

Heinz-Peter Preußner

## Film als Medium des Gedächtnisses und der Identitätsbildung oder: Die mediale Wende in den kulturwissenschaftlichen Deutschlandstudien.\*

Sicherlich lässt sich ein literatursoziologischer Funktionswandel dessen beschreiben, was Autorschaft heute bedeutet – im Sinne einer Depotenzierung der einstigen Aura. Sicher ist aber auch, dass Literatur und Film als Gedächtnismedien den öffentlichen Diskurs entscheidend prägen, ihn sogar erst konstituieren. Doch der Medienwandel bewirkt nun innerhalb der Erinnerungsdiskurse eine signifikante Verschiebung – von der Literatur zum Film (Preußner 2010: 216 f.). So sind es vermehrt narrative Filme, die unsere kognitive und emotionale Verarbeitung von gesellschaftlichen Ereignissen leisten und dadurch zu Medien der Identitätsstiftung werden können. Deshalb gebührt dem Film ein wesentlich prominenterer Platz innerhalb der kulturwissenschaftlichen Deutschlandstudien. Es reicht nicht hin, wie bisher, vor allem illustrativ zu ergänzen, was im geschriebenen Wort bereits vorstrukturiert ist. Sondern der Film ist Medium des Gedächtnisses wie der Identitätsbildung aus eigenem Recht.

Fiktionale Bildmedien bewerkstelligen eine spezifische Form der Aufarbeitung. Die Prägekraft von Spielfilmhandlungen übersteigt den Gehalt der Nachrichten, die mit dem Tagesgeschäft verschwinden, um ein Vielfaches (Preußner 2005: 20 f.). Für das kulturelle Gedächtnis scheinen sie unverzichtbar. Affirmation und Kritik sind hier nur Außenpositionen, die einzelne Werke nie (oder zumindest recht selten) in Reinkultur belegen können. Wie sehr etwa die amerikanische Filmindustrie in die mentale Bewältigung des Scheiterns einerseits und in die Instrumentalisierung des Siegens andererseits verstrickt ist, gilt als ein Topos der Ideologiekritik bezüglich dieser großen Nation (Preußner 2013: 392, 410). Im deutschen Film ist das kaum anders, wenn auch vielleicht weniger offensichtlich.

In einer Zeit, die alles für modern erklärt, was transnational erscheint, wirkt eine Fokussierung auf kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, noch dazu wenn sie medial erneuert werden, zunächst sperrig, erscheint vielleicht manchem antiquiert oder sogar falsch. Oberflächlich betrachtet, schließt das hier projektierte Vorhaben fast da an, wo Anton Kaes (1987) mit seinen *Deutschlandbildern* aufgehört hatte. Doch seit der Wende 1989 haben wir völlig differente Paradigmen zu

---

\* Dieser Beitrag rekurriert ausführlich auf mein Erstgutachten zur Dissertation von Gerhard Lüdeker – und folgt damit indirekt und vermittelt seinem Text über weite Teile. Lüdekers Anteil am hier Skizzierten ist deshalb größer, als es einzelne, immer wieder eingestreute Nachweise markieren könnten.

gewärtigen. Es liegt aber auch an den theoretischen Diskursen, mit denen man sich heutigentags der nationalen deutschen Identität im Film widmen kann und muss.

Beide Tendenzen, wissenschaftliche Durchdringung und konkrete, gesellschaftspolitische Entwicklung, bedingen einander. Denn auch der Erfolg der Gedächtnis- und Erinnerungstheorien oder die Debatten um nationale Selbstverständigung sind nicht allein wissenschaftsgeschichtlich oder gar wissenschaftstheoretisch zu erklären, sondern den besonderen Umständen einer abermals „verspäteten Nation“ (Plessner 1969) geschuldet, die sich erst mit dem Ende des 20. Jahrhunderts, durch den Zusammenbruch der DDR und die Auflösung des Systems der Warschauer-Pakt-Staaten bedingt, fragen musste, wie denn nun das wiedervereinigte Deutschland sich zu definieren habe, was Dreh- und Angelpunkt nationaler Identität sein könne und welche Narrative insbesondere diese Selbstvergewisserung adäquat bebildern sollten.

Diesen Zusammenhang in seiner Vielschichtigkeit zu erfassen, ihn analytisch zu durchdringen und synthetisch als Gesamtschau wieder zusammenzuführen, ist der nicht eben geringe Anspruch: nach der medialen Wende in den kulturwissenschaftlichen Deutschlandstudien. Das kann durch den großen Bogen, den weit-sichtigen Blick, das große Korpus, das der Analyse unterworfen wird, primär zum Tragen kommen, aber auch durch Ausführlichkeit in der einzelnen, film- und kulturwissenschaftlichen Interpretation. Da gibt es eine Flut an zum Teil recht ephemeren Fernsehfilmen, die den deutschen Erinnerungsdiskurs wesentlich prägen – ich nenne paradigmatisch hier nur *DRESDEN*, den Film von Roland Suso Richter, D 2006, der die Fiktionalisierung des Bombardements im Spielfilm betreibt, indem er dokumentarische Aufnahmen nachstellt und mit der melodramatischen Handlung verknüpft und entschärft (Preußner 2016: 230-235). Andere sind prominenter hervorgetreten, im Kino und bei Preisverleihungen auffällig geworden wie *STALINGRAD*, *DER UNTERGANG*, *DIE STILLE NACH DEM SCHUSS*, *DIE UNBERÜHRBARE*, *DAS LEBEN DER ANDEREN*. Alle diese Filme können in ihrer Funktion als Angebote der Sinnkonstruktion aufgefasst und beschrieben werden – ohne formalästhetische Fragen darüber gleich zu vernachlässigen. Man könnte auch eine Diskursanalyse in der Nachfolge Foucaults (1981) anstreben, die Herrschaftsverhältnisse und Machtstrukturen offenlegt und kritisiert. Vor allem muss die Konstruktion nationaler Identität im Einzelnen sichtbar werden. Das ist, als Ziel, bescheiden und anspruchsvoll zugleich.

