingt. Stauffenberg steht hier nicht im alleinigen Mittelpunkt. Remy will erklären, wie es zum 20. Juli 1944 kam und holt dabei weit aus, er setzt bereits bei der Machtergreifung Hitlers ein. Er beschreibt den Werdegang Hitlers, bringt durch zahlreiche Zeitzeugen ein gewisses Verständnis für seine Anhänger auf und widmet sich verschiedenen Offizieren im Widerstand, ihren Motiven und den Versuchen gegen Hitler vorzugehen. Remy vermittelt dabei den Eindruck besonders sachlich vorzugehen. Der Einsatz von emotionalisierenden- oder spannungssteigernden Mitteln ist dabei allerdings nicht zu leugnen. Letzteres wird

²⁰² Vgl.: Das Erste: Offiziere gegen Hitler. Produktion. In:
<http://www.daserste.de/offiziere/produktion.asp> Stand: 10.07.2010

²⁰³ Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde. Regie: Maurice Philip Remy. Drehbuch: Maurice Philip Remy. Deutschland: Polarfilm, 2004. Fassung: DVD. Polarfilm. 2004. 1`.

beispielsweise an den Cliffhangern: „Wer will ihn jetzt noch aufhalten?“²⁰⁴ und: „Diesmal will er die Bombe zünden“²⁰⁵ am Ende der ersten beiden Folgen deutlich.

OFFIZIERE GEGEN HITLER folgt dem klassischen Aufbau eines Kompilationsfilms. Er beginnt mit Bildern aus dem fortgeschrittenen Kriegsverlauf, geht über zum eigentlichen Thema, dem 20. Juli 1944, um dann eine Rückblende einzuleiten. In groben Zügen werden die Ereignisse des 20. Juli geschildert, ohne dabei genauer auf die Attentäter oder ihre Motive einzugehen. Die Rückblende beginnt mit den Worten: „Kaum einer der Offiziere des Widerstandes war von Anfang an ein Gegner Hitler.“²⁰⁶ Sie greifen die Aussage Kielmannseggs auf, der zuvor davon gesprochen hatte, dass es ein weiter Weg vom Regimegegner, über das Verweigern bis hin zum Widerstandskämpfer war.²⁰⁷ Im Gegensatz zu den Spielfilmen, in denen Stauffenberg und die anderen Widerständler im Vordergrund stehen, befasst sich OFFIZIERE GEGEN HITLER ebensoviel mit Hitler. Dies ist, wie im Theorieteil dieser Arbeit bereits erläutert wurde, typisch für Dokumentationen über das Dritte Reich, sofern es sich nicht um Zeitzeugenberichte handelt, da im Fokus des Filmmaterials aus dieser Zeit Hitler und dessen Propaganda stehen. Den Filmemachern, die sich mit dem militärischen Widerstand befassen, kommt es zugute, dass die Offiziere für Hitler gearbeitet haben und es somit auch meist Archivmaterial über sie gibt.

²⁰⁴ Ebenda. 44`.

²⁰⁵ Offiziere gegen Hitler. Aufstand des Gewissens. Regie: Maurice Philip Remy. Drehbuch: Maurice Philip Remy. Deutschland: Polarfilm, 2004. Fassung: DVD. Polarfilm. 2004. 43`.

²⁰⁶ Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde (2004), 6`.

²⁰⁷ Vgl.: Ebenda.

III. 2. a. Zusammenfassung

Die Rückblende des ersten Teils, „Verschwörung der ersten Stunde“, setzt im Jahr 1933 mit Hitlers Machtergreifung ein, untermalt von Marschbildern der Hitleranhänger mitsamt Hakenkreuzflaggen. Peter Sauerbruch, ein Regimentskamerad Stauffenbergs, erzählt, dass dieser mitmarschiert sei, da er als Vertreter der Reichswehr keine andere Möglichkeit sah.²⁰⁸ Nachdem sich kurz Stauffenberg gewidmet wird, erklärt der Kommentator, wie es zur Begeisterung der Offiziere für den Nationalsozialismus kommen konnte. Beispielsweise, dass Hitler den Eindruck vermittelte, er knüpfe an die alten Traditionen des Kaiserreichs an.²⁰⁹ Durch die Erläuterungen, warum sich die späteren Widerständler anfangs mit Hitlers Ideologie identifizieren konnten, wird beim Zuschauer ein Verständnis dafür erzeugt. Nun wird Tresckow das erste Mal erwähnt, der spätere Kopf des Widerstands ist seit 1929 Anhänger der Nationalsozialisten. Auch der aus dem Militär entlassene Hans Oster begrüßte die Rückkehr zu einer starken nationalen Politik.²¹⁰ OFFIZIERE GEGEN HITLER geht intensiv auf Oster ein, der in den anderen Filmen, die in dieser Arbeit analysiert werden, nicht erwähnt wird. Er steht für die Anfänge des militärischen Widerstands und zeigt, dass Remy sich nicht nur auf Stauffenberg und dessen engeren Kreis konzentriert.

Der erste Teil von OFFIZIERE GEGEN HITLER befasst sich mit Hitlers Aufstieg und seinen Methoden. Neben der Judenverfolgung wird beispielsweise der sogenannte Röhmputsch ausgiebig besprochen. Hitler ließ verbreiten, die SA würde einen Putsch planen und ließ daraufhin unter anderem Röhm töten. Dieser wollte die SA neben der Reichswehr etablieren, was letzterer missfiel, da es ihr Waffenmonopol beeinträchtigte hätte. Im Zuge des Röhmputschs ließ Hitler auch Regimegegner, wie den ehemaligen Reichskanzler General von Schleicher, ermorden. Für Oster beginnt damit die Ablehnung des Regimes. Nach dem Tod Hindenburgs führte Hitler die Vereidigung auf seine Person ein. Den Soldaten der Wehrmacht gefiel es, dass Hitler die Weichen für den Krieg stellte. Als er die Wehrmacht im Rheinland einmarschieren ließ und damit gegen den Versailler Vertrag verstieß, reagierten die Alliierten nicht. Ebenso wenig, als er die allgemeine Wehrpflicht einführte.

²⁰⁸ Vgl.: Ebenda. 7`.

²⁰⁹ Vgl.: Ebenda. 8`.

²¹⁰ Vgl.: Ebenda. 10`.

Ein weiteres Beispiel für Hitlers Skrupellosigkeit, die Oster und Witzleben zum ersten militärischen Widerstand verleitete, ist die Fritsch-Affäre. Hitler zwang den Reichkriegsminister Fritsch wegen angeblicher Homosexualität zum Rücktritt. Oster und Witzleben planten die gewaltvolle Entmachtung der Gestapo und SS, um den Machterhalt der Wehrmacht zu gewährleisten. Die Vorhaben richteten sich (noch) nicht gegen Hitler selbst. Da es Oster nicht gelang weitere Offiziere zum Aufstand zu mobilisieren und der Anschluss Österreichs an das Reich die Fritsch-Affäre in den Hintergrund drängte, scheiterten die ersten Widerstandspläne. Als Hitler den Angriff auf die Tschechoslowakei plante, fürchtete der Stabschef des Heeres, General Ludwig Beck, den Zweifrontenkrieg gegen die Franzosen und Engländer und äußerte seine Bedenken, was ihn seinen Posten kostete. Daraufhin trat er mit Oster in Kontakt. Die Gegner eines neuen Weltkriegs schlossen sich nun gegen Hitler zusammen, sie wollten einen Staatsstreich, um den Frieden zu erhalten. Witzlebens Soldaten in Berlin sollten den Putsch ausführen. „Hitler soll für verrückt erklärt und weggesperrt werden.“²¹¹ Die Pläne scheiterten, als der Frieden gesichert zu sein schien, weil sich die Staatschefs Frankreichs, Englands und Italiens in München trafen. Die Tschechoslowakei wurde gezwungen das Sudetenland an Deutschland abzutreten. Der Offizier Ulrich de Maiziére erzählt, dass bis zu diesem Zeitpunkt bei ihm und seinen Kollegen die Meinung vorherrschte, dass es auf gewisse Art legitim sei ehemals deutsche Gebiete wieder in das Reich einzugliedern.²¹² „Der militärische Widerstand ist wie gelähmt durch die Erfolge Hitlers. [...] Kritische Stimmen sind selten geworden in dieser Zeit.“²¹³ Erst nach dem Überfall auf Polen reagierte das Ausland. Frankreich und England erklärten den Deutschen den Krieg. Oster versuchte immer noch einen Weltkrieg zu verhindern und verriet im Zuge dessen die Angriffspläne an die Gegner, die ihm aber keinen Glauben schenkten. Sowohl Tresckow, als auch Stauffenberg nahmen am Frankreichfeldzug teil und gaben sich davon begeistert. Stauffenberg soll aber zu seinem Freund Peter Sauerbruch gesagt haben, dass die Deutschen jetzt aufpassen müssten, nicht zu überheblich zu werden.²¹⁴ Auf dem Höhepunkt von Hitlers Popularität endet die „Verschwörung der ersten Stunde“.

²¹¹ Ebenda. 33`.

²¹² Vgl.: Ebenda. 37`.

²¹³ Ebenda. 38`.

²¹⁴ Vgl.: Ebenda. 42`.

Der zweite Teil, „Aufstand des Gewissens“, ist nach dem gleichen Prinzip aufgebaut, wie auch schon der erste. Er beginnt mit dem Volksgerichtshof gegen den Widerständler Ulrich Wilhelm Graf von Schwerin von Schwanefeld im August 1944. Archivmaterial der Verhandlung zeigt das demütigende Verhalten des Richters Roland Freisler gegenüber dem Angeklagten. Anschließend wird, gemeinsam mit dem Sohn Schwerins, erörtert, wie dieser zum Widerständler wurde, da er Zeuge einer Massenhinrichtung geworden war. De Maiziére erläutert, dass man den Offizieren im Widerstand unrecht täte, wenn man ihnen nur die militärische Inkompetenz Hitlers als Motiv anrechnen würde. Auch die Erkenntnis des amoralischen Verhaltens des Führers habe dazu beigetragen.²¹⁵ Ein weiterer Zeitzeuge, Heinrich Graf Einsiedel berichtet anschließend, dass es mittlerweile auch bekannt war, dass die „jüdischen Bolschewisten“ beseitigt werden sollten.²¹⁶

Tresckow war für den Krieg gegen Osten, aber gegen die Verbrechen der Nationalsozialisten. Im Juni 1941 griffen Hitlers Truppen die Sowjetunion an. Hitlers Kommissarbefehl forderte, „gefangengenommene politische Funktionäre der roten Arme zu erschießen“.²¹⁷ Tresckow war einer der Offiziere, die diesen Befehl ablehnten. Ebenso den sogenannten Gerichtsbarkeitserlass, der besagte, dass Verbrechen von Deutschen Soldaten an russischen Zivilisten nicht geahndet werden sollten, den Tresckow für seine Heeresgruppe einschränkte. Die Russlandfeldzüge werden nun weiter erläutert, ebenso der Massenmord an der jüdischen Bevölkerung. Tresckow war entsetzt darüber und nun zum Widerstand bereit. Er versuchte auch Generalfeldmarschall Günther von Kluge auf seine Seite zu ziehen.

Auch bei Stauffenberg bildeten sich nun erste Zweifel am Regime, er hielt den Sieg aber immer noch für möglich. Dem Kreisauer Kreis, einer bürgerlichen Widerstandsgruppe, wollte er daher nicht beitreten.

Tresckow und sein Cousin Fabian von Schlabrendorff begannen mit Sprengstoff zu experimentieren, mit dem Ziel ein Attentat auf Hitler auszuführen. Auf Kluge war dabei kein Verlass gewesen. Obwohl der Krieg militärisch nicht mehr zu gewinnen war, machte Hitler weiter und opferte mehrere 100 000 Soldaten. Im März 1943 sollte Hitler im Stab der Heeresgruppe Mitte erschossen werden. Kluge sagte das Attentat kurzfristig ab, da Hitler bei seinem Besuch, nicht wie geplant, von Himmler

²¹⁵ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Aufstand des Gewissens (2004), 4`f.

²¹⁶ Vgl.: Ebenda. 6`.

²¹⁷ Ebenda. 9`.

begleitet wurde. Tresckow und Schlabrendorff starteten trotzdem den Versuch Hitler zu beseitigen, indem sie eine Bombe mit in dessen Flugzeug schmuggelten, die allerdings nicht explodierte. Der nächste Anschlagversuch geschah im Berliner Zeughaus, wo sich Hitler eine Ausstellung über den Kampf an der Ostfront ansah. Rudolf-Christoph von Gersdorff sollte das Selbstmordattentat ausführen, kam aber nicht dazu, weil Hitler das Zeughaus zu schnell wieder verließ. Daraufhin entschärfte Gersdorff den Zünder.

Tresckow wurde nun klar, dass einem gelungenen Attentat auch ein Staatsstreich folgen muss und entwickelte gemeinsam mit Friedrich Olbricht, dem Leiter des Oberkommandos der Wehrmacht, den Walküre-Plan. Nachdem Tresckow an die Ostfront versetzt wurde, wurde Stauffenberg sein Nachfolger als Motor des Widerstandes.

Philipp von Boeselager brachte im November 1943 einen Koffer voll Sprengstoff zu Hellmuth Stieff in die Wolfsschanze. Letzterer sollte ein Attentat ausführen, tat es aber schließlich nicht. Nun sollte Axel von dem Busche diese Aufgabe übernehmen und sich gemeinsam mit Hitler in die Luft sprengen. Dies war während einer Vorführung von neuen Uniformen geplant. Da diese aber beim Transport in die Wolfsschanze bei einem Bombenangriff verbrannten, scheiterte auch dieses Attentat. Ewald von Kleist sollte es nun ausführen, doch auch ihm gelang es nicht, da der vorgesehene Termin mit ihm und Hitler nicht stattfand. Im März 1944 hätte Eberhard von Breitenbuch Hitler bei einer Besprechung auf dessen Berghof erschießen sollen, doch er wurde nicht zur Konferenz zugelassen. Hitler hatte ein weiteres Mal Glück.

Erst gegen Ende des zweiten Teils widmet sich die Dokumentation dem Juli 1944, als Stauffenberg Zugang zu den Lagebesprechungen im Führerhauptquartier erhielt und am 15. jenes Monats das erste Mal versuchte das Attentat selbst auszuführen. Weil SS-Chef Himmler nicht anwesend war, wurde der Anschlag auf den 20. Juli 1944 vertagt. An dieser Stelle endet der zweite Teil von OFFIZIERE GEGEN HITLER.

Auch „Staatsstreich im Untergang“ beginnt mit fortgeschrittenen Ereignissen, um dann eine Rückblende einzuleiten. Die beiden vorausgehenden Teile der Dokumentation haben die Thematik bis hin zu Hitlers Anfängen vertieft. In den 43 Minuten des dritten Teils der Dokumentation werden nun größtenteils die aus den Spielfilmen bereits bekannten Begebenheiten um Stauffenberg und dessen Leute am 20. Juli besprochen.

