

Vest-Tysklands møte med nazifortiden på filmlerretet

Vegar Lillejordet



Masteroppgave i historie
Det humanistiske fakultetet
Institutt for arkeologi, konservering og historie

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2014

Forord

Jeg vil takke min flinke veileder Anders G. Kjøstvedt for verdifulle innspill, oppmuntring og trøst, og for at han ikke har ignorert meg selv om jeg som vanlig har kunnet feire St. Totteringhamssday på hans bekostning. Takk til Mads Motrøen og Iver Gabrielsen for kommentarer og korrekturlesning i slutfasen, og til slutt takk til Kristan Toreskaas som har vært lesesalsstøtte, lunsjpartner og kaffebygger i hele skriveperioden. Uten dere hadde dette vært en ensom og vanskelig prosess.

Vegar Lillejordet

Oslo, mai 2014

Innholdsfortegnelse

Forord.....	ii
Innholdsfortegnelse.....	iv
Innledning.....	1
1.0 Teori, metode og historiografi.....	5
1.1 Kan film si noe om historien?.....	5
1.1.1 Hayden White – historieskriving er fiksjon.....	6
1.1.2 Rosenstone og historie på film.....	7
1.1.3 Historie fortalt gjennom film.....	10
1.2 Utvalg.....	12
1.3 Metode.....	13
1.4 Tidligere forskning på vesttysk film om Det tredje riket.....	14
1.4.1 Nye tendenser i forskningen på tysk film om nazifortiden.....	17
2.0 1950-tallet – ute av syne, ute av sinn.....	21
2.1 Bakgrunn: Politisk blokkering av minnene.....	21
2.1.1 Historiografi.....	24
2.1.2 Filmhistorie.....	27
2.2 Filmanalyser.....	29
2.2.1 Ofre og gjerningsmenn og «Det rene Wehrmacht».....	29
2.2.2 Kald krig og fienden i øst.....	34
2.2.3 Motstandskamp og motstandshelter.....	40
2.3 Oppsummering av 1950-tallet.....	44
3.0 1960- og 1970-tallet – nye kritiske røster kommer til orde	47
3.1 Bakgrunn: Politikk, historiografi og filmhistorie.....	47
3.2 Filmanalyser.....	49
3.2.1 Holocaust og normalitet – Herzogs Lebenszeichen (1968).....	49
3.2.2 Sosioøkonomiske perspektiv – Götterdämmerung (1969).....	52
3.2.3 Nazimens følger for samfunnet – Die Blechtrommel (1979).....	56
3.2.4 Ny vending i filmene: Kritikk av etterkrigsgenerasjonen.....	62
3.2.5 Fortsatt uskyldige soldater – Cross of Iron (1977).....	66
3.3 Oppsummering av 1960- og 1970-tallet.....	70
4.0 1980-tallet – underholdning og folkemord side om side	73

4.1 Bakgrunn: Holocaust og Bitburg-affæren.....	73
4.1.1 Historikerstriden.....	74
4.1.2 Filmhistorien fram mot gjenforeningen.....	76
4.2 Filmanalyser.....	77
4.2.1 Konsensusfilm – Das Boot (1981).....	77
4.2.2 Sivil motstand – Die weiße Rose (1982).....	79
4.2.3 Antisemittisme blant lederne – Die Wannseekonferenz (1984).....	82
4.2.4 Antisemittisme fra grasrota – Europa Europa (1990).....	84
4.2.5 Historieforskning på film – Das schreckliche Mädchen (1990).....	87
4.3 Oppsummering av 1980-tallet.....	91
5.0 1990- og 2000-tallet – tyskere som ofre (igjen).....	93
5.1 Bakgrunn: Politikk og historiografi etter gjenforeningen.....	93
5.1.1 Filmhistorien – «Cinema of consensus», komedier, underholdning.....	96
5.2 Filmanalyser.....	98
5.2.1 Dramatiske lidelseshistorier.....	98
5.2.2 Motstandsfilmer – «Det vi gjør, det gjør vi for Tyskland».....	105
5.2.3 Jøder som ofre i kjærlighetshistorier.....	112
5.3 Oppsummering av tiden etter gjenforeningen.....	116
6.0 Avslutning.....	119
Litteraturliste.....	123
Filmografi.....	129

Innledning

Da den tyske fjernsynsserien *Unsere Mütter, unsere Väter* hadde premiere i 2013 lot ikke reaksjonene vente på seg. Noen hevdet at serien tok opp nye temaer og problemområder i 2. verdenskrig og viste hvordan også vanlige mennesker var en del av krigsmaskineriet, mens andre hevdet at filmen gjorde alle tyskere til ofre og fjernet begeistringen for Hitler og nasjonalsosialismen fra historien.¹ I nabolandet Polen reagerte flere på at de polske motstandsfolkene i filmen blir portrettert som antisemitter, og at de tyske serieskaperne derfor forsøkte å dele ansvaret for jødeutryddelsene med landet i øst.² Hva dette viser er at nazifortiden på ingen måte er glemt, og at filmatiske framstillinger av Det tredje riket ofte skaper debatter. Oppstyret rundt TV-serien fikk meg til å ville utforske det følgende: Hvordan har tyske filmer framstilt nazifortiden i perioden fra de umiddelbare etterkrigsårene og fram til i dag? Har det vært forandringer i hvordan tyske filmskaperne har behandlet den vanskelige arven etter nazismen?