Neben diesen Analysen geht es sicherlich immer wieder um die Debatten, die über Sinn und Zweck nationaler Identität, gerade in Deutschland, geführt wurden. Wo liegt der Motor der Sinngenerierung, wie lässt sich der Begriff in Abgrenzung zu demjenigen der Nation selbst und zum Nationalismus klären, was wird inkludiert oder exkludiert auf dem Weg zu nationaler Identität? Welche Konfiguration des Anderen und des Fremden begleiten diese Bestimmungen? Wie sind solche Konstruktionen mit dem Phänomen der kollektiven Erinnerung verknüpft, oder, genauer gefasst, dem kollektiven Gedächtnis? Handelt es sich um ein Speicher- oder ein Funktionsgedächtnis? Wie ist überhaupt das dialektische Verhältnis von Erinnern und Vergessen strukturiert? Und welchen Anteil haben daran die Topoi,

an denen sich diese Prozesse vollziehen: Vergangenheitserzählungen insbesondere, aber auch Mythen und konkrete, historisch aufgeladene Orte? Wenn man den Film als Gedächtnismedium begreift, muss geklärt sein, auf welche Weise Vergangenheit in „Erinnerungsfilmen“ (Erl/ Wodianka 2008: 9-17; Lüdeker 2012: 75, 77, 82-85, 269-273) transformiert wird – etwa im Verhältnis zur Mnemotechnik –, wie deren Bezug zur nationalen Identität ausfällt oder was transnational an ihnen sein könnte: und welche Klassen von Erinnerungsfilmen man bilden sollte.

Grundlegend für die nationale Identität der Deutschen nach 1945 sind der Holocaust und der Zweite Weltkrieg; mithin schuldbeladene Fixpunkte der Geschichte, die alle älteren Gründungsmythen der Deutschen überlagern (Galli/Preußner 2008: 11, 13, 16), welche im 19. Jahrhundert noch ganz ungebrochen das nationale Selbstnarrativ umstellten: die Nibelungen etwa (Galli/Preußner 2008: 14 f.), Hermann der Cherusker oder der Kyffhäuser-Mythos um Friedrich Barbarossa (Preußner 2013: 334-350; vgl. 163, 204). Durch die kollektive Schuld entstand eine „negative Symbiose“ (Diner 1987) in Bezug auf die Juden und den Staat Israel sowie eine generelle Zurückhaltung in Fragen der Souveränität der Nation (die vor 1989 faktisch auch nicht bestand) oder gar des Nationalstolzes. Erst mit und nach der Wende gab es Tendenzen, diesen Sonderstatus in Frage zu stellen, etwa durch die Neue Rechte (Lüdeker 2012, 115 f.), und Anschluss zu finden an die Konstruktion des Nationalen, wie sie etwa bei den benachbarten Staaten Deutschlands üblich war.

Ein markanter Wendepunkt war hier die Fußballweltmeisterschaft in Deutschland, in der es erstmals zu offensiven Identifikationen mit der Nation in der Breite der Bevölkerung kam. Dieser neue, alte Patriotismus im Sommer 2006 spiegelt sich frappierend in Sönke Wortmanns Film *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN*; wobei die Euphorie, die er einfangen wollte, inzwischen fast spurlos verschwunden ist (Preußner 2013: 334-336). Dabei hätte er, von der Idee her, das Zeug, einen neuen Gründungsmythos zu bebildern: den von der endlich erreichten nationalen Souveränität. Die Begeisterung für einen sportlichen Spielwettbewerb machte möglich, was bislang als nicht opportun galt: die Identifikation mit dem nationalen Selbst, das Wir-Gefühl hinter der schwarz-rot-goldenen Fahne. Das WM-Gefühl war deshalb eine ‚ästhetische Kompensation‘, mit Christian Enzensberger (1981: 301, 367) zu sprechen. Es löste ein, was politisch nicht zu haben war. Faktisch funktioniert die Nationenbildung anders. Das Fahnenschwenken ersetzt nicht die gesellschaftliche und politische Auseinandersetzung. Vielmehr wurde die WM als geeignetes Spielareal genutzt, um sich in diesem gleichsam ästhetischen Feld auszuprobieren als eine Nation. Deutschland wollte sich als unproblematisch empfinden und national feiern, ohne an den geschichtlichen Verstrickungen zu tragen (Preußner 2013: 336).

Diese Form der diskursiven „Normalisierung“ (Lüdeker 2012: 15, 110, 115-118, 123-136, 157-159, 171-173, 192 f., 202, 281 f. und passim) war aber zugleich ein eminent politischer Streit, bei dem es unter anderem um den Umgang mit nationalen Symbolen ging oder die Neubegründung einer „Berliner Republik“ (ebd.: 117 f.) und die Umgestaltung der Hauptstadt zu einem „spätmodernen Erinnerungsort“ (ebd.: 118-120; vgl. Köster 2009). In diesen Debatten nun haben

die Darstellung des Nationalsozialismus und die Einordnung der DDR (sowie der Wiedervereinigung) prominente Plätze belegt. Erst durch das hundertjährige Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 trat allmählich ein weiterer Bezugspunkt nationaler Selbstvergewisserung ins Zentrum. Wenn nationale Identität in Deutschland neu konstruiert und konfiguriert wird, dann verläuft das auffallend häufig aber immer noch entlang der beiden oben genannten Diskurse. Einerseits die Repräsentationen des Nationalsozialismus, andererseits diejenigen der DDR und der Wiedervereinigung bestimmen den deutschen Erinnerungsfilm nach 1989 maßgeblich. Im Bereich des Nationalsozialismus gibt es da den ‚neuen Landser-Film‘ (Lüdeker 2012: 151 f.), das *Heritage Cinema* (ebd.: 160 f.), welches den Widerstand und die Täterfiguren in den Blick nimmt, die den Opferdiskurs – Stichwort „Deutsches Leid“ (ebd., 283; Preußner 2012: 22-48) – und auch den internationalen Vergleich beschreibt. Zur DDR und zur Wiedervereinigung kann man die Spielfilme der letzten DEFA-Regisseure beschreiben, Ostkomödie und Ostalgie oder das Familienmelodram als Subgenre der DDR-Erinnerung analysieren. Die Wiedervereinigung wird dann als Verlusterfahrung erscheinen oder erneut, wie zum NS-Erinnerungsfilm, in die Dichotomie von Täter- und Opferdiskursen zerfallen.