Im Sommer 1944 verwüsteten alliierte Bomber Berlin. Berlin ist auch das Stichwort mit dem zu Stauffenberg übergeleitet wird. Von dort aus plante er seit September 1943 die Ermordung Hitlers. Der Krieg mit dem Westen sollte daraufhin beendet werden, gegen die Sowjetunion sollte weiter gekämpft werden. Nach dem D-Day, der Invasion der Alliierten in der Normandie, war klar, dass der Krieg nicht mehr zu gewinnen war. Auch Erwin Rommel war seit der Invasion bereit zum Widerstand, wurde aber bei einem Tieffliegerangriff verwundet. Kluge hielt den Widerstand für sinnlos, da er das Kriegsende nach einem Sieg der Alliierten kommen sah.

Im Juni 1944 warteten die eingeweihten Mitverschwörer darauf, handeln zu können. Unter ihnen befanden sich auch Beck, der als neues Staatsoberhaupt vorgesehen war und Witzleben, der den Oberbefehl über die Wehrmacht übernehmen sollte. „Für die Zeit nach Hitler ist eine Militärdiktatur geplant. Bis das Volk wieder reif ist für eine Demokratie.“²¹⁸ Stauffenberg wollte die Ausführung des Attentats schließlich selbst übernehmen.

Der 20. Juli 1944 wird nun im Film genau besprochen. Es wird versucht Stauffenbergs Tagesablauf zu rekonstruieren, welcher mit Zeitangaben versehen wird. Sein Weg durch die Wolfsschanze wird mit heutigen Bildern und Grafiken belegt. Verschiedene Zeitzeugen helfen bei der Erörterung der Ereignisse dieses Tages. Auch Archivmaterial von einer Besprechung Hitlers und der zerstörten Baracke bekommt der Zuschauer zu sehen. Es wird an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen, wie Stauffenberg beim Attentat vorgeht und was sich anschließend im Bendlerblock abspielte, da dies bereits bekannt ist und auch OFFIZIERE GEGEN HITLER keine neuen Erkenntnisse dazu beiträgt. Auf welche Art und Weise die Dokumentation dem Zuschauer den 20. Juli 1944 vermittelt, wird in den folgenden Unterkapiteln erörtert werden.

Im Gegensatz zu STAUFFENBERG widmet sich die Dokumentation aber auch den Reaktionen anderer Mitverschwörer, die nicht in Berlin stationiert waren. So auch Kluge in Frankreich. Stauffenbergs Leute in Berlin hofften darauf, dass er die Westfront öffnen würde. Als sich aber Kluge bewusst geworden war, dass Hitler überlebt hatte, distanzierte er sich von der Verschwörung. In ganz Deutschland und

²¹⁸ Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang. Regie: Maurice Philip Remy. Drehbuch: Maurice Philip Remy. Deutschland: Polarfilm, 2004. Fassung: DVD. Polarfilm. 2004. 7'.

auch in Wien, wo Partei- und SS-Spitzen bereits festgesetzt waren, gaben Beteiligte der Verschwörung auf, als sie von Hitlers Überleben überzeugt worden waren.

Da sich vor allem der erste Teil der Dokumentation ausgiebig mit Hans Oster befasste, wird nach dem gescheiterten Attentat auch von seinem Verbleib berichtet. Er wurde am Tag danach abgeführt.

Nach dem Attentat wurde der Hitlergruß eingeführt. Dazu sieht man die gleichen WOCHENSCHAU-Bilder Remers, die auch im Dokumentarspiel OPERATION WALKÜRE gezeigt werden. OFFIZIERE GEGEN HITLER endet nicht mit der Hinrichtung Stauffenbergs oder Tresckows Selbstmord, sondern befasst sich auch mit weiteren Auswirkungen des Attentats, wie dem Schauprozess gegen die Mitverschwörer, der durch Archivmaterial belegt wird. Die Dokumentation endet nach Hitlers Selbstmord und der Kapitulation Deutschlands mit einer Kamerafahrt über eine zerbombte Stadt und Tresckows berühmten letzten Worten, dass es nicht mehr auf ein gelungenes Attentat ankommen würde, sondern darauf, dass der entscheidende Wurf der deutschen Widerstandsbewegung gewagt wurde.²¹⁹

III. 2. b. Historisches Filmmaterial

Vor allem in den ersten beiden Teilen von OFFIZIERE GEGEN HITLER gibt es viel historisches Filmmaterial zu sehen. Wie bereits im Theorieteil dieser Arbeit erläutert, berichtet dieses aus der Täterperspektive, da die überlieferten Originalaufnahmen in erster Linie Propagandabilder Hitlers sind. Um diese nicht in den alleinigen Vordergrund zu spielen, gleicht Remy die Seite der Verschwörer durch Zeitzeugeninterviews aus. Von den Verschwörern gibt es nur eher zufällige Aufnahmen, in denen sie meist nicht im Vordergrund zu sehen sind. Daher wird viel mit Fotografien gearbeitet, wenn von ihnen die Rede ist.

Beim Archivmaterial handelt es sich unter anderem um Bilder aus der WOCHENSCHAU. So beispielsweise Hitlers Begrüßung Mussolinis, nach dem

²¹⁹ Vgl.: Ebenda. 43`.

gescheiterten Attentat, zu Anfang von „Verschwörung der ersten Stunde“ oder dem Besuch Hitlers bei den durch Stauffenbergs Bombe verwundeten Offizieren, in „Staatsstreich im Untergang“. In diesem Fall werden die Bilder deutlich als Propaganda markiert, da betont wird, dass es sich um Aufnahmen aus der WOCHENSCHAU handelt. Dies geschieht auch an anderen Stellen, beispielsweise als Aufnahmen vom belebten Berlin 1944 gezeigt werden, kommentiert das Voice-over: „Die Propagandabilder sollen über den Ernst der Lage hinweg täuschen.“²²⁰ Dies ist wichtig, um sich gegenüber dem Rezipienten von den nationalsozialistischen Bildern zu distanzieren.

Remy scheint darum bemüht zu sein, dem Zuschauer beim Einsatz von Archivbildern auch vermitteln zu wollen, was sie genau zeigen. Dabei ist es allerdings nicht nachvollziehbar, ob es sich beispielsweise bei den Kriegsbildern zu Anfang des ersten Teils auch tatsächlich um die Ostfront am 22. Juni 1944 oder lediglich um Füllmaterial handelt. Im dritten Teil wird vom Tieffliegerangriff berichtet, bei dem Rommel schwer verwundet wird. Es ist fraglich, ob die Bilder, die erst startende Flugzeuge und schließlich einen Angriff aus dem Point-of-view eines Piloten zeigen, genau dieses Ereignis wiedergeben. Dies gilt auch für zahlreiche andere Aufnahmen aus OFFIZIERE GEGEN HITLER.

Das Voice-over hebt bei ausgewählten Bildern hervor, dass es sich beispielsweise um „Originalaufnahmen aus dem Oberkommando des Heeres unweit des Führerhauptquartiers in Ostpreußen“²²¹ oder um „Aufnahmen aus den Konzentrationslagern Halle und Uranienburg“²²² handelt und verstärkt so den Eindruck, dass es sich bei den anderen Bildern um passende Aufnahmen handelt, die das Gesagte untermalen, ohne wirklich genau dieses Ereignis oder einen bestimmten Ort zum genannten Tag zu zeigen.

Wenn von der Judenhetze Hitlers erzählt wird, sieht man dazu: „Bilder aus einer Kleinstadt“²²³, um welche es sich dabei handelt, wird nicht erwähnt. Das kann darauf zurückzuführen sein, dass es keine Rolle spielt, welche Stadt zu sehen ist, da sich im ganzen Reich nicht anders verhalten wurde. Die Kleinstadt steht somit symbolisch für viele andere deutsche Städte.

²²⁰ Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang (2004), 6’.

²²¹ Offiziere gegen Hitler. Aufstand des Gewissens (2004), 17’.

²²² Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde (2004), 13’.

²²³ Ebenda. 19’.

Alle Dokumentationen, die sich mit der Zeit des Nationalsozialismus beschäftigen, schöpfen aus dem gleichen Pool an historischem Filmmaterial. Dies wird auch bei der Analyse des Dokumentarspiels *OPERATION WALKÜRE* deutlich, indem sich teilweise die gleichen Bilder wie in *OFFIZIERE GEGEN HITLER* wieder finden. Wobei *OFFIZIERE GEGEN HITLER* zu einem späteren Zeitpunkt entstand, also ist es die Dokumentation, in der Bilder vorkommen, die auch schon im Dokumentarspiel verwendet wurden. Besondere Aufmerksamkeit erreicht ein Film, wenn er Archivaufnahmen zeigt, die bisher unveröffentlicht waren. Damit wird oft auch schon vor der Ausstrahlung in Fernsehzeitschriften geworben. Es vermittelt den Eindruck, die Filmemacher hätten besonders gründlich recherchiert und würden sehr authentisch vorgehen. Dies weckt Neugierde im Zuschauer. Auch *OFFIZIERE GEGEN HITLER* setzt dieses Mittel ein und zeigt: „Stauffenberg, hier auf einer bisher unbekannten Filmaufnahme mit seinem Regiment“²²⁴. In der Halbtotale ist der Graf darauf mit seiner Truppe in schwarz-weiß zu sehen. Das Bild ist zu Anfang sehr hell, wird dann künstlich abgedunkelt, nur Stauffenberg ist weiter erhellt zu sehen, um für den Zuschauer kenntlich gemacht zu werden. Diese Technik wird an verschiedenen Stellen des Films eingesetzt, so beispielsweise auch bei den Aufnahmen einer Parade zu Ehren Hitlers und Paul von Hindenburgs. Aus den marschierenden Soldaten wird erst Henning von Tresckow, durch die Erhellung des Bildausschnittes, auf dem er zu sehen ist, und dann auf die selbe Weise auch Hans Oster, der im Publikum steht, hervorgehoben.

Ebenfalls besondere Aufmerksamkeit beim Rezipienten erreichen Farbaufnahmen aus dem Dritten Reich, insbesondere jene, die Adolf Hitler zeigen. Auch damit trumps die Dokumentation bereits im ersten Teil auf. Wobei die Farbbilder Hitlers, die ihn erst im Close up zeigen und dann, wie er eine Straße in den Bergen entlang läuft um schließlich den Eingang eines Hauses zu betreten²²⁵, nicht in Zusammenhang mit den Worten des Voice-over stehen. Es wird auch nicht erläutert, in welchem Zusammenhang die Bilder entstanden sind und wo sich Hitler darauf befindet. Vermutlich handelt es sich um seinen Berghof in Bayern. Es ist deutlich zu erkennen, dass es sich nicht um zufällige Aufnahmen, sondern um eine bewusste Inszenierung Hitlers handelt. Das Voice-over distanziert sich aber nicht davon, geht überhaupt nicht auf die Bilder ein. Dies erweckt den Eindruck, dass die Filmemacher

²²⁴ Ebenda. 8`.

²²⁵ Vgl.: Ebenda. 29`.

Füllmaterial für ihren Text brauchten. Dass dieses gar nicht dazu passt, geht, durch die Sensation Hitler in Farbe zu sehen, unter. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers ist in diesem Fall besonders stark auf das Bild, nicht auf den Ton gelenkt.

Auch im zweiten Teil der Dokumentation wird auf die Faszination von Farbbildern, in diesem Fall von Kriegsaufnahmen, gesetzt. Der Kommentar dazu lautet „22. Juni 1941. Drei Millionen deutsche Soldaten fallen in die Sowjetunion ein [...]“²²⁶. Hier ist es, wie auch bei diversen anderen bereits erwähnten Beispielen, ein weiteres Mal unklar, ob es sich bei dem Archivmaterial wirklich um den genannten Tag und Ort handelt.

Weiteres erwähnenswertes historisches Filmmaterial aus OFFIZIERE GEGEN HITLER, kommt ebenfalls in dessen zweiten Teil vor. Es handelt sich, laut Voice-over, um Nachkriegsaufnahmen. Sowjetische Behörden exhumieren ein Massengrab in Weißrussland. Die SS hatte dort 1941, wie auch in allen anderen besetzten Gebieten der Sowjetunion Juden umgebracht. Im Mund eines ermordeten Kindes findet ein Gerichtsmediziner einen Schnuller.²²⁷ Als würden diese Bilder nicht schon durch ihre Grausamkeit an sich überzeugen, werden sie mit dramatischer Musik, unter anderem mit Paukenschlägen, untermalt. Dann unterläuft den Filmemachern ein Logikfehler, indem kommentiert wird „Tresckow erfährt von dem Grauen“²²⁸. Wie dieser von einem Ereignis erfahren sollte, das zu einem Zeitpunkt stattfand, an welchem er selbst gar nicht mehr am Leben war, ist fraglich. Gemeint ist sicherlich, dass Tresckow von der sinnlosen Ermordung von Zivilisten, auch an der von Kindern, zu Lebzeiten erfahren hatte.

Gegen Ende des dritten Teils werden, wie auch schon im zweiten, Bilder vom Schauprozess gegen einige der Verschwörer gezeigt. Darauf ist zu sehen, wie Witzleben, zur Demütigung, ohne Gürtel oder Hosenträger für seine zu weite Hose, vor den Richter Roland Freißler treten muss. Auch die Verkündung des bereits im Vorfeld festgestellten Todesurteils, ist zu sehen. Nicht gezeigt wird dagegen die Hinrichtung der acht Angeklagten, die, mit dem Ziel sie Hitler vorzuführen, ebenfalls gefilmt wurde, wie das Voice-over berichtet.²²⁹ Es ist anzunehmen, dass diese Aufnahmen zu grausam sind. Vielleicht sind sie aber auch nicht verfügbar.

²²⁶ Offiziere gegen Hitler. Aufstand des Gewissens (2004), 8'.

²²⁷ Vgl.: Ebenda. 14'.

²²⁸ Ebenda.

²²⁹ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang (2004), 36'ff.

Stattdessen werden aktuelle Bilder eines Raumes gezeigt, an dessen Decke sich ein Balken mit Haken befindet, an dem die Galgen befestigt werden konnten, durch die als erstes Witzleben sterben musste. Ob es sich dabei um die tatsächliche Hinrichtungsstätte handelt, bleibt unklar. Das folgende Kapitel widmet sich ebensolchen Bildern, die in der heutigen Zeit aufgenommen wurden, aber Schauplätze von damals zeigen oder zeigen sollen.