Å forske på historie på film er et relativt nytt fagområde innen historievitenskapen og er derfor et valg det er viktig å begrunne. Hvorfor er film interessant i en historieoppgave? Selv om historiske filmer ofte møter motbør fra ulike historikere på grunn av faktafeil og lignende, mener jeg likevel at historiske filmer kan være med på å stille seriøse historiske spørsmål. Vesttysk film var og er en del av kunsten og kulturen, og kan ses på som en indikator på hvordan tyskerne har møtt og bearbeidet nazifortiden på gitte tidspunkt. Med ordet bearbeidelse ligger det en forestilling om en *aktiv* bearbeidelse av fortiden, altså at man vil oppnå noe eller komme videre, men det trenger ikke alltid være slik; en kan bearbeide fortiden mer indirekte ved å hente den tilbake i form av film. Jeg er med andre ord ikke opptatt av om ulike filmer gir et korrekt bilde av historiske hendelser, men er mer opptatt av hvordan filmene bearbeider nazifortiden på det tidspunktet de ble laget og vist. Denne utviklingen ser jeg i lys av tre aspekter: Politiske endringsprosesser i det (vest)tyske samfunnet, i historiografien om nazismen og Det tredje riket, og i endringer innen den (vest)tyske filmhistorien.

Problemstillingen min er derfor som følger: Hvordan har (vest)tyske spillefilmer om

-
- 1 Nicolai Büchse, Stefan Schmitz, og Matthias Weber, "Weltkriegsfilm *Unsere Mütter, unsere Väter*: Das gespaltene Urteil der Historiker," Internettartikkel, (2013), <http://www.stern.de/kultur/tv/weltkriegsfilm-unsere-muetter-unsere-vaeter-das-gespaltene-urteil-der-historiker-1988290.html> [Lesedato: 04.04.2014].
 - 2 Ingrid Brekke, "Prisbelønnet og kritikerrost TV-serie har skapt sinne og fortvilelse," Internettartikkel, (2013), <http://www.aftenposten.no/nyheter/uriks/Prisbelonnet-og-kritikerrost-TV-serie-har-skapt-sinne-og-fortvilelse-7369539.html#.U2TFOFe8z74> [Lesedato 07.03.2014].

Det tredje riket bearbeidet nazifortiden, og hvordan kan dette sees i sammenheng med filmenes samtidige politiske klima og historiografiske oppfatninger om nazitiden? Hvilke sider ved den nære fortiden tar filmene opp, og hvilke sider tar de ikke opp? Hvordan representeres (eventuelt ikke representeres) aktørene?

I oppgaven kommer jeg til å gå mer i bredden enn dybden for å se forandringer over tid. Det er med andre ord ikke en nærstudie av få filmer fra ett definert tidsrom, men jeg skal snarere undersøke hvordan filmformidlingen av fortiden har forandret seg over en lengre tidsperiode. Grunnen til at jeg kun ser på Vest-Tyskland og utelukker Øst-Tyskland er fordi det er her en hadde kontroverser og ulike oppfatninger om hvordan man skulle møte nazifortiden. I det kommunistiske øst var det i all hovedsak én rådende oppfatning: Fascisme var et resultat av kapitalismen, og Øst-Tyskland var en forlengelse av den anti-kapitalistiske kampen mot fascismen.³ I Forbundsrepublikken var det derimot flere ulike oppfatninger om den nære fortiden, og det er derfor mer interessant å se hvordan filmene reflekterte dette. Jeg kommer altså ikke til å ha et komparativt perspektiv mellom de to tyske statene.

Et aspekt jeg ikke kommer til å belyse er hvordan publikum mottok filmene. Dette er et eget felt som vil gå langt utenfor omfanget av denne oppgaven. Samtidig kommer jeg til å behandle fjernsynsfilmer (som kun er laget for fjernsyn) og kinofilmer likt. Dette er av åpenbare grunner ikke en problemstilling før rundt årtusenskiftet, men det er verdt å nevne at blant annet filmhistorikeren Sabine Hake skiller mellom de to filmtypene. Min påstand er likevel at i en digitalisert medieverden går deling så fort, og de fleste kinofilmer kommer etterhvert på fjernsyn og bærbare lagringsformater. Uansett skal jeg ikke problematisere resepsjonshistorien til filmene, og da er det ikke noe poeng å se på forskjeller i mottagelsen mellom filmer som ble vist på fjernsyn kontra kino. Det som betyr noe i denne oppgaven er hvordan filmer bearbeider fortiden, uavhengig av hvordan de ble distribuert.

Strukturen i oppgaven er som følger: Innledningsvis er det en teoridel der jeg diskuterer hva historiske filmer kan si om fortiden. Deretter skal jeg beskrive hva slags type filmer som skal analyseres og hvordan jeg skal analysere filmene, før det er en kort historiografisk oversikt over hva forskere tidligere har skrevet om framstillinger av Det tredje riket i vesttysk film. I hoveddelen har jeg strukturert oppgaven hovedsakelig etter tiår (med unntak av 1960- og 1970-tallet og årene etter gjenforeningen som jeg har slått sammen), der de tre aspektene (historiografi, politiske endringsprosesser og filmhistorie) blir diskutert. På slutten av hver del oppsummerer jeg funnene mine fra denne perioden, og avslutningsvis er

³ Ian Kershaw, *The Nazi dictatorship: problems and perspectives of interpretation* (London: E. Arnold, 2000), 2.

det en konklusjon for hele oppgaven. Det er viktig å huske på at filmene ikke bearbeider bearbeider fortiden i et definert kronologisk løp, eller at det er klare brudd ved hvert tiår. Ulike tendenser eksisterer ved siden av hverandre og overlapper, men jeg har strukturert det slik for å gjøre oppgaven mest mulig oversiktlig.