Die aktuellen Paradigmen der Filmtheorie wie der Gedächtnisforschung sind hier synthetisch aufeinander zu beziehen, etwa im Rekurs auf wichtige Vorarbeiten wie diejenigen von Aleida Assmann (2006) und Jan Assmann (2000) oder Astrid Erll (2005) und die Grundlagen der Filmsemantik. So ist „Nation“ für Gerhard Jens Lüdeker eine „diskursiv hergestellte Gemeinschaftskonstruktion, deren konstitutive Merkmale von den Mitgliedern als untereinander verbindlich angesehen werden“ (Lüdeker 2012: 27).<sup>1</sup> Entscheidenden Anteil an dieser Konstruktion haben kollektive Erinnerungen als ‚epistemischer Zugang zur Vergangenheit‘, wie man hier, im Anschluss an Bergem (2005: 116) und mit Rekurs auf Cassirer (1990: 51), sagen könnte. Die wiederum prägen das ‚kommunikative Gedächtnis‘ (J. Assmann 2000: 13) aus, das sich späterhin institutionalisiert und (relativ) verfestigt zum ‚kulturellen Gedächtnis‘ (ebd.: 19). Kollektive Erinnerungen nun können an beiden Gedächtnisformen partizipieren, sollten aber funktional diversifiziert werden. In Filmen etwa wird ein (vergleichsweise neues) Speichermedium für kollektives Erinnern genutzt, das recht schnell reagieren kann auf gesellschaftliche Veränderungen – und das deshalb einen Diskurs nicht allein fixiert, sondern ihn auch mitgestaltet. Dann wird das ‚Speichergedächtnis‘, wie Aleida Assmann sagt, in ein ‚Funktionsgedächtnis‘ überführt (A. Assmann 2006: 134 f.; J. Assmann 2000: 38). Was da erinnert wird, ist im Falle einer Nation ein Konglomerat aus Geschichten, die über sie erzählt werden (Hall 2008: 201; vgl. 66-88, 167-187, 180-222).

Ein beträchtlicher Anteil daran ist nicht auf reale Ereignisse bezogen, sondern besteht aus Vorstellungen und Projektionen, die sich bis zum Mythos verdichten können, dann über einen längeren Zeitraum relativ stabil bleiben und prozessual im beständigen Austausch von Erinnern und Vergessen wieder neu konfiguriert

---

<sup>1</sup> Hervorhebung im Original: durchgängig *kursiv*.

werden. Die Aneignung von Vergangenheit ist demnach „ein *narrativer Prozess*, bei de[m] die Geschichte auf die Gegenwart und ihre Bedürfnisse hin erzählt wird“ (Lüdeker 2012: 61).<sup>2</sup> Solche Vergangenheitserzählungen können Identitäten ausbilden, weil sie das Gegenwärtige auf einen Ursprung zurückführen. Gründungsmythen leisten genau dies (Galli/Preußner 2008: 9 f.) – und sind entsprechend anfällig. Roland Barthes (1964: 92, 115, 117) hätte hier noch von Ideologie gesprochen. Es geht aber viel mehr um die Einheit stiftende Funktion und die Handlungslegitimation, die solche Narrative leisten. Wobei dennoch die Glätte und die Komplexitätsreduktion offensichtlich überaus problematisch und faktizitätsverzerrend sein können und sehr häufig auch sind. Erinnerungstheoretische Ansätze (Wodianka 2006: 1-13) sind hier mit einem historischen Mythosbegriff (Münkler/Hacke 2009: 21) zu verbinden, der beschreibt, wie Personen und Sachverhalte, aber auch Orte (Nora 1990: 11-33) mythisiert und damit fikionalisiert werden.

Offenkundig leistet das Medium Film, insbesondere über die emotionalisierende Kraft seiner Bilder, eine Ikonografie zu perpetuieren, die späteren Generationen als der authentische Ausdruck der Geschichte etwa des Nationalsozialismus oder des Zweiten Weltkrieges erscheinen kann: Nicht die tatsächlichen Ereignisse werden so tradiert; sondern die medial verarbeiteten. Bereits bei Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* (1998), mit der herausragenden langen Eröffnungssequenz der Invasion der Alliierten in der Normandie, fühlten sich die Zeitzeugen genau an das erinnert, was sie selbst dort erlebt haben wollten (Schneider 2005: 359-362). Sie erkannten als authentisch an, was die Fiktion ihnen, quasi dokumentarisch, vorgab. Die persönlichen Erinnerungen Einzelner können also durch die mediale Gestaltung überformt und damit in ihrem Kern verändert werden. Erkannt wird dann, dass etwas genau so gewesen sei, wie es der Erinnernde in seinen persönlichen Erinnerungen gespeichert haben will (Welzer 2002: 168 f., 203, 207, 221).

Untersuchungen zur *Oral History* etwa können das belegen. Erinnerungsfilm verbinden also das kommunikative mit dem kulturellen Gedächtnis; und sie haben realhistorische Bezüge zur Vergangenheit, die narrativ entfaltet werden. Aber erst, wenn eine Gruppe (hier größere Teile der Nation) meint, die eigene Vergangenheit repräsentativ vorgeführt bekommen zu haben, entsteht das, was Lüdeker als Erinnerungsfilm klassifizieren will. Hinzu tritt also, wie bei Erll und Wodianka (2008: 9, 14), eine rezeptionsbezogene Kategorie, die auch um entsprechende Paratexte erweitert werden kann und soll: wie Interviews, Kritiken, kulturelle Dispositionen et cetera. So lässt sich empirisch absichern, was thetisch gesetzt und auf das Artefakt bezogen analysiert wurde. Statistische Erhebungen, oder Metaanalysen zu bereits bestehenden, können die Validität der Ergebnisse stärken. Rezensionen sind zudem ein leicht zu greifender Spiegel der Wirkungen von Filmen und sollten entsprechend herangezogen werden. Wesentlich komplexer sind empirische Studien zu Eye-Tracking-Experimenten, welche die unbewussten Sakkaden und Fixationen messen – und Rückschlüsse zulassen auf kognitiv beeinflusste Prozesse unwillkürlicher Augenbewegungen (Kluss et al. 2014: 414, 432 f.).