III. 2. c. Schauplätze heute

Heutige Aufnahmen von Originalschauplätzen historischer Ereignisse finden aus verschiedenen Gründen ihren Platz in geschichtlichen Dokumentationen. Zum einen wird durch sie eine Verbindung zur Gegenwart hergestellt, zum anderen fungieren sie aber auch als Schnitt- und Füllbilder. Von vielen historischen Ereignissen gibt es kein passendes Originalfilmmaterial und die Nachstellung von Szenen verstößt gegen die Regeln eines Dokumentarfilms. Daher werden Texte, die von Situationen handeln, von welchen es kein passendes Archivmaterial gibt, gerne mit Aufnahmen, die im Nachhinein gedreht wurden, bebildert. Dies geschieht auch an verschiedenen Stellen von OFFIZIERE GEGEN HITLER. Beispielsweise, wenn von Ulrich Graf Schwerin von Schwanenfeld die Rede ist, der im Schauprozess vor dem Volksgerichtshof im August 1944 zum Tode verurteilt wurde. Das Voice-over erklärt, wie Schwerin zum Widerständler wurde und zeigt dazu aktuelle Aufnahmen von einem Gut, das dieser bewirtschaftete.²³⁰ In diesem Fall wird deutlich gekennzeichnet, was zu sehen ist und es sollte davon ausgegangen werden dürfen, dass es sich auch wirklich um Schwerins Hof handelt.

Um reine Schnittbilder handelt es sich dagegen, wenn kommentiert wird: „In ganz Deutschland und in den besetzten Gebieten warten eingeweihte Mitverschwörer auf ihren Einsatz.“²³¹ Dazu sieht man das Brandenburger Tor, in einer aktuellen Aufnahme, in der Totalen, gefolgt von Detailaufnahmen der Skulptur der

²³⁰ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Aufstand des Gewissens (2004), 3'.

²³¹ Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang (2004), 7'.

Siegesgöttin Viktoria, die sich auf dem Tor befindet. Im Zuschauer ruft das Brandenburger Tor eine Assoziation mit Berlin hervor.

Ein Beispiel für die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart durch Bilder findet sich in „Verschwörung der ersten Stunde“. Es ist die Rede von Oster, der in Erwin von Witzleben in der Alten Kommandantur in Berlin einen Verbündeten für seine ersten Verschwörungspläne findet. Zuerst ist eine alte Fotografie der Kommandantur zu sehen, dann eine von Witzleben. Schließlich wechselt das Bild zu Filmaufnahmen des Gebäudes, wie es heute aussieht.²³²

Dieser Prozess kann aber auch in umgekehrter Reihenfolge stattfinden. Der Zuschauer bekommt erst aktuelle Bilder, dann Archivmaterial zu sehen. So beispielsweise in „Staatsstreich im Untergang“, als das Voice-over vom D-Day, der Landung der Alliierten in der Normandie, berichtet. Dazu sieht man eine Felsküste und das Meer in Farbe, erst in der Totalen, dann in der Halbtotale, bis das Bild zu Schwarz-weiß-Aufnahmen von damals wechselt.²³³

Auch Originaltonaufnahmen aus dem Dritten Reich, die in einer Dokumentation eingespielt werden, müssen bebildert werden, da es sich beim Film um ein audiovisuelles Medium handelt. OFFIZIERE GEGEN HITLER untermalt die verwendeten Radiomitschnitte mit aktuellen Bildern. So geschieht es im ersten Teil der Dokumentation, als Hitlers Rundfunkrede nach dem Anschlag vom 20. Juli 1944 zu hören ist. Dazu sieht der Zuschauer auf Nachtaufnahmen den Innenhof des Bendlerblocks und die Gedenktafel zu Ehren Becks, Olbrichts, Stauffenbergs, Mertz von Quirnheims und Haeftens.²³⁴ Auch als der Mitschnitt der Radioübertragung von Hitlers Besuch im Berliner Zeughaus, bei dem Gersdorff ein Selbstmordattentat geplant hatte, eingespielt wird, ist zunächst eine aktuelle Innenaufnahme des Zeughauses zu sehen, bevor zu alten Bildern der Ausstellung gewechselt wird. Dann wird auf die neuen Aufnahmen zurück geschnitten.²³⁵

Eine aktuelle Filmaufnahme kann auch als Übergang zu einer Grafik dienen.

²³² Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde (2004), 27`f.

²³³ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang (2004), 2`.

²³⁴ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde (2004), 5`f.

²³⁵ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Aufstand des Gewissens (2004), 30`f.

III. 2. d. Grafiken

Am Anfang des ersten Teils von OFFIZIERE GEGEN HITLER wird der Ablauf des 20. Juli 1944 grob skizziert. Dabei sieht man den Wald um die Wolfsschanze im Extreme High-angle Shot. Die Aufnahme wandelt sich dann langsam zu einer Grafik, in der auch das Führerhauptquartier zu sehen ist, auf das schließlich gezoomt wird.²³⁶ Remy geht sparsam mit dem Einsatz von Grafiken um. Um zu zeigen, wo Hitler in die Sowjetunion einfallen will, wird eine grafische Landkarte mit Pfeilen versehen.²³⁷ Das gleiche geschieht bei der Verdeutlichung von Stauffenbergs irrealen Plänen, gleichzeitig durch den Kaukasus in den Süden und in Nordafrika gen Osten vorzudringen.²³⁸ Im dritten Teil der Dokumentation wird die Wolfsschanze noch einmal grafisch konstruiert. Stauffenbergs Weg durch das Führerhauptquartier am Tag des Attentats wird auf dieser Grafik verfolgt.²³⁹

III. 2. e. Szenische Zitate

Wie bereits im Theorieteil dieser Arbeit erläutert wurde, ist es einer Dokumentation nicht erlaubt, szenische Zitate zu verwenden. Darunter versteht man die szenische Darstellung von Ereignissen jeglicher Art.

OFFIZIERE GEGEN HITLER begibt sich in eine Grauzone dieser Regel, in der sie die Explosionsszene aus DER 20. JULI übernimmt und mit „Spielfilm, 1955“²⁴⁰ untertitelt. Auch wenn es kein Szenisches Zitat aus eigener Produktion ist, so handelt es sich doch um eine inszenierte Szene, nicht um historisches Filmmaterial.

Ebenfalls in dieser Grauzone befindet sich die Darstellung des Selbstmordes Henning von Tresckows. Zuerst wird ein Foto von ihm eingeblendet und auf seinen Kopf gezoomt. Daraufhin folgt der Text: „Der Kopf des militärischen Widerstandes setzt seinem Leben an der Ostfront am Tag nach dem Attentat mit einer Handgranate

²³⁶ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde (2004), 2`f.

²³⁷ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Aufstand des Gewissens (2004), 7`.

²³⁸ Vgl.: Ebenda. 18`f.

²³⁹ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang (2004), 10`ff.

²⁴⁰ Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde (2004), 3`.

ein Ende. In der Nacht zuvor hat er noch versucht seine Frau zu erreichen. Ohne Erfolg“²⁴¹ Bebildert wird der Kommentar mit Point-of-View-Aufnahmen einer Steadycam. Der Kameramann läuft durch einen Wald und richtet den Blick schließlich gen Himmel, wo sich die Bäume lichten und das Bild im Sonnenlicht untergeht. Auch wenn die Szene nicht von einem Schauspieler gespielt wird, vermitteln Point-of-View und Steadycam den Eindruck, der Zuschauer würde Tresckow auf seinem letzten Weg begleiten.

In „Staatsstreich im Untergang“ wird auch die Hinrichtung Stauffenbergs und seiner Widerstandskollegen thematisiert. Es wird erklärt, dass dazu der Innenhof des Bendlerblocks mit Scheinwerfern ausgeleuchtet wurde. Dies wird auch bildlich dargestellt, was einem eindeutigen szenischen Zitat entspricht. Schließlich sind auch Motorengeräusche zu hören, die den Eindruck von Automobilen, die den Hof ausleuchteten, weiter unterstreichen sollen. Die zum Tode Verurteilten werden nun nacheinander, samt ihres Ranges, aufgezählt. Dazu werden Fotografien von ihnen eingeblendet. Das Scheinwerferlicht bleibt aber dominant im Bild, strahlt die Fotografien optisch von hinten an.²⁴² Es soll den Eindruck, dass die Widerständler während ihrer Exekution angeleuchtet wurden, weiter unterstreichen.

²⁴¹ Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang (2004), 29`f.

²⁴² Vgl.: Ebenda. 26`f.

III. 2. f. Zeitzeugen

Im Theorieteil dieser Arbeit wurde erörtert, welche Funktionen der Einsatz von Zeitzeugen in einer Dokumentation erfüllt. Zeitzeugen vermitteln dem Zuschauer unter anderem ein hohes Maß an Authentizität. Das historische Filmmaterial repräsentiert größtenteils die Seite Hitlers. Zeitzeugen schaffen einen Ausgleich dazu und berichten über die Verschwörer. Dabei vermitteln sie einen persönlichen Eindruck und emotionalisieren. Besonders deutlich wird diese Emotionalität, wenn als Zeitzeugen die Kinder von Widerständlern eingesetzt werden oder wenn es sich um Zeugen von Hinrichtungen handelt. Beides kommt in *OFFIZIERE GEGEN HITLER* vor. Experteninterviews mit Historikern werden hingegen ausgespart. Remy zeigt zahlreiche Gespräche mit Zeitzeugen, die auf verschiedenen Ebenen mit den portraitierten Personen zu tun hatten. Auch dadurch wird Authentizität vermittelt, weil es den Anschein erweckt sämtliche Perspektiven auf die Geschehnisse abzudecken. Die Zeitzeugen werden in diesem Film nicht an Originalschauplätze geführt, wie es in anderen Dokumentationen der Fall ist. Die Interviews finden alle am selben neutralen Ort statt. Die Zeugen sitzen vor einem schwarzen Hintergrund, der von einer Seite angeleuchtet wird. Sie sind im Medium Close up zu sehen, eine Gesichtshälfte, durch die Lichtverhältnisse, im Halbschatten. Es wird vermittelt, dass die Aussage eines jeden Gezeigten gleich wichtig ist, da sich alle in der gleichen Interviewsituation befinden, niemand wird hervorgehoben. Die einzige Ausnahme bildet Helmut Schmidt, worauf später noch näher eingegangen werden wird. Der schwarze Hintergrund und die Lichtverhältnisse erzeugen eine ernste, niedergedrückte Stimmung.

Die militärische Ebene wird durch Mitglieder der Verschwörung, die den Zweiten Weltkrieg überlebt haben, ihre Mitwisser und am Komplott unbeteiligte Soldaten, die Zeugen der Ereignisse des 20. Juli wurden, abgedeckt. Die persönliche Ebene vertreten dagegen die Kinder der verstorbenen Attentäter. Allerdings tritt keines der Kinder Stauffenbergs vor Remys Kamera. Stauffenbergs Familie wird lediglich durch dessen Cousine, Olga von Saucken, vertreten, die von der Benachrichtigung der Hinrichtung ihres Vaters Nikolaus Graf von Üxküll-Gyllenband berichtet. Dabei

schaft sie es kaum den Blick aufrecht zu halten, sondern schaut, tief betroffen von ihren Erinnerungen, zu Boden.²⁴³

Wenn man Menschen von der Ermordung eines Elternteils berichten lässt, werden starke Emotionen freigesetzt. Diese können in den nüchternen Worten „Es war Mord, weiter nichts.“²⁴⁴ oder in einer ausführlichen Erinnerung an den geliebten Menschen ausgedrückt werden. Als Wilhelm Graf Schwerin, Sohn einer der Verschwörer, die vom Volksgerichtshof zum Tode verurteilt wurden, von den Motiven seines Vaters, gegen Hitler vorzugehen, erzählt, ist ihm die Trauer durch seine Mimik und seinen Sprachstil stark anzumerken. Er blickt immer wieder nach unten, während er nach den passenden Worten sucht, diese teilweise wiederholt oder sich verspricht. Schwerins Augen sind dabei glasig, seine Lippen drückt er mehrmals gegeneinander, um die Kontrolle über seine Gefühle zu behalten.²⁴⁵ Ein solches Interview emotionalisiert auch den Zuschauer. Das gleiche geschieht, als der Fahrer Stauffenbergs, Hans Werner Splinter, von der Exekution seines Vorgesetzten berichtet. Dabei spricht er aber zuerst nicht zögernd, wie Schwerin, sondern extrem schnell und hektisch. Später wird auch sein Redefluss langsamer, er sucht ebenfalls nach den richtigen Worten und verspricht sich des Öfteren. Dabei wirkt seine Stimme unkontrolliert, sie wechselt während des Sprechens mehrmals die Lautstärke.

Barbara von Krauss, die Tochter Hans Osters, berichtet an verschiedenen Stellen der Dokumentation sehr detailliert über den Regimegegner Oster. So erzählt sie, dass er bei ihrer Tante stets den englischen Sender abgehört habe²⁴⁶ oder, dass er verhältnismäßig früh erkannt habe, dass Umsturzpläne nur mit dem Tod Hitlers erfolgreich umzusetzen seien.²⁴⁷ Fraglich ist, wie viel die Kinder der Widerständler wirklich selbst mitbekommen haben, von der Ablehnung ihrer Väter gegen das Regime und ihren Widerstandsplänen und was ihnen davon erst im Nachhinein erzählt worden ist. Wenn sie nun von ihren Erinnerungen berichten, kann der Zuschauer nicht unterscheiden, was davon selbst Erlebtes ist und was nicht.

Viele der Aussagen beziehen sich auch nicht auf das Verhalten der portraitierten Personen im Bezug auf den 20. Juli 1944, sondern beschreiben das Verhältnis, das

²⁴³ Vgl.: Ebenda. 40`.

²⁴⁴ Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde (2004), 16`.

²⁴⁵ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Aufstand des Gewissens (2004), 2`ff.

²⁴⁶ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang (2004), 29`.