1.0 Teori, metode og historiografi

1.1 Kan film si noe om historien?

Inevitably, something happens on the way from the page to the screen that changes the meaning of the past as it is understood by those of us who work in words.⁴

Et spørsmål som ofte kommer opp når en historisk film har premiere er i hvilken grad filmen er autentisk. Både filmkritikere, journalister, fagfolk og vanlige kinogåere kritiserer raskt slike filmer for å ikke stemme overens med slik det egentlig var. Et eksempel var i kjølvannet av premieren på spillefilmen *Lincoln* (2012). Selv om filmen ble godt tatt imot av både kritikere og publikum var det røster som var kritiske til hvordan filmen formidlet historien om Abraham Lincoln. Den engelske filmkritikeren Chris Tookey hevdet at framstillingen av Lincoln både var falsk og pyntet på, sammenliknet med hvordan presidenten egentlig var.⁵ Lincoln-ekspert og historiker Ronald C. White har sagt i et intervju at filmen åpenbart tar seg visse friheter, som blant annet i innholdet i talene til den tidligere presidenten. Men han påpekte også i samme intervju at filmen åpenbart ikke er en dokumentar som tar sikte på å fortelle en objektiv sannhet; filmen skal opplyse, men også underholde.⁶

Historikeren Robert Rosenstone har de siste drøye 25 årene diskutert det siste poenget R. White trekker fram. Fordi film primært er et underholdningsmedium, kan man av den grunn avfeie historiske filmer som en måte å formidle historie på? Faller den seriøse og akademiske historieformidlingen bort til fordel for dramatikk, fortellerteknikk og publikums forventninger om å bli underholdt? Ikke nødvendigvis, hevder Rosenstone. Han argumenterer for at historie på film kun er en annen måte å formidle historien på enn vanlige skriftlige verk som f.eks. bøker.⁷ Derfor er Rosenstone uenig med alle de røstene som klager på at for eksempel Lincoln-karakteren framstilles med for gode manerer. Filmmediets egenart fører til at framstillingen av en historisk karakter nødvendigvis må være annerledes enn i en bok

4 Robert A. Rosenstone, "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film," *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988), 1173.

5 Chris Tookey, "Abe needs a few amendments: Spielberg's Lincoln biopic is heavy on heroic speeches but light on the historical truth," Internettartikkel,(2013), <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-2267872/Lincoln-review-Steven-Spielbergs-biopic-heavy-heroic-speeches-light-historical-truth.html> [Lesedato 20.08.2013].

6 Cole Garner Hill, "Fact-checking Steven Spielberg's 'Lincoln' movie with biographer Ronald C. White," Internettartikkel,(2012), <http://www.booksnreview.com/articles/1729/20121123/fact-checking-steven-spielbergs-lincoln-movie-biographer.htm> [Lesedato 30.08.2013].

7 Robert A. Rosenstone, *History on film film on history* (Harlow: Pearson Education, 2012), 6-7.

nettopp på grunn av denne egenarten. Når man må vise farger, lyd og levende bilder på filmlerretet blir reglene for hvordan man behandler fortiden annerledes.⁸

For å forstå argumentasjonen til Rosenstone kan det være nyttig å ta et steg tilbake og se på hvordan noen historikere, med Hayden White i spissen, utfordret den etablerte historievitenskapen på 1970-tallet før vi ser nærmere på hva Rosenstone mener er det særegne med historieformidling gjennom filmmediet.

1.1.1 Hayden White – historieskriving er fiksjon

Hayden White var og er en kontroversiell forfatter på grunn av hans synspunkter om historiefagets vitenskapskarakter. I sin bok *Metahistory: the historical imagination in the nineteenth century in Europe* fra 1973 hevder han at historiske fortellinger (historical narratives) ikke kan hevde å fortelle sannheten. Dette er fordi, ifølge White, de rammene selve historieskrivingen faller innunder er forhåndsbestemt av litterære og estetiske – men ikke nødvendigvis vitenskapelige – hensyn.⁹ Etter å ha analysert ulike forfattere og historiefilosofier på 1800-tallet kommer White fram til at: «[Historical narratives are] verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences».¹⁰

Helt fra historievitenskapens fødsel på starten av 1800-tallet har det vært et problem at man aldri kan vite helt sikkert hva som skjedde på et gitt tidspunkt. En har kun en mengde kildemateriale som i seg selv ikke gir mening før man setter det sammen til del- og helhetsforklaringer. Tidligere historieteoretikere, som blant annet Robin George Collingwood, har ment at det er historikerens jobb å komme med kvalifiserte gjetninger om hva som skjedde, og ut fra kildematerialet lage en historie om hvordan en eller flere historiske hendelser spilte seg ut. White er imidlertid uenig i denne oppfatningen fordi han mener at intet kildemateriale kan si noe om hva slags historie en historiker skal skrive. Og her er et av Whites hovedpoeng: Hvordan man konstruerer en historie ut fra kildematerialet man har tilgang til minner mer om skjønnlitteratur enn en objektiv vitenskap. Historiske hendelser er i seg selv verdinøytrale, der det er forfatteren som tillegger ulike historiske hendelser mening i

8 Ibid., 8.

9 Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973), 426-27.