---

<sup>2</sup> Hervorhebung im Original ebenfalls *kursiv*.

Die Wirkungsanalyse wird aber generell begrenzt durch die Ambivalenz der filmischen Narration, die gerade durch die bildliche Konkretheit (im Vergleich zur Literatur etwa) nicht eingeschränkt, sondern, im Gegenteil, erst hervorgerufen wird. Ikonische Zeichen sind bedeutungspplural wie die Wirklichkeit selbst. Mit Bordwell (1985) gehe ich davon aus, dass mentale Modelle und durch diese konkrete Filmwelten narrativ, als Diegese, generiert werden, die schon für sich, auch ohne Bezug auf die faktuale Welt, realistisch wirken können. Das macht bereits ihre „größere Explizitheit, Anschaulichkeit, Vollständigkeit und Konkretheit“ aus, wie Eder (2009: 18) formuliert, die aber eben nicht zur Eindeutigkeit des Signifizierten führt. Zum Ausdruck kultureller Erinnerung wird ein Film erst, wenn er Prozesse der „Verdichtung“ und „Schematisierung“ (Erl: 2005: 144 f., Lüdeker 2012: 94) durchlaufen hat und die Ereignisse in eine Narration einbaut und konventionalisiert. Durch die Dominanz der Bilder wird freilich die Imagination des Zuschauers deutlicher gelenkt als in anderen Medien. Und die scheinbare präsentische Gegebenheit des audiovisuellen Mediums fügt dem die Überzeugung hinzu, es sei so gewesen: Das war schon der Grundirrtum des (einfühlenden) Historismus, wie Benjamin (1977: 254, 258 f.) kritisiert hat. Vergangenheit scheint dann im Film erst gegenwärtig zu sein. Damit ist er in der Tat ein privilegiertes Medium für kollektive Erinnerung und – über diesen Zwischenschritt – für die Verhandlung nationaler Identität.

Identitätsdiskurse in Deutschland nach 1989 sind zunächst gekennzeichnet durch eine Ablehnung alles Nationalstaatlichen im Gefolge der 68er-Bewegung vor allem in Westdeutschland. Der Normalisierungsdiskurs erschien deshalb schon als Provokation – und erzwang damit indirekt die Debatte über die Nation. Stichworte wie Verfassungspatriotismus gilt es in Erinnerung zu rufen, die Position der Neuen Rechten, Berlin als neue, alte Hauptstadt und deren Symbolwirkung durch die Umgestaltung zum Erinnerungsort – mit dem Holocaust-Mahnmal und dem Jüdischen Museum als markantesten Eckpunkten. Die Walser-Bubis-Debatte, die Goldhagen-Thesen, der Streit um die Wehrmachtsausstellung, der Opferdiskurs zum Bombenkrieg gegen Deutschland oder Flucht und Vertreibung in Folge des Kriegs weiten den Blick (vgl. Preußner 2010b: 211 f., 216) zu einer im besten Sinne kulturwissenschaftlichen Deutschlandforschung, die Politologie und Historiografie mit einer umfassenden Medien- und Kulturwissenschaft synthetisiert, einschließlich der hier wichtigen Feuilletondebatten.

Ähnlich lässt sich der Umgang mit der DDR-Vergangenheit schildern. Auffällig ist hier die Dichotomie von Aufarbeitung versus Verdrängung, wobei die letztere Haltung fatal an den Umgang mit der Schuld des nationalsozialistischen Deutschland zu Zeiten des Wirtschaftswunders erinnert. Die vielbesprochene „Ostalgie“ ist nur die Spitze dieser Verdrängungsleistung. Nationalsozialismus wie DDR sind nun Teil der Popkultur geworden. Es hat sich so etwas gebildet wie eine „Identitätseventkultur“ (Lüdeker 2012: 145, 204, 284, 287, 290), an der die Erinnerungsfilmte kräftig mitwirken. Mit dieser Entwicklung verbindet sich erneut eine grundlegende Ambivalenz. Die Medien, hier mehr noch das Fernsehen als das Kino, tragen zu einem entspannteren Verhältnis der Deutschen zu ihrer Vergan-

genheit bei – ohne den Revisionismus der Neuen Rechten zu imitieren –, aber sie nutzen eben diese neue Ungezwungenheit auch für ihre Einschaltquoten.

Möglicherweise hat die Analyse der Figuren und Figurenkonstellationen für solche Fragen einen Vorrang; denn genau durch das fiktionale Konstrukt der Figur können emotionale Anteilnahme und Empathie geweckt werden (Eder 2008: 647-663). Aber über diesen figurenzentrierten Ansatz werden auch die impliziten Bedeutungsebenen erschlossen: Menschenbilder, Entwürfe für Gesellschaften oder Weltmodelle. Es versteht sich, dass damit weitreichende Vorentscheidungen getroffen sind. Joseph Vilsmayers *STALINGRAD* von 1993 kann dann, auf der Strukturebene der Figuren, zu einem Wiedergänger von Frank Wisbars *HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN* von 1959 werden. Der einfache Soldat, der Landser, wird hier wie dort entlastet, weil er selbst ein Opfer erbringt für die Idee der Menschlichkeit, statt Täter zu sein (Lüdeker 2012: 152-158). Aber die doch deutlich differente Bildästhetik – Dokumentarmaterial hier, aufwändige Studioaufnahmen für die Schlachtszenen dort – gerät dann leicht aus dem Blick. Dabei sind Rekurse auf eine Überwältigungsästhetik oder eine Reinszenierung des Erhabenen sicherlich wichtige Bausteine, um diese Filme zu verstehen.