²⁴⁷ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde (2004), 33`.

der Erzählende zum Widerständler hatte. Dies wird beispielsweise deutlich, als Edelgarde Reimer, die Tochter Witzlebens von ihrem Vater erzählt: „Er ist überhaupt mein Leitbild gewesen. [...] Der eigene Vater. Ich kann es gar nicht anders sagen, alles was er machte, war richtig. [...] Drum wird mich auch dieses Ende wohl bis in meine letzte Stunde begleiten. Das kann ich nicht vergessen.“²⁴⁸

Von den Offizieren im Widerstand kommen Philipp von Boeselager und Ewald von Kleist sowie ihr Wiener Kollege Carl Szokoll zu Wort. Zudem werden alte Fernsehinterviews von den bereits verstorbenen Mitverschwörern Fabian von Schlabrendorff und Rudolf-Christoph von Gersdorff gezeigt. Beide Aufnahmen sind schwarz-weiß und zeigen die Widerständler im Medium Close up. Sie erzählen von ihren Versuchen Hitler zu töten. Schlabrendorff von der Bombe, die er gemeinsam mit Tresckow in das Flugzeug Hitlers schmuggelte, Gersdorff vom versuchten Selbstmordattentat im Berliner Zeughaus. Dabei merkt man beiden Zeitzeugen an, dass sie sich auf die Gespräche vorbereitet haben und wissen, was sie als nächstes sagen werden. Während des Sprechens setzt aber auch ihre Erinnerung ein, die sie berührt, an diesen Stellen machen sie kurze Pausen.²⁴⁹

Es werden auch Offiziere interviewt, die selbst nichts gegen Hitler unternahmen, aber mit den Widerständlern bekannt waren, wie Johann Graf Kielmansegg und Peter Sauerbruch, Freunde von Stauffenberg. Ein weiterer Bekannter Stauffenbergs ist der deutsche Bundespräsident a. D., Richard von Weizsäcker, in dem Stauffenberg „den Eindruck einer ganz unbezweifelbaren Autorität auslöste“.²⁵⁰ Weizsäcker wird im Insert allerdings lediglich als „Offizier“ bzw. als „Mitwisser der Verschwörung“ betitelt, was ihn von den anderen Zeitzeugen nicht abhebt. Dem Zuschauer, dem Weizsäcker bekannt ist, mag dessen Aussage besonders authentisch erscheinen. Außerdem kann ein Interview mit dem ehemaligen Bundespräsidenten das Ansehen der gesamten Dokumentation steigern. Dies gilt auch für die Gespräche mit einem weiteren berühmten Politiker, dem deutschen Bundeskanzler a. D., Helmut Schmidt. Damit sind Vertreter beider großen deutschen Parteien, der SPD und der CDU, vertreten. Schmidt, ebenfalls als „Offizier“ gekennzeichnet, spricht in „Verschwörung der ersten Stunde“ vom Zwiespalt der Soldaten gegen Adolf Hitler

²⁴⁸ Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang (2004), 38`f.

²⁴⁹ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Aufstand des Gewissens (2004), 27`ff.

²⁵⁰ Ebenda. 19`.

zu sein, gleichzeitig aber dem Vaterland dienen zu wollen.²⁵¹ Schmidt war zur Zeit der Schauprozesse am Volksgerichtshof Leutnant und zu einem der Prozesse abgeordnet. In „Staatsstreich im Untergang“ berichtet er von seinen Erinnerungen. Schmidt spricht dabei ruhig, er ist ein geübter Rhetoriker, ist aber sichtlich berührt von seinen Erinnerungen, erzählt langsam und bedacht.²⁵²

Unter den interviewten Offizieren ist auch Winfried von Oven, ein ehemaliger Referent Goebbels. Oven fällt auf, weil er der einzige Offizier ist, der von der Zeit des Nationalsozialismus nicht mit Betroffenheit spricht. Er berichtet von den Ereignissen des 20. Juli aus der Sicht von Goebbels Propagandaministerium. Oven kommt beim Sprechen nicht ins Stocken, erzählt flüssig und muss zwischendrin immer wieder lächeln. Er wirkt, als berichte er von einem schönen Erlebnis, an das er sich gerne erinnert. Freudig gibt er ein Gespräch mit dem Haus des Rundfunks wider, das verkünden lies: „Erzählen sie ihrem Minister, dass er sich ganz auf uns verlassen kann. Hier wird nichts gesendet, aus diesem Haus, was er nicht billigt.“²⁵³ Darauf Oven: „Ich sag, das wird ihn freuen, vielen Dank, Heil Hitler.“²⁵⁴ Dabei lächelt er. Dies geschieht auch, als er sich erinnert:

„Als ich das Funktionieren des Rundfunks, in unserem Sinne, eruiert hatte und er (Goebbels) sicher war, dass da nichts passieren konnte, und Remer alarmiert worden war und wir die Verbindung, die Telefonverbindung, mit dem Führerhauptquartier hatten [...] er hat überhaupt nicht daran gezweifelt, dass der Putsch irgendeinen Erfolg haben konnte.“²⁵⁵

Besonders erfreut wirkt er bei den Worten „In unserem Sinne“. Das Voice-over lässt das Interview unkommentiert. Dem aufmerksamen Zuschauer entgeht aber nicht, auf welcher Seite Oven stand.

²⁵¹ Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde (2004), 39`.

²⁵² Vgl.: Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang (2004), 37`f.

²⁵³ Ebenda. 20`.

²⁵⁴ Ebenda.

²⁵⁵ Ebenda. 21`.

III. 2. g. Resümee OFFIZIERE GEGEN HITLER

OFFIZIERE GEGEN HITLER ist ein klassisch aufgebauter Kompilationsfilm über den militärischen Widerstand im dritten Reich. Remy setzt beim Aufstieg Hitlers in die Geschichte ein und lässt die anfängliche Begeisterung der Soldaten für ihn nicht aus. Ebenso wird ihr Weg zu Regimegegnern und schließlich zu ihrem Widerstand, am Beispiel ausgewählter Offiziere, skizziert. Der Zuschauer erhält in den drei Teilen der Dokumentation viel Information, die teilweise auch wiederholt wird, um sich im Gedächtnis des Rezipienten besser zu verankern. Zahlreiche Zeitzeugen geben Einblick in ihre Erinnerungen an den Nationalsozialismus im Allgemeinen und den 20. Juli 1944 im Besonderen.

OFFIZIERE GEGEN HITLER setzt aber auch die altbewährten Mittel ein, Spannung aufzubauen. Historisches Filmmaterial und Aufnahmen von Originalschauplätzen werden mit dramatischer Musik unterlegt, am Ende des ersten und zweiten Teils finden sich Cliffhanger.

Bei historischen Bildern bleibt oft unklar, ob sie wirklich dem Voice-over Text entsprechen. Teilweise entsteht der Eindruck, dass Aufnahmen zwar von der Thematik passen, aber nicht wirklich dem Ereignis entsprechen, das gerade besprochen wird.

Mit dem Einsatz von szenischen Zitaten verstößt Remy gegen die Regeln einer qualitativ hochwertigen Dokumentation. Die Nachstellung von Ereignissen hätte ausgespart werden können.

Beim Einsatz der Zeitzeugen werden, wie in Dokumentationen üblich, Emotionalisierung und der Eindruck besonderer Authentizität geschaffen. Remy interviewt zahlreiche Menschen, die in unterschiedlichen Verhältnissen zu den Verschwörern und den Ereignissen des 20. Juli 1944 standen.

Die Aufgabe einer historischen Dokumentation, Wissen und Informationen zu vermitteln sowie Interesse am Thema zu wecken, gelingt Remy in OFFIZIERE GEGEN HITLER. Remy arbeitet dabei mit den klassischen Mitteln, die einer Dokumentation zur Verfügung stehen.

III. 3. Historisches Dokumentarspiel – Franz Peter Wirths OPERATION WALKÜRE

OPERATION WALKÜRE ist ein deutsches Fernsehdokumentarspiel aus dem Jahr 1971. Es ist in zwei Teile, „Initialzündung“ und „Tote Stunden“, gegliedert. Der Historiker Joachim C. Fest führt als Moderator durch beide Filme, interviewt zahlreiche Zeitzeugen und sucht mit ihnen Originalschauplätze auf. Anhand der Zeugenaussagen werden Spielszenen konstruiert, die wiedergeben sollen, was sich am 20. Juli 1944 und den Tagen zuvor ereignet hat.

Das Dokumentarspiel behandelt hauptsächlich die Ereignisse vom 15. bis zum 20. Juli 1944 und thematisiert nicht, dass Stauffenberg nicht immer Regimegegner gewesen war. Auch auf den Kopf des militärischen Widerstands, Henning von Tresckow, wird nicht näher eingegangen. Er wird zwar im Interview mit Gersdorff erwähnt, aber da sich OPERATION WALKÜRE hauptsächlich mit dem direkten Zeitraum um das Attentat befasst und sich dabei auf Berlin, La Roche Guyon und Wien konzentriert, fällt Tresckow, der sich an der Ostfront befand, größtenteils weg.

Beide Teile beginnen mit der WOCHENSCHAU – wobei es sich bei der ersten um eine fingierte Version handelt. In „Initialzündung“ folgen einige Umfragen und Statistiken, um schließlich Stauffenbergs Biographie kurz abzuhandeln. Dabei wird seine Zugehörigkeit zum George-Kreis erwähnt. Als Motiv für den Widerstand wird seine Verwundung im Afrikafeldzug genannt. Weil er diesen überlebt hatte, sah er es als persönliche Verpflichtung an, etwas gegen das Regime zu unternehmen. Zu Peter Sauerbruch habe er gesagt: „Ich könnte den Frauen und Kindern nicht in die Augen sehen, wenn ich nicht alles täte, die sinnlosen Menschenopfer zu verhindern.“²⁵⁶

Danach steigt die Geschichte bei Gersdorffs Attentatsversuch im Berliner Zeughaus ein, reißt kurz an, wie die Verschwörer versuchen Fromm auf ihre Seite zu ziehen, um sich schließlich ausgiebig mit dem 15. bis 20. Juli 1944 in Berlin und La Roche Guyon zu beschäftigen. Dies geschieht in erster Linie in Form von Interviews mit Zeitzeugen, auf deren Aussagen die darauf folgenden Spielszenen beruhen. Als Experte tritt Herr²⁵⁷ Dietz auf, der nach dem Krieg kartographische Aufnahmen der

²⁵⁶ Operation Walküre. Stauffenbergs Attentat auf Hitler. Teil 1 „Initialzündung“. Regie: Franz P. Wirth. Drehbuch: Jacques Legris und Helmut Pigge. BRD: Bavaria Atlier, 1971. Fassung: DVD. Euro Video, 2008. 12’.

²⁵⁷ Weder Joachim Fest noch die Inserts in OPERATION WALKÜRE geben Auskunft über die Vornamen verschiedener Interviewpartner, so auch im Falle des Herrn Dietz. Daher wird in dieser Arbeit die Anrede „Herr“ übernommen.

Wolfsschanze gemacht hatte. Er versucht anhand eines Modells des Führerhauptquartiers die Ereignisse des 20. Juli zu rekonstruieren. „Initialzündung“ überlässt, wie auch „Tote Stunden“, die letzten Worte einem Zeitzeugen. Der erste Teil von OPERATION WALKÜRE endet nicht mit einem Cliffhanger, wie OFFIZIERE GEGEN HITLER, sondern mit der Aussage Adolf Heusingers, der sich bei Stauffenbergs Attentat in unmittelbarer Nähe des Führers befunden hatte und durch den Anschlag hätte umkommen können. „Ich billige den Hochverrat solchen Männern zu, die aus der Gesamtsituation heraus, gegenüber einem solchen verbrecherischen System, keine andere Möglichkeit sehen, als durchs Attentat zu arbeiten.“²⁵⁸ Thematisch endet der erste Teil nachdem Stauffenberg die Bombe gezündet hatte und seine Berliner Kollegen im Unklaren waren, wie sie nun weiter vorgehen sollten.

„Tote Stunden“ ist gleich aufgebaut wie schon der erste Teil des Dokumentarspiels. Nach dem Einspielen der WOCHENSCHAU werden nun anhand von Interviews die Geschehnisse des 20. Juli nach dem Attentat, in Berlin, La Roche Guyon und Wien erörtert und nachgespielt. OPERATION WALKÜRE zeichnet sich besonders dadurch aus, dass sie sich auch mit den Folgen der Verschwörung in Frankreich und Österreich ausgiebig befasst und sich nicht nur, wie die anderen in dieser Arbeit behandelten Filme über Stauffenberg und den 20. Juli 1944, lediglich auf den Bendlerblock konzentriert. Wie bereits erwähnt endet auch „Tote Stunden“, passend zum Aufbau des gesamten Films, in dessen Mittelpunkt die Zeitzeugen stehen, mit deren Worten. Mehrere Zeugen haben an dieser Stelle die Möglichkeit ihre Meinung zu äußern, warum der Umsturzversuch den Verschwörern nicht gelungen war. Allerdings handelt es sich dabei ausschließlich um männliche, ehemalige Offiziere, was den Charakter des gesamten Films widerspiegelt. „Frauen sind nur in Form der Kürzestauftritte dreier merklich eingeschüchterter ehemaliger Wehrmachtssekretärinnen zugelassen.“²⁵⁹ Außerdem tritt Fest auch Stauffenbergs ehemaligem Chauffeur Schweizer distanziert gegenüber, „weil er weder adelig noch bildungsprivilegiert noch ehemals hoher Offizier ist“²⁶⁰, die ehemaligen Generäle dagegen, „sprechen sachlich-souverän auf Augenhöhe mit Moderator Fest“²⁶¹.

²⁵⁸ Ebenda. 97`.

²⁵⁹ Robnik (2009), S. 158.

²⁶⁰ Ebenda.

²⁶¹ Ebenda

So auch Walter Warlimont, der das Schlusswort erhält: „Nach aller geschichtlichen Erfahrung der jüngsten Zeit, sind eben Aufstand, Staatsstreich und Attentat dem deutschen Volkscharakter im Grunde fremd.“²⁶² Für den Filmwissenschaftler Drehli Robnik ist es eindeutig, dass sich dieses Resümee auch gegen die deutschen Aufstandsphänomene der Zeit um 1970 richtet, die ebenfalls als „fremd“ angesehen werden.²⁶³ „Es geht um Abrechnung mit 1968, seiner Vorgeschichte und seinen Folgen, in der Historiografie des Nationalsozialismus und mit Mitteln apodiktischer Analogiebildung.“²⁶⁴

Vor den Credits werden noch einige Mitverschwörer namentlich eingeblendet, die in Folge des 20. Juli 1944 ihr Leben verloren, sei es durch Hinrichtung oder Selbstmord.

Originale Filmaufnahmen und Fotografien aus der Zeit des Nationalsozialismus finden in OPERATION WALKÜRE nur an sehr ausgewählten Stellen ihren Platz. Das Gefühl von Authentizität wird hier durch die Zeitzeugen, Originalschauplätze, den Historiker Fest und dessen Erläuterungen, wie für den Film recherchiert wurde, vermittelt.

Auffällig ist außerdem, im Gegensatz zu den anderen Filmen über den 20. Juli 1944, die in dieser Arbeit behandelt wurden, dass Stauffenberg in OPERATION WALKÜRE eine verhältnismäßig kleine Rolle zufällt, obwohl er zu Beginn des ersten Teils Gegenstand einer Umfrage ist.

²⁶² Operation Walküre. Stauffenbergs Attentat auf den Hitler. Teil 2 „Tote Stunden“. Regie: Franz P. Wirth. Drehbuch: Jacques Legris und Helmut Pigge. BRD: Bavaria Atlier, 1971. Fassung: DVD. Euro Video, 2008. 108’.

²⁶³ Vgl.: Robnik (2009), S. 158.

²⁶⁴ Ebenda.