10 Hayden White, "The historical text as literary artifact," i *The history and narrative reader*, red. Geoffrey Roberts (London: Routledge, 2001), 222. Utheving i original.

sin rekonstruksjon etter hva slags type historie han vil skrive.¹¹ White kaller denne operasjonen for *emplotment*, noe som betyr at historikeren organiserer ulike sekvenser av hendelser på en slik måte at leseren gradvis forstår hva slags type historie det er. White har identifisert minst fire ulike måter å emplotte hendelsene på: Romanse, tragedie, komedie og satire. Hvilken av disse plotstrukturene historikeren velger har ifølge White, «[...] its implication for the cognitive operations by which the historian seeks to "explain" what was "really happening" during the process of which it provides an image of its true form».¹² Det er av denne grunn at f.eks. 1800-talls historikerne Jules Michelet og Leopold von Ranke kan skrive historien om Den franske revolusjon som henholdsvis en romanse og en tragedie, selv om kildematerialet er det samme.

1.1.2 Rosenstone og historie på film

White tanker har hatt stor innflytelse på hvordan flere historikere og historieteoretikere ser på historie på film. I en artikkel i tidsskriftet *The American historical review* fra 1988 forsøkte Robert Rosenstone å få i gang en fagdebatt om hvorvidt man kan ta historie fortalt gjennom filmmediet på alvor i historievitenskapen. I tråd med Whites tanker skreiv han om hvorfor normene og metodene for historie på film ikke nødvendigvis er annerledes enn skriftlig historie. For det første hevdet han at det klassiske filmnarrativet – med et anslag, oppadgående spenningskurve, klimaks og avrundning – er det samme grepet historikere gjør for å gi mening til ofte tilsynelatende tilfeldige historiske hendelser som skjedde etter hverandre. For å skape en sammenheng i historien må historikeren velge ut et startpunkt, midtpunkt og sluttpunkt. For det andre blir historiske filmer ofte med rette kritisert for å være fiksjoner. En kan ikke gå tilbake i tiden for å filme en hendelse, en kan kun gjenskape det som skjedde med skuespillere, lys og rekvisitter. Men det samme kan sies om bøker, fordi bøker er ei fortiden. Bøker er også, som Rosenstone hevdet, språklige fiksjoner.¹³

«(Film)drama er hverdagen med alt det kjedelige klippet vekk», har Alfred Hitchcock sagt. Den ganske mest kjente innvendingen mot historie på film er at innholdet ofte kommer i andre rekke etter form og sjanger. I en actionfilm vil mange filmregissører grøsse av tanken på å måtte forklare komplekse årsaksforhold. Men, skriver Rosenstone, bøker er også bestemt av

11 Ibid., 225-26.

12 White, *Metahistory*, 7-11. For en interessant artikkel om hvordan emplotment har blitt brukt norsk historieskriving, se Francis Sejersted, "Historiefagets fortellinger," *Nytt norsk tidsskrift* 12, no. 4 (1995).

13 Rosenstone, "History in images/history in words," 1180-81.

de former og sjangere som White nevner over. En klassisk historiker som sverger til bøker kan ikke klage på at innholdet er formet etter mediet når han gjør det samme i sin yrkesutøvelse. Det siste argumentet til Rosenstone har sitt opphav i strukturalistisk og poststrukturalistisk tenkning, nærmere bestemt at språket i seg selv ikke kan speile hva som virkelig hendte. Språk er ikke verdinøytralt, og hvilke strukturer språket har (makt, kjønn, etc.) fyller historien med mening snarere enn å reflektere den objektivt.¹⁴

På en annen side kan man problematisere Rosenstone og Whites argumentasjon om historiefaget, og da spesielt de to siste punktene. Historikere har lenge vært oppmerksomme på hvilke litterære virkemidler – som f.eks. sjanger – en historiker bruker når han skriver historie. Selv for en av historievitenskapens pionerer på 1800-tallet, Leopold von Ranke, var det et poeng at historikeren skulle skrive med en litterær elegance slik at innholdet var tilgjengelig for flest mulig. Ranke mente derfor at man kunne beholde synet på skriftlig historie som objektiv vitenskap hvis man godtok de iboende problemene med skriftlig formidling som sådan. Dette står i kontrast til hva White selv hevder om at språk ikke kan være objektivt.¹⁵

En skal ikke undervurdere hvilken påvirkning strukturalisme og poststrukturalisme har hatt på historievitenskapen. Bevisstheten om at språket former hvordan folk tenker og skriver, og at derfor det ikke finnes én entydig sannhet, har gjort mye for å avduke hvilke maktstrukturer som finnes og fantes i tidligere samfunn. Likevel har strukturalisme vist seg å passe bedre til litterær analyse enn historieskriving, fordi: «[...] Historical accounts, even if they use forms of narrative that are closely patterned on literary models, still claim to portray or reconstruct an actual past to a greater extent than is the case in fictional literature.»¹⁶ Så selv om historikere har tatt disse teoriene seriøst i sitt arbeid er det for tidlig å avfeie historieskriving som 'skjønnlitteratur ispedd litt vitenskap'.

Disse innvendingene mot White og den «språklige vendingen» er viktige for Rosenstone i sitt arbeid med film på historie. Dette er fordi hans poeng ikke er å degradere skriftlige historie til kun en litterær kunstform. En skal heller ikke tro at filmer er den ultimate måten å formidle historie på. Svært mange fenomener man ser i film (dialog, kroppsspråk, personlig liv, etc.) er det umulig å ha sikker viten om. I forlengelsen av dette vil mange si at verken bøker og film er gode måter å fortelle fortiden på, fordi man uansett kommer fram til

14 Georg G. Iggers, *Historiography in the twentieth century: from scientific objectivity to the postmodern challenge* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2005), 119-23; Mike Chopra-Gant, *Cinema and history: the telling of stories* (London: Wallflower, 2008), 54-55.