Das Beispiel *AIMÉE & JAGUAR* von Max Färberböck (1999) ließe sich, neben vielen anderen Judenschicksalen zur NS-Zeit wie in den *COMEDIAN HARMONISTS*, unter dem Label *Heritage Cinema* abhandeln (vgl. Koepnick 2002: 47, 51, 78; Lüdeker 2012: 160 f.). Auch hier geht es um Entlastung, wird die Vergangenheit verklärt. Das gelingt durch die Erzählung einer lesbischen Liebe, die im Naziterror zerstört wurde. Die deutsch-jüdische Beziehung greift insofern schon auf die Gegenwart des Rezipienten vor, der sowohl mit seinen gendertheoretischen Positionen, als auch in der Aussöhnung mit den Juden seine Auffassungen bestätigt bekommt. Durch die Protagonistin Lilly erleben wir hier eine ‚gute Deutsche‘, die sich von der typischen Mitläuferin zur Gegnerin des Systems wandelt. Der Zuschauer kann mit ihr und ähnlich handelnden Deutschen deshalb sympathisieren, weil der Täterkreis eingeschränkt wird auf den engeren Repressionsapparat. Der Holocaust ist, zugespitzt gesagt, nur noch die dunkle Gegenseite, auf der diese positive, erinnernswerte Geschichte zweier Frauen sich entfalten kann.

Das Paradigma der ‚guten Deutschen‘ finden wir auch in der positiven Zeichnung des Widerstandes. In *SOPHIE SCHOLL – DIE LETZTEN TAGE*, ein Film von Marc Rothemund (2005), kann die Titelheldin als „moralische Leitfigur“ erscheinen – so wie Bonhoeffer oder Stauffenberg –: eine „Identifikationsfigur für selbstbewusstes, moralisch richtiges Handeln [...] gerade für Jugendliche“ (Lüdeker 2012: 175, 223). Für diesen Zweck bindet sich der Film weniger an die Rekonstruktion von Zeitgeschichte und geht auf die Erfahrungswelt gerade eines jungen Publikums ein, indem er eine Strategie der Entzeitlichung wählt, die zugleich die Figuren nochmals und deutlicher in den Mittelpunkt des dramaturgischen Interesses rückt. Naturgemäß bleibt das Ziel bestehen, Antipathie gegen die Herrschenden und Empathie mit dem Widerstand zu generieren. Aber die Vergangenheit wird dafür nur noch als „Geschichtsgefühl“ (von Moltke 2007: 43) gebraucht; es geht primär um die emotionale Bindung an die Protagonistin.

Ganz anders operiert Oliver Hirschbiegels *DER UNTERGANG* (2004). Die Geschichte verlängert sich nicht durch Entzeitlichung in die Gegenwart, sondern wird von dieser bewusst getrennt, um einen Neuanfang gleichsam mythisch zu begründen. Die Vernichtung ist Auslöser einer Katharsis, die genau das ermöglichen soll. Dazu werden Authentifizierungsstrategien eingesetzt, um die Bunkererfahrung unmittelbar erscheinen zu lassen und den Führer, Adolf Hitler, ungeschönt zu zeigen. Doch das ist ebenso eine Mythisierung wie seine vorigen Inszenierungen als das schlechterdings Böse. Immerhin: Dass Dani Levy in *MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER* (2007) dessen Leben und Handeln als Komödie präsentieren kann – 67 Jahre nach Chaplins *THE GREAT DICTATOR* (1940) –, zeigt doch auch eine späte deutsche, aber zeittypische Normalisierung an. In dieses Muster gehören ebenfalls die Opferdarstellungen von leidenden, ‚guten Deutschen‘, die unverschuldet zum Spielball des Weltgeschehens werden (vgl. Preußner 2004, Schmitz Hrsg. 2007), wie etwa in den Fernsehmehrteilern *DRESDEN* oder *DIE FLUCHT*. Aufschlussreich sind hier auch weitere Vergleiche mit internationalen Produktionen, die den Holocaust in den letzten Jahren deutlicher thematisieren als deutsche.

Unterschwellig existiert ein Zusammenhang der vorgenannten NS-Erinnerungsfilme zum Thema DDR und Wiedervereinigung; deren Repräsentationen in Spielfilmen oder Dokufiktionen waren angewiesen auf eine Überwindung des Schuld- und Schamdiskurses (Pontzen/Preußner Hrsg. 2008) in Bezug auf das Dritte Reich. Nur so konnte und kann Deutschland als geläuterte Nation auftreten. Anders aber als beim Umgang mit der nationalsozialistischen Diktatur, sind die Darstellungen der DDR und des Wiedervereinigungsprozesses weder international mit der deutschen Identität verknüpft worden, noch setzt sich hier ein klarer Trend für die fraglichen Narrationen durch. Beide Themenfelder für den deutschen Erinnerungsfilm bedingen also einander, haben aber zahlreiche Unterschiede aufzuweisen und nur wenige Konvergenzen. Das ist durchaus nicht paradox. War die Zeit des Nationalsozialismus der entscheidende, in aller Regel negativ besetzte Gründungsmythos, so wird dem, durch die Wiedervereinigung, ein neuer, jetzt positiv besetzter an die Seite gestellt (Preußner 2013: 190, 200 f., 337 f.). Aber diese zunächst klare Trennung verwischt wiederum. Denn *DER UNTERGANG*, *DIE FLUCHT* oder *DRESDEN* imitieren und präformieren den Wendediskurs, indem hier schon ein positiver Gründungsakt erzählt wird. Nicht der Fall der Mauer allein wird als implizites Telos der Geschichte verhandelt (was problematisch genug wäre; ebd.: 350); schon in das Kriegsende ist die Hoffnung gelegt, das dunkelste Kapitel der deutschen Geschichte bereits überwunden zu haben (Lüdeker 2012: 132 f.; vgl. Welzer/Moller/Tschuggnall 2002: 205-210).