III. 3. a. Joachim C. Fest

Ein Historiker als Moderator vermittelt dem Zuschauer großes Vertrauen in die im Film präsentierte Geschichte. Der Regisseur Franz P. Wirth will dem Zuschauer durch Fest Authentizität vermitteln. Dies wird an verschiedenen Stellen des Dokumentarspiels deutlich. Fest betont mehrmals, wie gut sein Team recherchiert hat, welche Hürden zu bewältigen waren, um an bestimmten Originalschauplätzen drehen zu können und wie genau die Diensträume des Bendlerblocks nachgebaut wurden. Dort konnte, aufgrund einer Ausstellung über den Widerstand gegen den Nationalsozialismus, nicht gedreht werden. Durch Fests Erläuterung: „Der Gang war in Wirklichkeit viel länger. Er musste aus technischen Gründen verkürzt werden“²⁶⁵ wird vermittelt, dass alles andere aber wirklich genau so gewesen ist, wie es nachgestellt wurde. Dem Filmteam ist es aber gelungen eine Sondergenehmigung für Aufnahmen im Pariser Hotel Majestic zu erhalten, in welchem zur Drehzeit die Vietnamgespräche stattfanden. Dem Zuschauer wird verdeutlicht wie schwer es war, an diese Erlaubnis des französischen Außenministeriums zu gelangen: „Das Gebäude ist [...] hermetisch von der Außenwelt abgesperrt. Es wird polizeilich bewacht.“²⁶⁶ Robnik bezeichnet es als „Ironisierung eines Schauplatzes und seiner raumzeitlich-politischen Determinanten“²⁶⁷, als „Fest und ein Zeitzeuge dem Hotelpartier ihre Genehmigung vorlegen, gefolgt von drei Darstellern in Wehrmachtsuniform, die dasselbe tun“²⁶⁸.

Fest tritt zugleich als Moderator, sowie in seiner Funktion als Historiker auch als Experte auf. Er führt alle Interviews mit Zeitzeugen, eine Umfrage auf der Straße und spricht das Voice-over. Bei den Gesprächen mit den Zeugen ist er meist zuerst selbst mit im Bild und oft auch im Laufe der Interviews noch mal im Gegenschuss zu sehen. Fest spricht sehr klar, seine Aussprache ist deutlich. Man kann hören, dass alles, was er in OPERATION WALKÜRE sagt, vorher genau überlegt wurde. Auch die Fragen in den Zeitzeugengesprächen sind nicht spontan – das gilt in den meisten Fällen auch für die Antworten, die ebenfalls oft sehr einstudiert wirken.

²⁶⁵ Operation Walküre. Initialzündung (1971), 21’.

²⁶⁶ Operation Walküre. Tote Stunden (1971), 19’.

²⁶⁷ Robnik (2009), S. 157.

²⁶⁸ Ebenda. S. 165.

III. 3. b. Historisches Filmmaterial

Beide Teile von OPERATION WALKÜRE beginnen, wie bereits erwähnt wurde, mit der DEUTSCHEN WOCHENSCHAU, wobei der Beitrag in „Initialzündung“ nachträglich konstruiert wurde. Er beginnt mit den Bildern der zerstörten Lagerbaracke, die auch in OPERATION WALKÜRE zu sehen sind und den Worten:

Das Attentat in der Wolfsschanze am 20. Juli brachte entscheidende Änderungen in der Führungsspitze des Deutschen Reiches. Anstelle Adolf Hitlers, der wegen seiner Verletzungen für regierungsunfähig erklärt wurde, tritt Ludwig Beck als Reichsstatthalter an die Spitze des Reiches. Er wird dieses Amt bis zum Aufbau einer verfassungsmäßigen Regierung behalten.²⁶⁹

Es folgen weitere Personaländerungen, die mit Film- und Fotografiematerial bebildert werden, sowie Aufnahmen von Soldaten und der Hinweis auf die Propagandamaschinerie Hitlers. Unkommentiert bleiben die Aufnahmen eines Militärs, der in einer Kirche Orgel spielt. Sie könnten dafür stehen, dass der Glaube, der für Stauffenberg eine große Rolle spielte, nun wieder mehr Einzug in das Leben der Deutschen findet. Anschließend wird Rommel in seinem Krankenbett gezeigt, gefolgt von Bildern deutscher Studenten und Studentinnen, deren Universitäten den Lehrbetrieb nun wieder aufnehmen und dem Hinweis, dass die Umstellung von Kriegs- auf Friedenswirtschaft zügig durchgeführt werden kann.

Der Zuschauer ist verwirrt durch diesen Beitrag, dessen Informationen nicht den Tatsachen, aber dem Aufbau der WOCHENSCHAU entsprechen. Das macht ihn aufmerksam und neugierig.

Es folgt ein Schnitt, die Aufnahmen sind nun auf einem kleinen Fernseher zu sehen. Das Bild schwenkt über einen Schnittplatz, an dem Cutter sitzen, zu Joachim Fest, der seinen Blick nun vom Fernseher zum Zuschauer richtet, direkt in die Kamera schaut und sagt:

Diese WOCHENSCHAU, meine Zuschauer, war eine Fiktion. Adolf Hitler ist niemals für regierungsunfähig erklärt worden, es hat keinen Reichsstatthalter als seinen Nachfolger gegeben. Aber so, oder ganz ähnlich, hätte aller Wahrscheinlichkeit die WOCHENSCHAU ausgesehen, wenn das Attentat die Verschwörer an die Macht gebracht hätte.²⁷⁰

Die fiktive WOCHENSCHAU dient als Einstieg in die Thematik des 20. Juli, der beim Zuschauer die Frage aufwirft, wie sich denn nun tatsächlich alles abgespielt hat. Dies wird im Laufe der zwei Teile von OPERATION WALKÜRE geklärt. Auch sie folgen

²⁶⁹ Operation Walküre. Initialzündung (1971), 1`f.

²⁷⁰ Ebenda. 6`.

dem klassischen Kompilationsfilmaufbau, mit dem Ende, in diesem Fall einem fiktiven, zu beginnen, um dann eine Rückblende einzuleiten. Dies geschieht auch in „Tote Stunden“, an dessen Anfang der Rezipient die tatsächliche WOCHENSCHAU nach dem Attentat auf Adolf Hitler zu sehen bekommt. Wieder wird mit dem Ende angefangen und dann zu den Geschehnissen des 20. Juli zurückgeblendet. Durch den gleichen Aufbau der beiden Teile entsteht ein in sich schlüssiges Gesamtkonzept.

Die reale WOCHENSCHAU zu Beginn des zweiten Teils, handelt von Remer, der den Putsch der Widerständler in Berlin niedergeschlagen habe und nun eine Rede hält. Schließlich wird vom Voice-over erzählt, dass der Deutsche Gruß nun auch in der Wehrmacht offiziell eingeführt wurde, was diese sich ausdrücklich gewünscht hätte. Der Beitrag endet mit einem harten Schnitt auf eine vorbeifahrende Straßenbahn mit anschließendem Schwenk über eine Berliner Kreuzung, vor dem ehemaligen Wachregiment Großdeutschland. Auf die zuvor gezeigte WOCHENSCHAU wird nur indirekt eingegangen, mit dem Gespräch zwischen Remer und dem Schauspieler, der seine Rolle verkörpert, was bereits im Theorieteil dieser Arbeit erläutert wurde. Remer erzählt, wie er zur Zeit des Nationalsozialismus begrüßt habe, was nicht den WOCHENSCHAU-Bildern mit Hitlergruß entspricht.

Im Gegensatz zu OFFIZIERE GEGEN HITLER und DIE AKTE WALKÜRE verwendet OPERATION WALKÜRE nur an wenigen Stellen Archivmaterial. So beispielsweise als von Erwin Rommel und schließlich auch von seiner Verwundung durch den Tieffliegerangriff die Rede ist. Es werden Fotografien von Rommel, sowie nicht weiter gekennzeichnete Aufnahmen von Soldaten im Krieg gezeigt. An dieser Stelle wird auch die Grafik einer Karte eingeblendet. Auch als Gersdorff von seinem versuchten Attentat auf Hitler berichtet, werden dazu Aufnahmen von dessen Besuch im Berliner Zeughaus gezeigt. An verschiedenen anderen Stellen werden Fotografien von Menschen eingeblendet, von denen berichtet wird. Fotografien des Inneren des Bendlerblocks galten als Vorlage für die Rekonstruktion dieser Räume und werden gezeigt, um zu belegen, dass es dort wirklich so aussah, wie am Set, an welchem gedreht wurde.

Wie auch in OFFIZIERE GEGEN HITLER wird die Radiorede Hitlers eingespielt. Dazu wird ein altes Radiogerät abgefilmt, das sich im Pariser Hotel Raffael befindet, durch dessen Räumlichkeiten anschließend geführt wird.

III. 3. c. Umfrage

Nach der fiktiven WOCHENSCHAU und Fests Begrüßung der Zuschauer wird eine Befragung von Passanten eingeblendet, die der Moderator durchgeführt hat. Die Kamera ist dabei im Close up auf die Befragten gerichtet. Es wird von der Schulter, nicht vom Stativ gefilmt, was auch für die meisten, im nächsten Unterkapitel besprochenen, Zeitzeugeninterviews gilt und einen unruhigen Eindruck vermittelt. Teilweise stellt der Kameramann das Bild auch erst während des Filmens scharf, das Mikrofon und Ausschnitte von Fests Gesicht sind an einigen Stellen zu sehen. Es ist klar erkennbar, dass die Antworten in einer bewussten Reihenfolge präsentiert werden, also der Montage zu Grunde liegen. Zuerst wissen die Interviewten nur wenig bis gar nichts mit dem 20. Juli 1944 oder Stauffenberg anzufangen. Als ein Mann nach einigem Zögern antwortet: „Ich weiß, es hat mit politischer Sache viel zu tun.“²⁷¹ winkt Fest bereits mit einem „Dankeschön“²⁷² ab, obwohl der Befragte noch nicht zu Ende gesprochen hatte. Es werden vor allem Männer interviewt, von den wenigen Frauen die vor die Kamera treten, weiß nur eine: „Da wollten sie Hitler stürzen“²⁷³, und auf die Frage, ob ihr irgendwelche Namen einfallen würden antwortet sie sofort: „Stauffenberg“²⁷⁴, an dieser Stelle wird mit einem harten Schnitt abgebrochen und zum nächsten Befragten weitergeleitet. Es kann vermutet werden, dass es nicht ins Konzept passen würde, wenn die Frau noch mehr dazu gewusst hätte, denn Fests Befragung spiegelt wider, was eine Statistik später im Film noch belegen wird: Frauen und Kinder wissen am wenigsten über die historischen Ereignisse des 20. Juli 1944. Vereinzelte Männer, die Fest vor die Kamera geholt hat, können mit dem Namen Stauffenberg etwas anfangen. Der Einzige, der nach einer Meinung zum Attentat gefragt wird, antwortet: „Ich bewerte das nicht direkt positiv.“²⁷⁵ An dieser Stelle wechselt das Bild auf zwei vorübergehende Frauen. Es ist das einzige Mal während der Befragung, dass ein anderes Motiv, als der gerade Sprechende, zu sehen ist. Danach werden noch ein Jugendlicher, eine Frau und ein Junge gefragt, ob sie schon einmal etwas über das besagte Datum gehört hätten, was alle drei Personen verneinen.

²⁷¹ Operation Walküre. Initialzündung (1971), 7'.

²⁷² Ebenda.

²⁷³ Ebenda. 8'.

²⁷⁴ Ebenda.

²⁷⁵ Ebenda. 8'.

Das Bild wechselt nun zu Fest im Medium Shot, der von einer Repräsentativbefragung berichtet, die das Allensbacher Institut für Demoskopie 1970 in der Bundesrepublik und Westberlin durchgeführt hat. Dabei kam heraus, dass nur 60 Prozent der über 30 jährigen etwas über das Stauffenbergattentat wissen, von den unter 30 jährigen, sind es 54 Prozent. Diese Statistik wird verbildlicht eingeblendet. Nun ist erneut Fest zu sehen, der die Ergebnisse der Befragung von Blättern, die er in der Hand hält, vorliest. Fest scheint entsetzt darüber, dass 53 Prozent der Interviewten keine Meinung zum Attentat haben, wobei die meisten davon ja gar nichts darüber wissen und folglich auch keine Meinung haben können. Dieses Desinteresse wurde durch die eigene Befragung bereits belegt. Die Ablehnung dieser Tat scheint zwar über die Jahre geringer geworden zu sein, liegt aber immer noch bei 7 Prozent. Nahezu abwertend kommentiert Fest: „Besonders die Jüngeren unter dreißig Jahren, auch Arbeiter und mittlere Angestellte, können nichts dazu sagen.“²⁷⁶ Auf die Frage hin, ob man noch Männer kennen würde, die am Anschlag des 20. Juli 1944 beteiligt gewesen waren, sagt Fest: „Über die Hälfte aller Deutschen kennt keinen mehr von ihnen. Besonders krass zeigt sich das bei den Frauen und bei den Jugendlichen.“²⁷⁷

Wer nichts vom 20. Juli weiß, kann natürlich auch keine Namen dazu nennen. Fest belegt mit der Umfrage des Allensbacher Instituts seine eigenen, bereits eingespielten Ergebnisse, was dem Zuschauer vermutlich ein hohes Authentizitätsgefühl vermittelt soll.

²⁷⁶ Ebenda. 10`.

²⁷⁷ Ebenda.

III. 3. d. Zeitzeugen und Originalschauplätze

Wie bereits erläutert wurde, stehen in OPERATION WALKÜRE die Zeitzeugen im Mittelpunkt. Mit ihnen werden nicht nur Interviews geführt, auf ihren Aussagen basieren auch die Spielszenen, die ebenfalls einen großen Teil des Dokumentarspiels einnehmen, wobei versucht wurde, diese so genau wie möglich zu rekonstruieren. Der Zuschauer soll davon ausgehen, dass alles genau so gewesen ist, wie von den Zeugen berichtet wird. Dass es schlichtweg unmöglich ist, Ereignisse, die so lange zurückliegen, originalgetreu wiederzugeben, wurde im Theorieteil dieser Arbeit besprochen. Robnik schreibt in seinem Buch *Geschichtsästhetik und Affektpolitik* daher überspitzt über die Interviews in OPERATION WALKÜRE: „Ein [...] Zeitzeuge kennt am Ort von Rommels Verwundung noch jeden Strauch.“²⁷⁸ und: „Ein hektischer Hobbyhistoriker beschwört die Präsenz des *Führerhauptquartiers* [...] durch Nachspielen des Attentats vor Ort (in Polen), indem er eine imaginäre Aktentasche *an genau dieser Stelle* abstellt, inmitten einer Wiese mit Grundmauerresten.“²⁷⁹

Die Zeitzeugen sind größtenteils ehemalige Offiziere, Ausnahmen bilden die drei bereits erwähnten, ehemaligen Sekretärinnen und Stauffenbergs Chauffeur Schweizer. In den meisten Fällen werden die Zeugen an Originalschauplätze zurückgeführt. Ihre Aussagen wirken dadurch noch authentischer. Wenn ein Zeitzeuge nicht an einem historisch relevanten Ort spricht, so werden seine Worte durch Archivmaterial unterstrichen. Gersdorff veranschaulicht seine Erinnerungen an seinen Attentatsversuch auf Hitler zudem mit einer Zeichnung des Bombenzünders, die er ausführlich erklärt. Zu Beginn des Gesprächs mit Gersdorff, der als erster Zeitzeuge auftritt, sind sowohl er, als auch Fest, sitzend im Medium Long Shot, zu sehen. Das Bild zoomt dann auf Gersdorff, dem deutlich anzumerken ist, dass ihm die gestellten Fragen bereits vorher bekannt waren. Er wirkt, als halte er einen Vortrag, was auch daran liegen kann, dass er bereits oft von seinen Erlebnissen aus dem Dritten Reich und seinem Widerstand gegen Adolf Hitler berichtet hat.