15 Iggers, *Historiography in the twentieth century*, 25, 119.

16 Ibid., 132-33.

at begge deler er fiksjon. Det er nettopp dette Rosenstone har advart mot helt siden han begynte å studere historie på film. Hans poeng er ikke å redusere viktigheten til den tradisjonelle skriftlige historien. Han forsøker heller ikke å skape et nytt paradigme der historie gjennom levende bilder er den eneste sanne måten å formidle fortiden på. Hans mål er å forske på hvordan historie fortalt gjennom levende bilder står i forhold til andre former å formidle historie på.¹⁷

Derfor kan man si at (post)strukturalismen og «den språklige vending» har vært en portåpner for historie på film, men det er viktig å påpeke at jeg ikke ønsker å erstatte bøker med film eller degradere den skriftlige historien. Jeg er av den samme oppfatningen som Rosenstone, nærmere bestemt at historiske filmer kun er en annen måte å formidle historie på; historie på film «[...] doesn't do away with the old forms of history – it adds to the language in which the past can speak».¹⁸

Det siste sitatet til Rosenstone er viktig for forståelsen av historiske filmer i denne oppgaven. For hva er egentlig poenget med historie på film? Hvordan skal historikere bedømme slike filmer? Er det forholdet til kildematerialet filmen er basert på, hvilke kostymer som er brukt, i hvilken grad skuespillerne portretterer historiske personer korrekt, findetaljer, eller er det kun underholdning? Ingen av delene, svarer Rosenstone. Han er uenig i analyser av filmer som ensporet fokuserer på hvilke historiske fakta filmen har mislykkes i å formidle. Han mener det er en kardinalsynd hos historikere som forsøker å forstå slike filmer innenfor rammene av tradisjonell skriftlig historie.¹⁹

Hvis man sammenligner en historisk film og en bok om det samme emnet er det åpenbart at filmen kommer til kort for de fleste ortodokse historikere. Rosenstone er enig i dette. Han påpeker umuligheten ved å sammenligne filmmediet med akademisk skriving, som i større grad enn film fokuserer på kildekritikk, multiperspektivitet, bevisinnsamling og nøyaktighet. Historie på film kan likevel få oss til å stille spørsmål ved fortiden, kommentere, se andre sider ved en sak og øke historiebevisstheten til et publikum, altså det som er poenget med historiefaget. Det er på tide, skriver Rosenstone, at man slutter å sammenligne filmen med boka, og begynner å se fortiden i historiske filmer som en: «[...] *past that fits within the demands, practices, and traditions of both the visual media and the dramatic form*, this means having to go beyond 'constituting' facts out of traces of evidence found in books or archives and to begin inventing some of them».²⁰ Det siste poenget, at filmmakere (og historikere) må

17 Rosenstone, *History on film*, 6-7.

18 Ibid., 6.

19 Ibid., 42.

20 Ibid., 43. Utheving i original.

finne på fakta, er allerede diskutert. Hvis man følger argumentasjonen til Hayden White er disse påstandene uproblematisk, fordi han mener at alle fakta uansett er oppfunnet av forfatteren i skriveprosessen. Rosenstone går ikke så langt, og anerkjenner hvilke styrker historieskrivingen har opparbeidet seg. Hensikten min er ikke å felle en definitiv dom om dette, men en kan konkludere med at den tradisjonelle historievitenskapen som sådan nødvendigvis deler bruken av fiktive virkemidler med filmmediet, og at filmmediet derfor ikke kan avskrives som ugyldige beskrivelser av fortiden.

1.1.3 Historie fortalt gjennom film

Hva er det regissører gjør for å tilpasse fortiden til filmmediet?²¹ Det første er hva Rosenstone kaller for *kompresjon* av historiske personer eller hendelser. Hva dette innebærer er at to eller flere historiske personer eller hendelser blir kortet ned til én person eller én hendelse. For å ta et eksempel: Hvis en regissør skal formidle at Nazi-Tyskland drev en rase- og utryddelseskrig på Østfronten kan han slå sammen ulike hendelser (henrettelser, voldtekter, brenning av hus) som skjedde på ulike steder og til ulike tider ved fronten i én sekvens som viser angrepet på én landsby. Grunnen til at filmskapere bruker dette virkemidlet er fordi det filmatiske bildet ikke kan generalisere, det må vise det spesifikke som foregår foran kameraet. Ved å slå sammen flere angrep langs Østfronten kan filmskaperen få fram at tyskerne bedrev en aggressiv krigføring i denne fasen av krigen, uten å måtte vise alle de ulike handlingene som skjedde på ulike steder og til ulike tider. (En annen måte å formidle dette på kan være montasje, men dette krever flere ressurser til locations, skuespillere og tid, så kompresjon av hendelser kan være en økonomisk måte å få fram det samme budskapet på.)

Et annet virkemiddel er *alterasjoner*. Alterasjoner vil denne sammenheng si at den historiske personen i filmen gjør handlinger eller tillegges meninger som hørte til en annen person, eller ingen i det hele tatt. Et eksempel kan være sluttscenen i filmen *Spartacus* (1960), der protagonisten taler til sine medslaver i universalistiske termer, tanker som hovedsakelig ble til i opplysningstiden.²² Hvorfor en regissør gjør slike forandringer kommer an på hva som skal formidles. Det kan være for å kommentere fortiden ut fra vårt eget standpunkt, eller for å forklare fortiden ut fra en samtidsramme som publikum forstår. Som Rosenstone sier, så lenge slike forandringer hjelper til med å få fram den større meningen i verket kan filmskapere

21 Det følgende er hentet fra *ibid.*, 44-55.

22 Natalie Zemon Davis, *Slaves on screen: film and historical vision* (Toronto: Vintage Canada, 2000).

bruke slike kunstneriske friheter uten å være redd for å bedrive historieforfalskning.