In den betreffenden Narrationen zur DDR sind es dann entsprechend die nationalen Helden der erzählten Geschichte, die ein verhasstes Regime zu Fall bringen, nicht etwa die – aus deutscher Sicht undurchsichtigen und unkontrollierbaren – Vorgänge in der Sowjetunion. Die ‚friedliche Revolution‘ verlangt förmlich nach Personalisierung. Das wird zum Beispiel in *NIKOLAIKIRCHE* von Frank Beyer (1995) als Familiengeschichte erzählt. Zunächst aber bedurfte es der Loslösung vom uto-



pischen Sozialismus, was vor allem als ein Scheitern, ein Aufhören inszeniert wurde. DIE ARCHITEKTEN von Peter Kahane (1990) ist ein solcher, typischer „Überläuferfilm“ (Lüdeker 2012: 210 f., 223 f.), der aber keine Identifikationsoptionen mehr bietet. Stereotype und Klischees ersetzen dann mit den Ostkomödien zunächst die Politik, etwa in GO TRABI GO – DIE SACHSEN KOMMEN von Peter Timm (1990, vgl. Rytz 2010), dessen Inversion, mit dem hier originelleren Westblick, Detlev Buck 1993 liefert in WIR KÖNNEN AUCH ANDERS (Preußner 2013, 97-102; Wilde 2010). Erst die bekannten Ostalgiefilme wie SONNENALLEE, NVA (Leander Haußmann, 1999 bzw. 2005), HELDEN WIE WIR (Sebastian Peterson, 1999) und insbesondere der sehr erfolgreiche GOOD BYE, LENIN! (Wolfgang Becker, 2003, vgl. Pauleit 2010) verpackten die Erinnerung an die DDR IN COMING-OF-AGE-STORIES (Lüdeker 2012: 238, 244, 286) und generierten zugleich eine zweite, bessere Vergangenheit, welche die gelebte substituiert.

Zeitgleich zur Ostalgie-Welle gab es relativ wenige, implizit wendekritische Filme wie DIE UNBERÜHRBARE (Oskar Roehler, 2000) oder DIE STILLE NACH DEM SCHUSS (Volker Schlöndorff, 2000; vgl. Preußner 2013: 102-109). Über die Figur der jeweiligen Protagonistinnen wird hier eine vehemente, aber rein subjektive Ablehnung des Wiedervereinigungsprozesses betrieben, ohne dass die DDR, im Gesamtkonzept des Films und in seiner implizierten Aussage, idealisiert würde. Mit DAS LEBEN DER ANDEREN (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) wird die Perspektive auf den Unrechtsstaat (Probst 2010) dann, wie im UNTERGANG, positiv aufgeladen. Auch das könnte den Erfolg ausgemacht haben. Die beschädigte Ost-Identität kann so repariert und in eine gesamtdeutsche überführt werden: mit dem „Mauerfall als Gründungsmythos für das heutige Deutschland“ (Lüdeker 2012: 269). Allein: Auch der DDR-Erinnerungsfilm scheint inzwischen dort angekommen, wo der NS-Erinnerungsfilm sich schon eine Weile aufhält: in der Identitätseventkultur, die in erster Linie dramatische, emotional anrührende Geschichten präsentiert (ebd.: 245), und der *die Geschichte* nur den – letztlich recht beliebigen – Stoff zuführt.

Bereits Gerhard Jens Lüdeker (2012) hat ein wahrlich kaum zu überblickendes Feld systematisch (und das heißt auch synchron) erschlossen, was man in dieser Form bislang so nicht geboten bekam. Das ist sein nicht zu unterschätzender Verdienst. Seine Schrift markiert aber zugleich hinlänglich das weiterhin bestehende Desiderat des Forschungsfeldes und die Innovationskraft der Fragestellung. Es gilt, ein neues Bild des Vereinigungsprozesses zu zeichnen anhand filmischer Narrative, die nicht nur die Filmgeschichte, sondern auch die Kulturgeschichte Deutschlands insgesamt bereichern dürften, ja bereits geprägt haben. Und es kann fortgeführt werden mit einer ebenso medialen, vielleicht sogar transmedialen Wende zu den Nach-Wende-Narrationen (Lüdeker/Orth Hrsg. 2010b) in den kulturwissenschaftlichen Deutschlandstudien.

Über die erlebte Erfahrung haben Rezipienten Anteil an der Neu-Kontextualisierung dessen, was für sie Geschichte bedeutet. Aber das Bild, das sich Zeitgenossen von ihren Gesellschaften machen, wird immer mehr ein medial generiertes. Literatur hat an diesem selbstbespiegelnden Prozess noch einen wesentlichen

Anteil, aber keineswegs die präfigurierende Funktion. Ganz offensichtlich wird der Film immer mehr zum Ort der Erinnerungs- und Gedächtniskultur ausgeweitet. Die Nation will sich im Medium der Bildfiktionen auch an den Fall der Mauer und die Nach-Wende-Zeit erinnern. Denn in diesen filmischen Narrationen findet sie die synthetisierenden Bilder. Texte leisten diesen Zusammenhalt offenbar nur noch eingeschränkt. Damit verlagern sich die Gründungsnarrative des neuen, größeren Deutschland. Eine kulturwissenschaftliche Deutschlandforschung wird forthin eine auch und vor allem medienästhetische sein müssen, wenn sie diesen genuin politischen Gehalt aufspüren, wenn sie ihn nutzbar machen will für die Gesellschaft. Nicht Politologie und Soziologie können diese Indikatoren richtig deuten. Und die Literaturwissenschaft als alleinige Textwissenschaft ist – inzwischen – eine zu schmale Basis geworden. Man merkt diesen Wertewandel schon durch einen Blick auf die Kulturseiten der großen Tageszeitungen. Das Mainstream-Kino, der Spielfilm insgesamt hat das Buch vom prominenten Aufmacher-Platz verdrängt (Preußner 2010: 216 f.).<sup>3</sup>