Das gilt auch für den nächsten Zeitzeugen, Walter Warlimont, der zudem mehrmals direkt in die Kamera blickt, was heutzutage bei einem O-Ton nicht üblich ist, und den Charakter eines Vortrags weiter unterstreicht. Dieses Gespräch ist nach dem

²⁷⁸ Robnik (2009), S. 157.

²⁷⁹ Ebenda. 158.

gleichen Prinzip aufgebaut wie das mit Gersdorff. Erst sind Fest und der Zeitzeuge im Bild, dann wird letzterer angezoomt. Da auch Warlimont nicht an den Schauplatz von dem er berichtet, der Wolfsschanze, geführt wird, wird zur Veranschaulichung ein Bild von einer Besprechung mit Hitler eingeblendet.

Es folgen zahlreiche weitere Zeitzeugen, nun an den Originalschauplätzen von damals, die von ihren Erlebnissen berichten. Diese Berichte gehen über in Spielszenen, welche oftmals mit dem Off-Ton des Zeitzeugen beginnen. So beispielsweise bei Dr. Gisevius, der zusammen mit Fest das ehemalige Haus Ludwig Becks aufsucht, in dem Gisevius, Beck und Goerdeler sich am 15. Juli 1944 zu einer Besprechung einfanden. Während Gisevius noch erzählt, treten die Schauspieler, die ihn und Goerdeler verkörpern, auf und betreten Becks Haus. Die Kamera folgt den beiden bis zu Haustüre, dort werden sie von Beck empfangen und hinein gebeten. An dieser Stelle hört der echte Gisevius auf zu sprechen und die reine Spielszene beginnt. Ein weiteres Beispiel findet sich in „Tote Stunden“, als die Reaktionen der Widerstandskollegen in Wien nach dem Attentat erörtert werden. Carl Szokoll erzählt, dass er dem Putschversuch noch Chancen einräumte: „Ja sicherlich, es wusste niemand etwas Genaues. Ich hatte den Befehl für die Auflösung der SS ausgearbeitet und lief damit hinunter, um ihn zur Unterschrift beim Chef des Stabes vorzulegen.“²⁸⁰ Es folgt ein Schnitt. Die Kamera fährt nun auf einem Dolly durch den Gang der Wiener Diensträume und bietet Einblicke in die verschiedenen Zimmer, deren Türen offen stehen. Szokolls Stimme ist immer noch als Off-Ton zu hören. Allerdings ist anzunehmen, dass dieser Off-Ton erst im Nachhinein eingesprochen wurde, da die Pausen, die Szokoll beim Sprechen macht genau auf das Bild abgestimmt sind. Als er sagt: „Aus dem Zimmer des Chefs des Stabes drang mir starkes Stimmengewirr entgegen.“²⁸¹, richtet sich das Bild auf das besagte Zimmer, gleichzeitig setzt Stimmengewirr ein. Es folgt ein Schnitt auf die Personen, die es auslösen. Der echte Szokoll hat aufgehört zu sprechen und die Akteure spielen nun die Szene, von der gerade berichtet wurde.

Bevor Szokoll davon berichtet, wie er den Chef des Stabes aufsuchte, interviewt Fest Carl Codré. Dieses Interview sticht hervor, da es extrem inszeniert wirkt, als Szokoll die Szene betritt und seinem ehemaligen Vorgesetzten Codré schmunzelnd erzählt: „Ich muss ihnen heute, nach mehr als 25 Jahren, gestehen, Herr Codré, dass ich

²⁸⁰ Operation Walküre. Tote Stunden (1971), 73`.

²⁸¹ Ebenda.

diesen Befehl erst Stunden später ausgeführt habe. Am nächsten Morgen, als alles zu Ende war.²⁸² Daraufhin, der ebenso schmunzelnde und wenig überrascht wirkende Codré: „Das is mer neu. Aber ich kann Sie natürlich nach so langer Zeit heute nicht mehr zur Verantwortung ziehen.“²⁸³ Fest steht währenddessen zwischen den beiden und blickt auf Szokoll herab, als würde er überwachen, dass dieser seinen „spontanen“ Einsatz auch richtig ausführt.

Fast ironisch wirkt auch der Auftritt Hellmuth Langs, ehemals persönlicher Ordonnanzoffizier von Rommel. Er fährt in einem Cabriolet die Strecke ab, auf der Rommel bei einem Tieffliegerangriff verwundet wurde. Fest ist ausnahmsweise nicht mit im Bild, man hört ihn auch keine Fragen stellen, sondern lediglich Lang erzählen. Lang weiß noch genau, an welcher Stelle Rommel aus dem Fahrzeug geschleudert wurde, wo exakt er selbst abgesprungen war und hinter welchem Stein der Fahrer vor dem Angriff in Sicherheit wurde.²⁸⁴

Im Theorieteil dieser Arbeit wurde bereits darauf eingegangen, dass die Emotionalisierung durch Zeitzeugen in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in Dokumentationen noch unüblich war. Dies zeigt sich am bereits erläuterten Beispiel des Chauffeurs Schweizer. Als dieser von seinen Emotionen übermannt wird, gibt Fest dem Kameramann ein Zeichen, an dieser Stelle abzubrechen.

Ebenfalls schon erwähnt wurde, wie der Schauspieler, der Remer darstellt, den realen Remer aufsucht und nach seiner Art des Grüßens zur Zeit des Nationalsozialismus fragt. Remer merkt dabei nicht, dass seine Aussage durch die zuvor gezeigte WOCHENSCHAU, in der deutlich zu sehen ist, wie er den Deutschen Gruß ausführt, widerlegt wird. Dies ist aber die einzige Stelle, an der sich der Film, und dies geschieht lediglich indirekt, von Remer distanziert wird. Obwohl bekannt ist, dass er eine große Mitschuld am Misslingen des Staatsstreiches hatte und ein treuer Hitleranhänger war, steht er als Interviewter auf der gleichen Ebene wie diejenigen Offiziere, die sich am Aufstand beteiligt hatten. Remer gehört auch zu den Militärs, die am Ende des Dokumentarspiels ein Resümee ziehen, warum der Staatsstreich des 20. Juli misslungen war. Seiner Ansicht nach waren es folgende Gründe:

Gescheitert ist der 20. Juli vor allem daran, dass der Eidträger Adolf Hitler nicht wie vorgesehen beseitigt worden war. Zweitens war die Führungsschicht der

²⁸² Ebenda. 72`.

²⁸³ Ebenda.

²⁸⁴ Vgl.: Operation Walküre. Initialzündung (1971), 65`.

Widerstandskämpfer zu heterogen und als Hitler tatsächlich lebte, fand sich kein Mann, der energisch zu führen in der Lage war. Zum Dritten bin ich auch heute noch der Meinung, dass die Masse des Frontheeres noch hinter Hitler stand und glaubte für Europa kämpfen zu müssen.²⁸⁵

Dass auch er selbst einer dieser Männer war, der hinter Hitler stand, darauf geht Remer nicht ein. Seine Aussage wird zwischen denen von Carl Szokoll und Ewald von Kleist präsentiert, die beide Offiziere im Widerstand gewesen sind. Alle Interviewten blicken bei ihren Resümees in die Kamera, richten sich also direkt an den Zuschauer.

Drehli Robnik kritisiert stark, dass Remers nationalsozialistische Vergangenheit nicht näher beleuchtet wird: „Anstatt von Remers Parteilichkeit als Nazi ist von allem möglichen bis hin zu seinem Badespaß die Rede.“²⁸⁶

Fest vermittelt den Eindruck, dass mit all jenen Zeugen, die wichtig sind, um den 20. Juli 1944 aufzuarbeiten, gesprochen wurde, um die Geschehnisse von damals bestmöglich wiederzugeben. So wird auch betont, wenn es ein Zeitzeuge verweigerte, im Film aufzutreten. Dazu gehört Hans Speidel. „Der damalige Chef des Generalstabs der Heeresgruppe B, hat aus Gründen, die wir respektieren, eine Stellungnahme vor der Kamera abgelehnt. Aber er hat dieses Projekt mit Rat und Tat unterstützt. Er hat uns ferner autorisiert aus seinem Buch *Invasion* zu zitieren“²⁸⁷

Auffällig an fast allen Zeitzeugeninterviews in OPERATION WALKÜRE ist die Kameraführung, die im krassen Widerspruch zu jener steht, welche die Spielszenen wiedergibt. Fast jedes Interview wird, wie bereits erwähnt wurde, von der Schulter aus gefilmt, nicht vom Stativ. Dadurch wirkt das Bild oftmals unruhig, die Schwenks und Zooms machen einen unkoordinierten Eindruck. Diese Art des Filmens verleiht einem Interview aber einen spontaneren Charakter, als wenn die Gesprächspartner an einem festen Ort in einer Einstellung, vom Stativ aus, gefilmt werden.

²⁸⁵ Operation Walküre. Tote Stunden (1971), 105`f.

²⁸⁶ Robnik (2009), S. 159.

²⁸⁷ Operation Walküre. Initialzündung (1971), 34`.

III. 3. e. Spielszenen

OPERATION WALKÜRE legt viel Wert darauf, den Eindruck zu vermitteln, dass alle Spielszenen auf tatsächlichen Begebenheiten basieren. Räumlichkeiten werden anhand von Fotografien rekonstruiert, Gespräche werden so wiedergegeben, wie Zeitzeugen sie in Erinnerung haben. Natürlich widersprechen nachgestellte Szenen, egal wie gut sie recherchiert sind, den im Theorieteil dieser Arbeit erörterten Regeln eines Dokumentarfilms, daher handelt es sich hierbei um ein Dokumentarspiel.

Interessant ist der Blickwinkel, den OPERATION WALKÜRE auf den 20. Juli wirft. Vor allem der zweite Teil widmet sich ausführlich den Widerstandskollegen Stauffenbergs in Frankreich und Österreich, da an diesen Orten der Staatsstreich kurzweilig gezeichnet hatte. Die Spielszenen in Paris, La Roche Guyon und Wien finden sich nicht in den behandelten Spielfilmen, auch OFFIZIERE GEGEN HITLER erwähnt die Geschehnisse dort nur am Rande.

Auffällig ist, dass die Ausführung des Attentats nicht szenisch dargestellt wird. Fest und Schweizer fahren die Strecke zum Flughafen ab, die der damalige Chauffeur Stauffenbergs mit ihm am 20. Juli 1944 gefahren war. Anschließend erklärt ein Experte, Herr Dietz, anhand eines Modells der Wolfsschanze und an den Ruinen des Originalschauplatzes, wie sich die Ereignisse dort abgespielt hätten. Herr Vogel, der im Vorzimmer von Keitel tätig war, als Stauffenberg diesen vor dem Attentat aufsuchte, erzählt mit Hilfe eines Plans des Führerhauptquartiers, was sich damals abspielte. Warlimont und danach auch Heusinger, die sich am 20. Juli in der Lagerbaracke befanden, geben, vor einem Plan der selben stehend, ihre Erinnerungen an die Besprechung mit Hitler und die Explosion wieder. Zur Veranschaulichung werden auch Fotografien eingeblendet. Ob darauf allerdings wirklich die Besprechung des 20. Juli abgebildet ist, ist unklar. Von Schauspielern werden die von den Zeitzeugen und dem Experten erläuterten Geschehnisse dargestellt. Die Spielszenen setzen erst wieder in Berlin ein, als unklar ist, ob Hitler ums Leben gekommen ist und wie nun weiter vorgegangen werden soll.

Interessant an den Spielszenen ist, wie bereits im letzten Unterkapitel erläutert wurde, dass sie fast ausnahmslos von Zeitzeugen oder von Moderator Fest eingeleitet werden. Oft sind Fest oder ein Zeitzeuge zu Anfang einer Szene gemeinsam mit den Schauspielern im Bild. Dadurch werden die Spielszenen verfremdet. Es wirkt ein wenig, wie das Making-off eines Spielfilms, wenn Fest erzählt, welche

Regieanweisungen im Drehbuch stehen und wie einzelne Rollen dort charakterisiert werden.

Fest stellt noch vor der ersten nachgestellten Szene den Schauspieler Joachim Hansen vor, der Stauffenberg darstellt und sich in seiner Kabine vor einem Spiegel, an dem Aufnahmen von Stauffenberg befestigt sind, umzieht. Ob die Fotografien Stauffenbergs dort haften, damit sich Hansen besser in seine Rolle einarbeiten kann oder ob sie rein zur Verbildlichung Fests Kurzbiografie über den Grafen dienen, ist unklar.

Bevor nachgespielt wird, wie Stauffenberg und Fromm am 15. Juli in ein Flugzeug steigen, um zum Führerhauptquartier zu fliegen, steht Fest mit dem Drehbuch in der Hand am Set und liest daraus vor: „Fritz Fromm, 56 Jahre alt, ein Mann mit Gardemaß liebt gutes Essen, Trinken und auch die Jagd. Ein Zyniker, der aus seiner Ablehnung gegen Hitler keinen Hehl macht, sich aber hütet dies öffentlich zu tun.“²⁸⁸ Dann erst fangen die Darsteller von Fromm und Stauffenberg an ihre Rollen zu spielen. Diese Art der Darstellung wirkt auf den Zuschauer befremdlich, weil er sie nicht gewöhnt ist. Es vermittelt ihm aber das Gefühl, dass nicht nur erörtert wird, was im Jahr 1944 passierte, sondern, dass ihm auch erläutert wird, wie die Filmemacher vorgegangen sind diese Ereignisse zu „rekonstruieren“. Er nimmt sozusagen an dieser „Rekonstruktion“ teil und kann sich daher sicher sein, wie detailgetreu und genau sie ist.