Slike kunstneriske friheter kan også knyttes opp mot en essensiell del av filmspråket siden slutten av 1930-tallet, *dialog*. Det er åpenbart at det som oftest er umulig å vite akkurat hva historiske subjekter sa til hverandre hvis man ikke holder på med samtidshistorie. I filmens verden er dialog mellom de ulike personene på skjermen helt nødvendig for å forstå «[...] characters and their motivations, situations, particular events and their course, outcomes and impact».²³ Oppfunnet dialog brukes altså for å forklare historiske prosesser man vanligvis gjør med skrevne ord.

Også *rollene* skuespillerne spiller er oppfunnet, fordi en som oftest ikke vet hvordan en historisk person snakket, beveget seg, etc. Det som kommer fram på skjermen er skuespillernes talemåte og bevegelse, og de fleste skuespillere er mer uttrykksfulle enn vanlige personer, konge eller ei. Dette kommer spesielt til uttrykk i filmer om Adolf Hitler, der fokuset ofte ligger mer på hvordan en skuespiller portretterer Hitler snarere enn å besvare spørsmål om den historiske personen Adolf Hitler.²⁴ Skuespillere kan være et tveegget sverd for mange filmskapere, fordi man vil ha gode skuespillere som gjør jobben, men ikke skuespillere som tar fokuset vekk fra den historiske personen. Filmskaperen Steven Spielberg, for eksempel, valgte hovedsakelig (til da) ukjente skuespillere til storfilmen *Saving Private Ryan* (1998) slik at publikum ikke visste hvem som var viktige for handlingen i filmen, og derfor kunne bli drept når som helst.²⁵

Formen som disse elementene blir fortalt i er den dramatiske spillefilmen («dramatic feature film»), og det er denne typen film som skal være hovedfokuset i denne oppgaven. Dramafilm har noen kjennetegn som skiller den fra andre typer filmer (f.eks. dokumentarfilm og alternativ film). Det første er at dramafilmen har en fortellerstruktur med begynnelse, midtpunkt og slutt, der historien som blir fortalt som oftest er isolert fra hva som skjedde før og etterpå. Et annet aspekt er at dramafilmer ser på historien som fortellinger om enkeltmennesker, slik at publikum får en følelsesmessig tilknytning til enkeltmennesket under store historiske omveltninger. Farger, bevegelse, lyd og musikk gjør at man ikke bare ser på

23 Rosenstone, *History on film*, 44.

24 Se blant annet anmeldelsen av den amerikansk-kanadiske filmen *Hitler: rise of evil* i The San Francisco Chronicle: «It's Carlyle who holds our unrelenting focus: Revolted as we inevitably must be by Hitler, Carlyle forces us to pay attention every second he is onscreen and to remain aware of his dominating presence even when he is not. With eyes both lifeless and mad, spittle forming on his mouth when he winds himself up to a frenzy in his speeches, and holding his body at rigid attention, Carlyle delivers the goods.» David Wiegand, "An attempt to fathom Hitler / Robert Carlyle conveys depths of tyrant's evil," Internettartikkel, (2003), <http://www.sfgate.com/entertainment/article/An-attempt-to-fathom-Hitler-Robert-Carlyle-2647584.php> [Lesedato 09.09.2013].

25 Guy Westwell, *War cinema: Hollywood on the front line* (London: Wallflower, 2006), 94.

historiske hendelser, men at man også opplever dem sammen med skuespillerne på skjermen. Og, ikke minst, man kan se hvordan fortiden så ut, hvordan en brukte redskaper og hvordan man levde i en annen situasjon enn det vi gjør i dag.²⁶

Rosenstone skriver at disse ovennevnte virkemidlene og formen er hva historie på film kan bidra med i historievitenskapen, fordi disse elementene sammen i en film bidrar i den større (skriftlige) historiske diskursen ved å reflektere, kommentere og kritisere den kunnskapen og de diskusjonene som finnes om et gitt historisk emne. En må derfor ikke lese en historisk film ut fra om enkeltdeler kan etterprøves og eventuelt avvises – en må se om hele filmen har noe meningsfullt og viktig å si om fortiden.²⁷ Det er denne måten å se på historiske filmer som skal brukes i denne oppgaven. I analysene mine er jeg med andre ord ikke opptatt av om eksempelvis en regissør har komprimert flere historiske aktører til én skikkelse og at dette ikke er historisk korrekt ut fra hvordan det egentlig var. Filmens unike fortellerteknikker og form gjør at filmen likevel kan bidra i historiefremstillingen til tross for at visse aspekter bryter med de tradisjonelle historiekonvensjonene.

1.2 Utvalg

I denne oppgaven skal jeg hovedsakelig analysere det som kan defineres som dramatiske spillefilmer som handler om naziperioden. Med andre ord skal jeg ikke ta for meg f.eks. dokumentarfilmer, TV-serier og abstrakte kunstfilmer. Når det er sagt er slike kategorier idealtyper. Ofte har de dramatiske spillefilmene virkemidler som er hentet fra alternative filmatiske stilretninger, og derfor kommer det utvilsomt til å være visse elementer av andre stilretninger i mitt utvalg. I utvalget skal jeg i så stor grad som mulig velge filmer som er representative for større filmstrømninger i de ulike periodene jeg behandler, slik at jeg kan generalisere funnene mine i henhold til andre filmer fra samme periode.