Das gilt naturgemäß nicht nur für die Bebilderung der Wende, sondern, vielleicht stärker noch, auch für die Zeit der Nach-Wende, wenn also die Resultate des Vereinigungsprozesses gezeigt werden sollen und nicht allein die Phase, die diesen Prozess erst initiierte. Nach-Wende als Thema und Gegenstand sind, radikal individualisiert, in den neuen Sozialdramen generell zu finden, vielleicht ausgeprägter noch und wirkungsmächtiger als im Roman: denken wir nur an *DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE* (1997) von Wolfgang Becker, an *HALBE TREPPE* (2002) von Andreas Dresen, an *SCHULTZE GETS THE BLUES* (2003) von Michael Schorr, an *KNALLHART* (2006) von Detlev Buck. Stilisiert, angedeutet nur werden solche Konflikte in den Filmen der Berliner Schule wie *SEHNSUCHT* (2006) von Valeska Grisebach oder *GESPENSTER* (2005) von Christian Petzold (vgl. Galli 2008: 329 f., 332-335). Doch um korrekte Widerspiegelung kann es hier wie dort nicht gehen. Weniger das Abbild – literarisch oder filmisch – ist entscheidend, als das, was von ihm ausgelöst wird. Immer sind es nur konstruierte Erinnerungen an das Leben: in den alten Staaten BRD und DDR, zur Wendezeit und nach der Vereinigung. Was bleibt, wäre demnach der Erfahrungshunger, den vor allem narrative Fiktionalisierungen, Simulationen des Realen, befriedigen: mehr oder weniger intelligent, mehr oder weniger rational, mehr oder weniger gelungen. Nach allen Untergängen, Wenden, Transformationen und vor den nächsten geht es deshalb nicht mehr um wahr oder falsch in den Kategorien Prophetie oder Prognostik und in korrektem oder gefälschtem Erinnern, sondern, vor allem – Adorno (1998: 231, 281) zu bemühen –, um ästhetische „Stimmigkeit“: jenseits der Kategorien des klassischen Kunstwerks und im Widerspruch zu ihm.

---

<sup>3</sup> Dieser und der nächste Absatz folgen zum Teil gleichlautend meinen Ausführungen ebd.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1998) [1969]: *Ästhetische Theorie*, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann, hier Bd. 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Assmann, Aleida (2006): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Assmann, Jan (2000): *Religion und kulturelles Gedächtnis*. München: Beck.
- Barthes, Roland (1964) [1957]: *Mythen des Alltags*. Übers. aus d. Frz. von Helmut Scheffel. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bergem, Wolfgang (2005): *Identitätsformationen in Deutschland*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Cassirer, Ernst (1990) [1944]: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Diner, Dan (1987): Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz, in: Ders.: *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*. Hrsg. von dems. Frankfurt/M.: Fischer; 185-195.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Eder, Jens (2009): Zur Spezifik audiovisuellen Erzählens, in: Birr, Hannah/Reinerth, Maike Sarah/Thon, Jan-Noel (Hrsg.) (2009): *Probleme filmischen Erzählens*. Münster: LIT; 7-32.
- Enzensberger, Christian (1981) [1977]: *Literatur und Interesse – Eine politische Ästhetik mit zwei Beispielen aus der englischen Literatur*. 2., fortgeschriebene Fassung. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Erll, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie (Hrsg.) (2008): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin, New York, NY: de Gruyter.

- Erl, Astrid/Wodianka, Stephanie (2008): Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘, in: Dies. (Hrsg.) 2008: *Film und kulturelle Erinnerung*; 1-22.
- Foucault, Michel (1981) [1969]: *Archäologie des Wissens*. Übers. aus d. Frz. von Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Galli, Matteo (2008): Stadt, Land, Fluss. Deutschlandbilder im deutschen zeitgenössischen Film, in: Cambi, Fabrizio (Hrsg.) (2008): *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Würzburg: Königshausen & Neumann; 321-340.
- Galli, Matteo/Preußner, Heinz-Peter (2008): Deutsche Gründungsmythen – Allegorien und Genealogien nationaler Identität. Eine Einleitung, in: Dies.: (Hrsg.) (2008): *Deutsche Gründungsmythen. Jahrbuch Literatur und Politik*, Bd. 2. Heidelberg: Winter; 7-20.
- Hall, Stuart (2008) [1994]: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften*, Bd. 2. Hrsg. und übers. aus d. Engl. von Ulrich Mehlem. 4. Aufl. Hamburg: Argument.
- Kaes, Anton (1987): *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: Text + Kritik.
- Kluss, Thorsten/Preußner, Heinz-Peter/Bateman, John A./Schill, Kerstin (2014): Gelenkte Imagination durch narrative Kontextualisierung – Filmische Bewegtbilder in Eye-Tracking-Experimenten, in: Preußner Heinz-Peter (Hrsg.) (2014): *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*. Marburg: Schüren; 411-440.
- Koepnick, Lutz (2002): Heritage Cinema and Holocaust in the 1990s, in: *New German Critique* 29 (87), 2002, Special Issue: Postwall Cinema; 47-82.
- Köster, Henrike (2009): *Architektur in der Kontroverse. Die Debatten um die Neugestaltung der historischen Mitte Berlins*. Reihe: *Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien*, KWD, Bd. 22. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, IfkuD, der Universität Bremen.
- Lüdeker, Gerhard [Jens] (2012): *Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. München: Text + Kritik.