Die Spielszenen in OPERATION WALKÜRE unterscheiden sich sowohl im Aufbau, als auch oftmals im Inhalt, von den in dieser Arbeit behandelten Spielfilmen. Stauffenberg steht in den Spielszenen, wie auch im gesamten Dokumentarspiel nicht im Mittelpunkt. Da es allerdings gänzlich ausgespart wird, Henning von Tresckow in die Szenische Rekonstruktionen mit einfließen zu lassen, übernimmt Stauffenberg in einer Szene dessen berühmte Worte, die in jedem Film über den 20. Juli in irgendeiner Form ihren Platz finden: „Es kommt schon längst nicht mehr auf den praktischen Zweck an. Wir müssen beweisen, dass die deutsche Widerstandsbewegung den entscheidenden Wurf gewagt hat.“²⁸⁹ Dabei wird nicht erwähnt, dass diese Aussage eigentlich Tresckow zuzuschreiben ist.

²⁸⁸ Ebenda. 17’.

²⁸⁹ Ebenda. 56’.

Dass die Spielszenen veranschaulichen sollen, was die Zeugen sowohl vor der Kamera, als auch in der Recherchephase vor dem Dreh, Fest und seinem Team erzählt haben, wird besonders deutlich, als es um den Schusswechsel im Bendlerblock, am Abend des 20. Juli geht, als Stauffenberg realisiert hat, dass der Staatsstreich gescheitert war. Fest spricht mit verschiedenen Zeitzeugen, die unterschiedliche Erinnerungen daran haben, wie sich die Szene damals abgespielt hat. Das Bild zeigt abwechselnd die einzelnen Zeitzeugen und die Schauspieler, welche die verschiedenen Versionen des Schusswechsels darstellen. An dieser Stelle zeigt OPERATION WALKÜRE deutlich, dass es eben nicht möglich ist, ganz genau wiederzugeben, was in der Vergangenheit geschehen ist. Der Film versucht dem Dilemma, zu entscheiden, welche der unterschiedlichen Aussagen der Wahrheit entspricht, zu entgehen, in dem er jede Version szenisch umsetzt. Der aufmerksame Zuschauer kann diese Erkenntnis aber auch auf die anderen Zeugenaussagen und Spielszenen umlegen und erkennen, dass es sich bei OPERATION WALKÜRE, wie auch bei jedem anderen historischen Film, lediglich um einen Interpretationsansatz handelt, wie sich geschichtliche Ereignisse abgespielt haben könnten.

Neben der Ausführung des Attentats, wird auch die Hinrichtung von Stauffenberg, Haeften, Mertz von Quirnheim und Olbricht nicht szenisch umgesetzt. Nachdem Fromm wieder das Kommando im Bendlerblock übernommen hat, bittet Beck bekanntlich darum, sich selbst erschießen zu dürfen. Es ist noch zu sehen, wie Beck sich die Pistole an die Schläfe hält, während der Schuss fällt, ist die Kamera aber auf Fromm gerichtet. Diese unspektakuläre Darstellung von Becks Selbstmordversuch steht im extremen Widerspruch zu Jo Baiers Version. In STAUFFENBERG wird auf die Faszination des Grausamen gesetzt und gezeigt, wie Beck röchelnd und zuckend auf dem Tisch liegt, nachdem ihn sein Schuss nicht getötet hat. OPERATION WALKÜRE geht dagegen sachlicher vor, erzählt zwar auch vom zweiten Selbstschuss und auch vom Gnadenschuss, den er schließlich erhielt, blendet dazu aber eine Fotografie des Verstorbenen ein. Eine Übereinstimmung zwischen den beiden Filmen gibt es aber bei Fromms Verkündung des Standgerichtsurteils. Mertz von Quirnheim und Olbricht spricht er dabei mit Namen an, für den Attentäter hat er nur ein verächtliches: „diesen Oberst, dessen Namen ich nicht mehr kenne“²⁹⁰ übrig. Die Hinrichtung der Widerständler wird von Stauffenbergs ehemaligem Chauffeur Schweizer wiedergegeben, jedoch nicht in Form einer szenischen Darstellung. Diese setzt erst

²⁹⁰ Operation Walküre. Tote Stunden (1971), 95’.

wieder nach den Erschießungen ein, zeigt den hell erleuchteten Innenhof des Bendlerblocks und Fromm, der von Remer aufgesucht wird.

Die letzte Spielszene von OPERATION WALKÜRE zeigt Kluge, wie er sich in Frankreich Hitlers Rede im Radio anhört. Die Kamera führt auch durch die leeren Räume des Hotel Raffaels. Das Voice-over erzählt erst, dass die Verhaftung der SS in Frankreich als Alarmübung ausgegeben wurde. „Der Aufstand des 20. Juli hat im besetzten Frankreich nicht die tragischen Folgen wie im Reich.“²⁹¹ Anschließend wird erläutert, wie Kluge sich das Leben nahm und auch Stülpnagel versuchte Suizid zu begehen, dabei aber nur erblindete. Der Volksgerichtshof verurteilte ihn am 30. August 1944 zum Tod durch Erhängen.

Die folgenden Worte des Voice-over stehen zwar nicht in Verbindung zu den Spielszenen, werden aber an dieser Stelle trotzdem erwähnt, da sie in beinahe jedem Film über das Stauffenberg-Attentat, wenn auch in unterschiedlicher Form, vorkommen: „In den folgenden neun Kriegsmonaten sind mehr Menschen umgekommen, als in den 59 Monaten vom 1. September 1939 bis zum 20. Juli 1944.“²⁹²

Im Gegensatz zu den Zeitzeugeninterviews werden die Spielszenen in OPERATION WALKÜRE sehr professionell gedreht. Es wird mit klassischen Kameraeinstellungen gearbeitet, das Bild ist ruhig, da vom Stativ gefilmt wird und auch Kamerafahrten auf dem Dolly kommen zum Einsatz.

²⁹¹ Ebenda. 102`.

²⁹² Ebenda. 104.

III. 3. f. Resümee: OPERATION WALKÜRE

Das Dokumentarspiel OPERATION WALKÜRE wählt einen anderen Zugang zum 20. Juli 1944, als es die anderen Filme, die in dieser Arbeit analysiert wurden, getan haben. Im Mittelpunkt stehen hier der Moderator Fest, der als Historiker Fachkompetenz ausstrahlt und die Zeitzeugen, die ihm dabei helfen, die historischen Ereignisse zu rekonstruieren. Natürlich ist eine solche Rekonstruktion, wie bereits mehrfach erläutert wurde, nicht wirklich möglich. Trotzdem versucht Fest durch Zeitzeugen und Fotografien zu belegen, dass es wirklich so gewesen ist, wie OPERATION WALKÜRE es darstellt. Geschickt unterstreicht er diesen Eindruck weiter, indem er an verschiedenen Stellen einräumt, dass es seinem Team nicht gelungen sei, diesen oder jenen Zeitzeugen vor der Kamera zu interviewen oder bestimmte Räumlichkeiten originalgetreu nachzubauen.

Neben den Zeitzeugen führt Fest auch Interviews mit Passanten. Wobei deutlich wird, dass er der über den 20. Juli 1944 uninformierten Bevölkerung nicht den gleichen Respekt entgegenbringt, wie den ehemaligen Offizieren. Wenn sie ihm keine Auskunft geben, behandelt er sie von oben herab.

Die Offiziere werden dagegen alle auf einer Stufe stehend präsentiert, egal ob es sich um Offiziere im Widerstand oder um Regimeanhänger, wie Remer, handelt. Leider wird die nationalsozialistische Zugehörigkeit Remers und sein Verbleib nach dem Krieg nicht näher erläutert. Fest distanziert sich eher von Stauffenbergs Chauffeur Schweizer, einem einfachen Mann, oder den Sekretärinnen, welche die einzigen Frauen sind, die als Zeitzeugen auftreten.

Interessant an OPERATION WALKÜRE ist, dass sie sich neben Berlin auch auf die Ereignisse in Paris bzw. La Roche Guyon und Wien konzentriert. Stauffenberg wird auch in den Spielszenen nicht in den Mittelpunkt gestellt und als Held glorifiziert, wie es beispielsweise im Spielfilm VALKYRIE geschieht.

OPERATION WALKÜRE konzentriert sich nur auf die Tage um den 20. Juli 1944 und spart dabei aus, dass sowohl Stauffenberg, als auch die meisten seiner Kollegen nicht immer Regimegegner gewesen sind. Bei einem Film, der dokumentarisch vorgeht, auch wenn es sich um ein Dokumentarspiel handelt, wäre es wünschenswert auch solche Informationen zu vermitteln, um keinen einseitigen Blick auf die Offiziere zu bieten.

Der Ansatz Wirths ist es, erst zu zeigen, wie unwissend die Deutsche Bevölkerung über den militärischen Widerstand im Dritten Reich ist. Vielen fehlt auch über 20 Jahre danach noch das Verständnis für das Attentat und den Staatsstreich. OPERATION WALKÜRE soll dem Zuschauer verdeutlichen, dass es sich dabei um: „ein Ereignis, das so viel Dramatik und soviel Moral enthält“²⁹³, handelt und auch als solches angesehen werden soll.

²⁹³ Operation Walküre. Initialzündung (1971), 10’.

IV. Resümee

Die in dieser Arbeit analysierten Filme spiegeln die zuvor erörterte Theorie über Geschichtsdarstellung im Film wieder. Spielfilm, Dokumentation und Dokumentarspiel sind drei unterschiedliche Formen ein historisches Ereignis filmisch umzusetzen. Dabei hat jede Gattung ihren eigenen Weg und ihre individuellen Mittel, sich Geschichte anzunähern. Es ist dem Regisseur überlassen, zu welchem Zeitpunkt der Geschichte er einsetzt, was er für wichtig und erwähnenswert hält und welche Aspekte er auslässt. Ein qualitativ hochwertiger Film über Geschichte sollte aber den Regeln seiner Gattung folgen und sich selbst einen hohen Anspruch an eine möglichst wahrheitsgemäße Wiedergabe der Historie stellen. Dabei muss sich ein Regisseur auf die Arbeit von Historikern, Aussagen von Zeitzeugen, historisches Film- und Fotografiematerial und Dokumente verlassen. Dass auch eine noch so gründliche Recherche, unter Einbezug der gerade genannten Mittel, es einem Film nicht ermöglicht, wirklich authentisch zu sein, wurde ausgiebig erörtert. Womit aber alle historischen Filme spielen, ist, dem Zuschauer ein hohes Maß an Authentizität zu vermitteln.

Der historische Spielfilm soll zwar Wissen vermitteln, der Zuschauer will aber auch unterhalten werden. Auch der Spielfilm sollte nicht bewusst falsche Informationen vermitteln, aber er muss aus Geschichte eine erzählbare Handlung machen. Jo Baiers *STAUFFENBERG* rückt dabei den Protagonisten in den Mittelpunkt, um ihn herum sind die Geschehnisse aufgebaut. Dass dabei auf seinem Weg vom Regimeanhänger zum Widerständler einige fiktive Szenen eingebaut sind, ist nicht weiter relevant, da sie ihren Zweck erfüllen und dem Zuschauer in kürzester Zeit ein Gefühl für diesen Werdegang vermitteln. Ansonsten setzt Baier, wie üblich für den historischen Spielfilm, auf die Trias von Emotionalisierung, Dramatisierung und Personalisierung. Aufgebaut ist *STAUFFENBERG* nach dem klassischen Hollywood-Spielfilmkonzept, angepasst an das deutsche Fernsehformat. Diese Spielfilmdramaturgie stammt von Syd Field und basiert auf Aristoteles, der in seiner *Poetik* Regeln für den Aufbau eines Dramas aufstellte. Ein Authentizitätsgefühl für den Zuschauer wird in *STAUFFENBERG* durch die *Mise-en-scène* geschaffen, die so originalgetreu wie nur möglich gestaltet wurde.

OFFIZIERE GEGEN HITLER, von Maurice P. Remy, beginnt zu einem viel früheren Zeitpunkt der Geschichte, als *STAUFFENBERG* und vermittelt sie durch die filmischen Möglichkeiten, die einer Dokumentation zugrunde liegen. Dabei handelt es sich um

historisches Filmmaterial, Zeitzeugen, Originalschauplätze und Grafiken. Durch die Montage dieser Filmmittel wirkt eine Dokumentation auf den Rezipienten authentisch, auch wenn sie die nichtfilmische Wirklichkeit nicht wiedergeben kann. Remy schildert den Werdegang der Offiziere im Widerstand von Hitlers Machtergreifung bis hin zum gescheiterten Attentat und Staatsstreich vom 20. Juli 1944. Dabei folgt er dem klassischen Aufbau eines Kompilationsfilms, zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt des Krieges einzusetzen, um dann eine Rückblende einzuleiten, in der erklärt wird, wie es soweit kommen konnte. Der Kompilationsfilm beschäftigt sich oft mit Hitlers Widersachern, da er im Gegensatz zum Quellenkompendium, nicht nur Archivmaterial, sondern auch Zeitzeugen einsetzen kann, und sich somit nicht nur auf die Führungsriege konzentrieren muss, von welcher das meiste Filmmaterial aus dem Dritten Reich überliefert ist. Der Zeitzeugenbericht, die dritte Untergattung der historischen Dokumentation setzt sich dagegen oftmals mit den Opfern der Nationalsozialisten auseinander. OFFIZIERE GEGEN HITLER zeichnet sich vor allem dadurch aus, dem Zuschauer genau zu erklären, wie es von Seiten der Offiziere zur anfänglichen Faszination für Hitler kam und welche Gründe es waren, die sie zum Umdenken animierten, dabei konzentriert sich der Film nicht nur auf Stauffenberg. Die Gründe Widerständler zu werden und schließlich die Umsetzung des Attentats und des versuchten Staatsstreiches werden aus der Sicht von verschiedenen Militärs beleuchtet. Remy setzt bei seiner Wissensvermittlung aber auch auf Spannung, beispielsweise in Form von Cliffhangern. Vereinzelt lässt er auch szenische Zitate einfließen, was gegen die Regeln einer qualitativ hochwertigen Dokumentation verstößt. Auch die Quellenangabe des vielfach verwendeten Archivmaterials kommt in OFFIZIERE GEGEN HITLER zu kurz.