I utvalget er det et stort spenn i hvilke hendelser filmene handler om. De kan vise alt fra sivil motstand, organisert motstand, konkrete krigskampanjer, hverdagen, bombing av tyske byer, 20. juli-attentatet, *Hitler-jugend* og naziledelsens siste dager. At filmene tar opp såpass ulike temaer er ikke et metodologisk problem fordi jeg ikke skal undersøke hvordan konkrete krigshendelser er blitt formidlet gjennom filmmediet. Filmhistorikerne Robert og Carol Reimer kaller dette for «nazi-retro film» – filmer som fokuserer på hendelser som ledet

²⁶ Rosenstone, *History on film*, 17-19.

²⁷ *Ibid.*, 55.

opp til Det tredje riket, handler om hele perioden, eller som tar for seg etterspillet og arven etter nazismen.²⁸ Poenget er å analysere hvordan hele Det tredje riket og den 2. verdenskrig, med alle sine aspekter, er blitt fortalt på vesttysk film i etterkrigstiden.

Jeg kommer ikke til å skille mellom filmer laget for fjernsyn og filmer laget for kino i denne oppgaven. Dette er uansett en problemstilling som kun blir aktuell nærmere tusenårsskiftet. Grunnen til dette er todelt: For det første mener jeg at det er poenngløst å skille klart mellom disse formene fordi de aller fleste filmer vises både på kino, fjernsyn og bærbare lagringsformater. En film blir i de aller fleste tilfeller laget for at man skal kunne se den overalt og på tvers av landegrenser, så derfor er det nødvendigvis ikke slik at det er stor forskjell mellom hvordan filmskaperne har bearbeidet fortiden i fjernsynsfilmer og kinofilmer. Det andre poenget er at jeg uansett ikke skal belyse publikumsmottagelse, så om seerne opplevde filmen på kino eller hjemme i stua er likegyldig i min kontekst. Når det er sagt skiller Sabine Hake mellom disse to formene for filmer, men hun sikter til fjernsynsfilmer som er hybrider mellom dokumentarer og spillefilm (blant annet med intervjuer og dokumentarmateriale sammen med fiksjonelle hendelser) og miniserier med flere lengre episoder, og det er ikke slike hybridproduksjoner eller TV-serier jeg skal analysere.²⁹

1.3 Metode

Hvordan skal en historiker analysere film? Ifølge historikeren John O'Connor er det flere ulike måter å gjøre det på. Én er å analysere innholdet i produksjonen ut fra både de filmtekniske og kunstneriske valgene som er gjort for å skape en helhet og et budskap, og under hvilke politiske, økonomiske, institusjonelle, sosiale og kulturelle vilkår filmen er laget i.³⁰ Dette er fremgangsmåten jeg vil anvende i min oppgave. Jeg velger å analysere filmene ut fra hvilke politiske og historiografiske tendenser som var gjeldende på det tidspunktet filmen ble produsert, og hvordan filmene forholder seg til dette. Samtidig skal jeg belyse hvordan filmhistorien i seg selv kan ha påvirket filmene.

Fremgangsmåten er at jeg skal bruke litteratur om politiske endringsprosesser, historiografi og filmhistorie, og diskutere om filmene utfordrer eller spiller på akkord med de

28 Robert C. Reimer og Carol J. Reimer, *Nazi-retro film: how German narrative cinema remembers the past* (New York: Twayne, 1992), 2.

29 Sabine Hake, *Screen Nazis: cinema, history, and democracy* (Madison: The University of Wisconsin Press, 2012), 239.

30 John E. O'Connor, *Image as artifact: the historical analysis of film and television* (Malabar, Fla.: R.E. Krieger, 1990), 6-8.

framtrede oppfatningene i samtiden. Det historiske aspektet er at film er kunst, og er derfor et barometer på hvordan én del av den vesttyske kulturen har møtt, diskutert og bidratt i den historiske diskursen om fortiden.

Jeg kommer til å bruke et større antall filmer for å belyse argumentene mine, og ikke en case-studie om to-tre filmer slik f.eks. Julianne Rustad gjorde i sin masteroppgave om Holocaust på film.³¹ Derfor kommer jeg til å skrive med en bred penn om de ulike filmene, men likevel beskrive spesifikke sekvenser mer detaljert dersom de er representative i en større sammenheng. Denne metodikken er, slik Rosenstone skriver, fortsatt i en startfase og har ingen faste regler slik mye annen historieforskning har. Denne metodikken har visse fordeler når det kommer til film. Er man for nærme kan man bli for opptatt av spennende og/eller vakre enkeltsekvenser og derfor miste det større historiske bildet og argumentene av syne. Er man for langt unna i teoriens verden blir filmmediets spesielle evne til å formidle fortiden borte. Ved å kombinere både nærhet og distanse får man fanget inn historie på films egenart, det visuelle og kunstneriske, i samspill med mer seriøse historiske spørsmål og teorier.³²

Et problemområde er at de aller fleste filmene er tyskspråklige, et språk jeg ikke behersker til det fulle. Spesielt de eldre filmene kan muligens lide av at den nordiske eller engelske tekstingen ofte har blitt gjort flere år i ettertid. Men på den andre siden er dette gjort av profesjonelle oversettere, så jeg setter min lit til at undertekstene er presise og uttrykker i all hovedsak hva filmskaperne ville ha fram gjennom dialogen. Der jeg har behov for å sitere dialogen i filmene kommer jeg til å basere meg på den skandinaviske eller engelske oversettelsen i undertekstene.