- Lüdeker, Gerhard Jens/Orth, Dominik (Hrsg.) (2010a): *Mauerblicke. Die DDR im Spielfilm*. Reihe: *Kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien*, KWD, Bd. 26. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, IfkuD, der Universität Bremen.
- Lüdeker, Gerhard Jens/Orth, Dominik (Hrsg.) (2010b): *Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, V&R Unipress.
- Moltke, Johannes von (2007): *Sympathy for the Devil: Cinema, History, and the Politics of Emotion*, in: *New German Critique* 34 (102), 2007; 17-43.
- Münkler, Herfried/Hacke, Jens (2009): *Politische Mythisierungsprozesse in der BRD*, in: Dies. (Hrsg.) (2009): *Wege in die neue Bundesrepublik. Politische Mythen und kollektive Selbstbilder nach 1989*. Frankfurt/M.: Campus; 15-33.
- Nora, Pierre (1990): *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Übers aus d. Frz. von Wolfgang Kaiser. Berlin: Wagenbach.
- Pauleit, Winfried (2010): *Stars der bemannten Raumfahrt und des Vorabendprogrammhimmls. Zum Verhältnis von Film und Geschichte in GOOD BYE, LENIN!*, in: Lüdeker/Orth (Hrsg.) (2010a): *Mauerblicke*; 97-108.
- Plessner, Helmuth (1969) [1935/59]: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*. 5. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Pontzen, Alexandra/Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.) (2008): *Schuld und Scham. Jahrbuch Literatur und Politik*, Bd. 3. Heidelberg: Winter.
- Preußner, Heinz-Peter (2004): *Shoah, Nationalsozialismus und deutsches Leid. Zur Transformation des Erlebten in Autobiografie und Roman*, in *Fotografie und Geschichtsschreibung*. Reihe: *Materialien und Ergebnisse aus Forschungsprojekten des Instituts für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien*, IfkuD, an der Universität Bremen (FB 10), Heft 16.
- Preußner, Heinz-Peter (2005): *Perzeption und Urteilsvermögen. Eine Einleitung zu Krieg in den Medien*, in: Ders. (Hrsg.) (2005): *Krieg in den Medien*; Heft 1; Reihe: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 57. 9-34.
- Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.) (2005): *Krieg in den Medien*. Reihe: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 57. Amsterdam, New York, NY: Rodopi.

- Preußner, Heinz-Peter (2010): Von der Wende- zur Nach-Wende-Narration. Ein Rückblick auf die Literaturgeschichte und ein Ausblick auf den Paradigmenwechsel zum Film und zur Alltagskultur, in: Lüdeker/Orth (Hrsg.) (2010b): *Nach-Wende-Narrationen*; 205-217.
- Preußner, Heinz-Peter (2013): *Transmediale Texturen. Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten*. Marburg: Schüren.
- Preußner, Heinz-Peter (2016): Der Bombenkrieg als dokumentarisches (Sub-) Genre, als Schockerlebnis und als transmediale Inszenierung in Fotografie und Spielfilm, in Roman und Geschichtsschreibung, in: Ritzer, Ivo/Schulze, Peter W. (Hrsg.) (2016): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS; 213-236.
- Probst, Lothar (2010): DAS LEBEN DER ANDEREN, in: Lüdeker/Orth (Hrsg.) (2010a): *Mauerblicke*; 117-123.
- Rytz, Juliane (2010): Go West – Aufbruch nach „Arkadien“, in: Lüdeker/Orth (Hrsg.) (2010a): *Mauerblicke*; 73-81.
- Schmitz, Helmut (Hrsg.) (2007): *A Nation of Victims? Representations of German Wartime Suffering from 1945 to the Present*. Reihe: *German Monitor*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi.
- Schneider, Thomas F. (2005): “Giving a Sense of War As It Really Was” – Präformation, Marketing und Rezeption von Steven Spielbergs SAVING PRIVATE RYAN, in: Preußner (Hrsg.) (2005): *Krieg in den Medien*; 351-390.
- Welzer, Harald (2002): *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Beck.
- Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschuggnall, Karoline (2002): „Opa war kein Nazi.“ *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Wilde, Matthias (2010): Durch den wilden Osten – auf der Suche nach einer neuen Heimat, in: Lüdeker/Orth (Hrsg.) (2010a): *Mauerblicke*; 83-90.
- Wodianka, Stephanie (2006): Zur Einleitung: „Was ist ein Mythos?“ – Mögliche Antworten auf eine vielleicht falsch gestellte Frage, in: Wodianka, Stephanie/Rieger, Dietmar (Hrsg.) (2006): *Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*. Berlin, New York, NY: de Gruyter; 1-13.

## Filme

AIMÉE & JAGUAR, D 1999, Regie: Max Färberböck.

DAS LEBEN DER ANDEREN, D 2006, Regie: Florian Henckel von Donnersmarck.

DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE, D 1997, Regie: Wolfgang Becker.

DER UNTERGANG, D, I, RUSS, A 2004, Regie: Oliver Hirschbiegel.

DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN, D 2006, Regie: Sönke Wortmann.

DIE ARCHITEKTEN, DDR 1990, Regie: Peter Kahane.

DIE FLUCHT, D 2007, Regie: Kai Wessel.

DIE STILLE NACH DEM SCHUSS, D 2000, Regie: Volker Schlöndorff.

DIE UNBERÜHRBARE, D 2000, Regie: Oskar Roehler.

DRESDEN, D 2006, Regie: Roland Suso Richter.

GESPENSTER, D 2005, Regie: Christian Petzold.

GO TRABI GO [– DIE SACHSEN KOMMEN], D 1991, Regie: Peter Timm.

GOOD BYE, LENIN!, D 2003, Regie: Wolfgang Becker.

HALBE TREPPE, D 2002, Regie: Andreas Dresen.

HELDEN WIE WIR, D 1999, Regie: Sebastian Peterson.

HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN, D 1959, Regie: Frank Wisbar.

KNALLHART, D 2006, Regie: Detlev Buck.

MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER, D 2007, Regie: Dani Levy.

NIKOLAIKIRCHE, D 1995, Regie: Frank Beyer.

NVA, D 2005, Regie: Leander Haußmann.

SAVING PRIVATE RYAN, USA 1998, Regie: Steven Spielberg.

SCHULTZE GETS THE BLUES, D 2003, Regie: Michael Schorr.

SEHNSUCHT, D 2006, Regie: Valeska Grisebach.

SONNENALLEE, D 1999, Regie: Leander Haußmann.

SOPHIE SCHOLL – DIE LETZTEN TAGE, D 2005, Regie: Marc Rothemund.

STALINGRAD, D 1993, Regie: Joseph Vilsmaier.

THE GREAT DICTATOR, USA 1940, Regie: Charles Chaplin.

WIR KÖNNEN AUCH ANDERS, D 1993, Regie: Detlev Buck.