Das Dokumentarspiel hat die meisten Möglichkeiten, Geschichte filmisch umzusetzen, da es sowohl die Mittel des Spielfilms, als auch die der Dokumentation verwenden darf, was sich OPERATION WALKÜRE auch zunutze macht. Franz P. Wirth steigt mit seinem Beitrag über den 20. Juli 1944 wiederum später in die Geschichte ein, als es Remy in seiner Dokumentation tut. Wirth konzentriert sich in OPERATION WALKÜRE auf den unmittelbaren Zeitraum um den 20. Juli, dabei wird ausgelassen zu erwähnen, dass sowohl Stauffenberg, als auch seine Kollegen, eben nicht immer schon Widerständler gewesen sind. Auch auf den Kopf des militärischen Widerstands, Henning von Tresckow, wird nur am Rande eingegangen. Im Gegensatz zu OFFIZIERE GEGEN HITLER verwendet OPERATION WALKÜRE nur wenig

historisches Film- und Fotomaterial. Wirth verlässt sich bei der Authentizitätsvermittlung mehr auf den Moderator seines Films, Joachim C. Fest und die zahlreichen Zeitzeugen, die über die Geschehnisse von damals berichten und auf deren Aussagen die Spielszenen fußen, die zur Veranschaulichung der Ereignisse beitragen sollen. Das Dokumentarspiel hat durch Fest einen sehr belehrenden Charakter. Der Moderator bemängelt, wie wenig die Deutschen noch über den 20. Juli 1944 wissen würden und versucht dies in den zwei Teilen von OPERATION WALKÜRE lehrerhaft zu ändern. Dass dieser Film bereits Anfang der 1970er Jahre gedreht wurde, wird im Vergleich zu OFFIZIERE GEGEN HITLER sehr deutlich, wenn man beispielsweise den Einsatz von Zeitzeugen betrachtet. OFFIZIERE GEGEN HITLER versucht durch sie zu emotionalisieren, wie es in heutigen Dokumentationen üblich ist. OPERATION WALKÜRE versucht dagegen auch bei den Gesprächen mit Zeitzeugen sachlich vorzugehen. Emotionen sind an dieser Stelle nicht erwünscht, überkommen sie einen Gesprächspartner trotzdem, wird das Interview unterbrochen.

Alle drei Filme, sowie die weiteren in dieser Arbeit angesprochenen, bieten einen unterschiedlichen Blickwinkel auf den 20. Juli 1944. Sie vermitteln auf ihre eigene Weise Geschichte im Film. Abschließend ist zu sagen, dass jegliche Form der Geschichtsvermittlung im Film wichtig ist, da sie dazu beiträgt, dass die Historie nicht in Vergessenheit gerät und sich immer wieder aufs Neue mit ihr auseinandergesetzt wird. Jede der drei besprochenen Gattungen wählt dabei ihre eigenen Wege. Welche das sind und wie sie umgesetzt werden können, wurde in dieser Arbeit erörtert und analysiert.

V. Quellenverzeichnis

V. 1. Bibliographie

- Agde, Günter: Der Sprung durchs Bild der Kamera. Stauffenberg und der 20. Juli 1944 im Film. In: Zeitgeschichte-Online. http://www.zeitgeschichte-online.de/portal/alias_Rainbow/lang_de/tabID_40208247/Default.aspx Stand: 28.04.2010.
- Albes, Jens: Knopp: „Gedächtnis der Nation“ kommt ins Internet. In: Online Focus. http://www.focus.de/digital/computer/medien-knopp-und132gedaechnis-der-nationund147-kommt-ins-internet_aid_402040.html Stand: 30.01.2010
- Aristoteles: Poetik. Stuttgart: Reclam 2005.
- Beyer, Susanne: „Heldin im Hintergrund“. In: Spiegel Online. http://einestages.spiegel.de/static/authoralbumbackground/1835/_heldin_im_hintergrund.html Stand: 16.03.2010
- Bösch, Frank: Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation. In: Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. 4/99, 50 (1999), S. 204 bis 220.
- Brockhaus: Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 3 Ausw – Bhar. Leipzig/Mannheim: F.A. Brockhaus 2006.
- Das Erste: Offiziere gegen Hitler. Produktion. In: <http://www.daserste.de/offiziere/produktion.asp> Stand: 10.07.2010.
- Davis, Natalie Z.: „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...“. Der Film und die Herausforderung der Authentizität. In: Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1991. S. 37 bis 64.
- Deutsches historisches Museum: Henning von Tresckow. In: Deutsches historisches Museum. <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/TresckowHenning/index.html> Stand: 12. 05. 2010.
- Ferro, Marco: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?. In: Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1991. S. 17 bis 36.

- Festenburg, Nikolaus von / Höbel, Wolfgang: Die Botschaft muss ankommen. In: Spiegel Online. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7881994.html> Stand: 21. 06. 2010.
- Field, Syd: Das Drehbuch. Die Grundlage des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch. Berlin: Autorenhaus Verlag 2005.
- Focus: Ehrung. „Bambi“ für Tom Cruise. In: Focus Online. http://www.focus.de/panorama/boulevard/ehrung_aid_145600.html Stand: 27.05.2010.
- Franck, Dieter: Die historische Dokumentation. In: Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988. S. 49 bis 53.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung: „Stauffenberg“. Ein Geschichtsfilm ohne Geschichte. In: <http://www.faz.net/s/RubCC21B04EE95145B3AC877C874FB1B611/Doc~E522A4A7212CF45AA966F58A961397687~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Stand: 27.05.2010.
- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: Verlag Ölschläger 1994
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2007.
- Hoffmann, Peter: Claus Schenk Graf von Stauffenberg. Die Biographie. München: Pantheon 2008.
- Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith: Die Gegenwart der Vergangenheit. Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. In: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Verlag Vorwerk 2003. S. 8 bis 23.
- IMDb: Virtuel History: The Secret Plot to kill Hitler. In: The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0432455/> Stand: 23.04.2010.
- Jeßing, Bendedikt/Köhnen, Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2003.
- Kanzog, Klaus: Bewusst sehen! Kategorien der wissenschaftlichen Filmanalyse für den täglichen Gebrauch. In: Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium. Heft 7 (2004), S. 11 bis 26.

- Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster: Lit Verlag 2008.
- Keilbach, Judith: Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen. In: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentation, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Verlag Vorwerk 2003. S. 155 bis 174.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2002.
- Koch, Gertrud: Nachstellungen. Film und historischer Moment. In: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Verlag Vorwerk 2003. S. 216 bis 229.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkampverlag 1985.
- Lagny, Michèle: Historischer Film und Geschichtsdarstellung im Fernsehen. In: Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin: Verlag Vorwerk 2003. S. 115 bis 128.
- Neubauer, Franz: Das historische Dokumentarspiel. In: Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988. S. 60 bis 66.
- Nissen, Nico: Stauffenberg. Die wirklich wahre Geschichte. In: Heise Online: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/29/29582/1.html> Stand: 16.03.2010
- Pigge, Helmut: Der historische Fernsehfilm. In: Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988. S. 67 – 73.
- Projekt Gutenberg: Stefan George. Der Teppich des Lebens und die Lieder vom Traum und Tod. Der Täter. In: Spiegel Online. http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=786&kapitel=11&cHash=886858a883teppi10#gb_found. Stand: 17.05.2010.
- Robnik, Drehli: Geschichtsästhetik und Affektpolitik. Stauffenberg und der 20. Juli im Film 1948 – 2008. Wien: Verlag Turia und Kant 2009.

- Schlanstein, Beate: Echt Wahr!. Annäherung an das Authentische. In: Fischer, Thomas u.a. (Hg.): Alles Authentisch?. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008. S. 205 bis 225.
- Schulthess, Konstanze: Nina Schenk Gräfin von Stauffenberg. Ein Poträt. München/Zürich: Pendo Verlag 2008.
- Schwarz, Eugen G.: 20. Juli 1944. Das geheime Deutschland. In: Focus Online. http://www.focus.de/kultur/medien/20-juli-1944-das-geheime-deutschland_aid_147843.html Stand: 17.05. 2010.
- Sperl, Gabriela: Der wahre Stauffenberg? Eine Erwiderung auf Peter Hoffmann von Gabriela Sperl. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 19.03.2004, S. 44.
- Truffaut, Francois: Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht? München: Wilhelm Heyne Verlag 1973.
- Ueberschär, Gerd R., Für ein anderes Deutschland. Der deutsche Widerstand gegen den NS-Staat 1933-1945. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2005.
- USC Shoa Foundation Institute. <http://college.usc.edu/vhi/> Stand: 30.01.2010
- Wirtz, Rainer: Alles authentisch. So war´s. In: Wirtz, Rainer (Hg.): Alles authentisch. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2008. S. 9 – 15.
- Wolffhardt, Rainer: Geschichte im Spielfilm. Erfahrungen und Reflexionen eines Regisseurs. In: Baumgärtner, Ulrich/Fenn, Monika (Hg.): Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium. Heft 7. Geschichte und Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm. München: Herbert Utz Verlag 2004. S. 35 – 44.
- Zips, Martin: “Er soll seine Finger von meinem Vater lassen“. In: Sueddeutsche.de. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/587/405365/text/> Stand: 23.04.2010.

V. 2. Filmographie

- Der 20. Juli. Das Attentat auf Adolf Hitler. Regie: Falk Harnack. Drehbuch: Falk Harnack und Werner J. Lüddecke. Deutschland: Central Cinema Company, 1955. Fassung: DVD. Universum Film, 2005. 95`.
- Die Akte Walküre. Tötet Hitler. Der geheime Plan. Regie: David McNab. Drehbuch: Ralph Ineson. USA: Discovery Geschichte, 2004. Fassung: DVD. Discovery Geschichte, 2008. 100`.
- Die Stunde der Offiziere. Regie: Hans-Erich Viet. Drehbuch: Hans-Christoph Blumenberg. Deutschland: Arte / ZDF, 2004. Fassung: VHS. Phoenix, 19.07.2008, 90`.
- Dresden. Regie: Roland Suso Richter. Drehbuch: Stefan Kolditz. Deutschland: ZDF, 2005. Fassung: VHS. ZDF, 05.05.2010. 145`.
- Es geschah am 20. Juli. Regie: Georg Wilhelm Papst. Drehbuch: Werner P. Zibaso und Gustav Machaty. Deutschland: Arca-Filmproduktion, 1955. Fassung: DVD. Universum Film, 2003. 73`.
- Inglourious Basterds. Regie: Quentin Tarantino. Drehbuch: Quentin Tarantino. USA /Deutschland: Universal Pictures, 2009.
- Stauffenberg. Der 20. Juli. Regie: Jo Baier. Drehbuch: Jo Baier. Deutschland: teamWorx, 2004. Fassung: DVD. Euro Video, 2004. 92`.
- Stauffenberg. Eine Spurensuche. Regie: Gabriele Trost. Drehbuch: Gabriele Trost. Deutschland: SWR, 2007. Fassung: VHS. 3sat, 18.07.2008. 45`.
- Offiziere gegen Hitler. Aufstand des Gewissens. Regie: Maurice Philip Remy. Drehbuch: Maurice Philip Remy. Deutschland: Polarfilm, 2004. Fassung: DVD. Polarfilm. 2004. 43`.
- Offiziere gegen Hitler. Staatsstreich im Untergang. Regie: Maurice Philip Remy. Drehbuch: Maurice Philip Remy. Deutschland: Polarfilm, 2004. Fassung: DVD. Polarfilm. 2004. 43`.
- Offiziere gegen Hitler. Verschwörung der ersten Stunde. Regie: Maurice Philip Remy. Drehbuch: Maurice Philip Remy. Deutschland: Polarfilm, 2004. Fassung: DVD. Polarfilm. 2004. 44`.
- Operation Walküre: Das Stauffenberg Attentat. Regie: Bryan Singer. Drehbuch: Christopher McQuarrie und Nathan Alexander. USA/Deutschland: Metro Goldwyn Mayer, 2008. Fassung: DVD. Metro Goldwyn Mayer, 2008. 115`.

- Operation Walküre. Stauffenbergs Attentat auf Hitler. Teil 1 „Initialzündung“. Regie: Franz P. Wirth. Drehbuch: Jacques Legris und Helmut Pigge. Deutschland: Bavaria Atlier, 1971. Fassung: DVD. Euro Video, 2008. 98`.
- Operation Walküre. Stauffenbergs Attentat auf den Hitler. Teil 2 „Tote Stunden“. Regie: Franz P. Wirth. Drehbuch: Jacques Legris und Helmut Pigge. Deutschland: Bavaria Atlier, 1971. Fassung: DVD. Euro Video, 2008. 91`.

VI. Abstract

Geschichtsdarstellung im Film ist ein Weg sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, um Geschehenes nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. In dieser Diplomarbeit wird erörtert, welche filmischen Mittel den verschiedenen Gattungen des Films mit geschichtlichem Hintergrund bei der Verarbeitung von historischen Ereignissen zur Verfügung stehen. Das historische Schauspiel, die historische Dokumentation und das historische Dokumentarspiel gehen bei der Umsetzung ihrer Interpretationen der Geschichte sehr unterschiedlich vor. Dies wird bei der Analyse verschiedener Filme über Claus Schenk Graf von Stauffenberg und den 20. Juli 1944 sehr deutlich. Im Focus der Analyse stehen: Jo Baiers STAUFFENBERG (2004), Maurice Philip Remys OFFIZIERE GEGEN HITLER (2004) und Franz Peter Wirths OPERATION WALKÜRE (1971), die ausgewählten anderen Werken der vergangenen sechs Jahrzehnte, die sich mit der gleichen Thematik befassen, gegenübergestellt werden. Anhand dieser Filme werden die im ersten Teil der Arbeit erörterten Theorien über Geschichtsdarstellung im Film belegt und die Unterschiede der einzelnen Gattungen herausgearbeitet. Die Analyse verdeutlicht zudem die unterschiedlichen Herangehensweisen der Filme an den 20. Juli 1944 im Kontext ihrer Entstehungszeit.

Lebenslauf

Fabienne Rebecca Lautenbacher

geboren am 22. Januar 1986 in Augsburg

Ausbildung

Seit Oktober 2005	Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2005	Abitur
2003 bis 2005	Pindl Gymnasium, Regensburg
2000 bis 2003	Merz Schule und Internat, Stuttgart
1996 bis 2000	Rudolf-Diesel-Gymnasium, Augsburg
1992 bis 1996	Freie Katholische Volksschule, Augsburg

Berufliche Erfahrung

Mai 2010	Praktikum in der <i>Redaktion Wien</i> , Wien
Seit 2001	Aushilfstätigkeit als Modeberaterin bei <i>Traumwelt Lautenbacher</i> , Augsburg
Seit 2004	Moderation des <i>Traumwelt-Gala-Balls</i> und der Hochzeitsmesse <i>Die Traumtage</i> , Augsburg
2009	Aushilfstätigkeit als Servicekraft in <i>Harrys Time</i> , Wien
2008	Aushilfstätigkeit als Servicekraft im <i>Café Panino</i> , Augsburg
August 2008	Praktikum in der Redaktion von <i>Augsburg TV</i> , Augsburg
Juli 2008	Praktikum in der Technikabteilung von <i>Augsburg TV</i> , Augsburg
Juli, August 2007	Praktikum in der Redaktion der Special-Interest-Zeitschrift <i>Braut und Bräutigam</i> , Münster
Juli, August 2006	Praktikum in der Redaktion von <i>Radio Fantasy</i> , Augsburg
September 2005	Praktikum in der Lokalredaktion der <i>Augsburger Allgemeinen</i> , Augsburg

Interessen

Literatur, Kurzfilme, Rucksackreisen, Skifahren