1.4 Tidligere forskning på vesttysk film om Det tredje riket

Som vi har sett kan historie på film komme med bidrag til historievitenskapen og i den større historiske diskursen. Jeg vil her gjøre rede for hva som er blitt skrevet om tyske filmer som handler om Det tredje riket i litteraturen. Ut fra hva som er skrevet over om historie på filmforskning er det ikke uventet at det finnes få bidrag på dette feltet før ut på 1980-tallet. Fram til da var forskerne mer opptatt av filmer fra Weimar-tiden og Det tredje riket, og handlet mer om ideologisk påvirkning, publikumsmottagelse og andre rammebetingelser snarere enn hva

31 Julianne Rustad, "Representasjonens grenser" (Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2012).

32 Rosenstone, *History on film*, 10.

historie på film kunne fortelle om fortiden.³³ Men fra midten av 1980-tallet akselererte antall bidrag som handlet om hva filmer om Det tredje riket og 2. verdenskrig kunne fortelle om Tysklands bearbeidelse av den vonde nazifortiden. Mye av grunnen til dette er fordi man på dette tidspunktet begynte å ta historie fortalt gjennom filmmediet som en del av historievitenskapen seriøst, men det var også påvirket av blant annet «historikerstriden» (*historikerstreit*) som viste at det var svært sprikende oppfatninger angående hvordan man skulle behandle naziperioden.

Det er viktig å presisere at jeg ikke ta for meg hvordan det tyske samfunnet har bearbeidet Det tredje riket på et generelt plan. Det ligger utenfor rammene for denne oppgaven. Det finnes store mengder litteratur om det som på tysk kalles for *Vergangenheitsbewältigung* («coming to terms with the past»), der spesielt Mitscherlichparets *The inability to mourn* står som et skjellsettende verk for hvordan tyskerne ikke hadde en kollektiv emosjonell reaksjon etter nederlaget i 2. verdenskrig og Det tredje rikets fall og derfor ikke maktet å ta innover seg skyldspørsmålet og ens egen rolle etter krigen.³⁴ Dette aspektet kommer jeg til å belyse i hoveddelen gjennom å analysere hvordan filmer har bearbeidet fortiden. Før det skal jeg se på hva som er blitt skrevet spesifikt om hvordan naziperioden har blitt framstilt/bearbeidet i filmmediet i litteraturen etter 2. verdenskrig.

Tidlige prominente forfattere som skreiv om dette var blant annet Michael Geisler, Anton Kaes, Thomas Elsaesser og Eric Santner. De diskuterte alle hvordan filmskapere utfordret krigsgenerasjonen og deres ikke-ansvar fra 1960-tallet og framover. Historikeren Michael Geisler pekte i sin artikkel *The disposal of memory: fascism and the Holocaust on West German television* på en tendens i tysk film- og fjernsynsproduksjon at regissørene framstilte nazifortiden som en fjern fortid, og at den tyske befolkningen derfor kunne søke tilflukt i nåtiden («det er heldigvis ikke sånn nå»). Han pekte også på visse filmer som utfordret denne framstillingen ved å fokusere på det hverdagslige i Det tredje riket. Dette førte til at avstanden mellom gjerningsperson (tysker) og offer (som oftest jøder) ble mindre, og at publikum derfor kunne bruke sine personlige opplevelser fra Det tredje riket til å skape en felles minnekultur som innebar omsorg også for ofrene for nazismen.³⁵

Språkviteren Eric Santner var også opptatt av ofrene for nazismen, og at tyskerne ikke

33 Bruce A. Murray og Christopher J. Wickham, *Framing the past: the historiography of German cinema and television* (Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1992), 5-8.

34 Alexander Mitscherlich og Margarete Mitscherlich, *The inability to mourn: principles of collective behavior* (New York: Grove Press, 1975).

35 Michael E. Geisler, "The disposal of memory: fascism and the Holocaust on West German television," i *Framing the past: the historiography of German cinema and television*, red. Bruce A. Murray og Christopher J. Wickham (Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1992).

hadde tatt felles ansvar for ofrene etter krigen slik at de kunne bli sett på som verdige andre. I boka *Stranded objects* og i artikkelen *On the difficulty of saying "we"* analyserte han tyskernes manglende sorgarbeid etter at krigsnederlaget ødela oppfattelsen av nasjonalt samhold som fantes under nasjonalsosialismen. Han mente at trenden med å gi andre skylden for manglende nasjonalt samhold (jøder og andre uønskede mennesker i mellomkrigstiden) fortsatte i det moderne Tyskland i film og TV-programmer som lengtet tilbake til et (innbilt) harmonisk fellesskap, men at «de(t) andre» i samtiden var postmodernismens utfordringer med globalisering, multikultur og individualitet. Blant annet i TV-serien *Heimat* (1984) hevdet Santner at offerrollen ble flyttet over på tyskerne selv på grunn av framstillingen av tapt samhold, og derfor klarte ikke landet å anerkjenne på de reelle ofrene som nettopp ofre for nasjonalsosialismen, fordi Tyskland tilsynelatende tapte noe viktig selv etter krigsnederlaget.³⁶

I artikkelen *The new German cinema's historical imaginary* kritiserte medieiviteren Thomas Elsaesser den filmretningen som ble kalt «New German cinema» fordi han mente at regissørene (som oftest unge filmskapere) ikke tok et oppgjør med foreldre/nazigenerasjonen, men snarere distanserte seg fra den. Ved å formidle naziperioden som noe 'gammelt' skilte denne generasjonen seg binært fra de(n) forrige. Det ble skapt et skille mellom «da» (nazitiden) og «nå» (ikke-nazister), der den generasjonen som ikke levde under Det tredje riket forsterket sitt eget selvbilde på den eldre generasjonens vegne. Ellers var Elsaesser opptatt av hvilken påvirkning det levende bildemediet hadde på befolkningens muligheter til personlig sorgarbeid, men dette ligger utenfor rammene til denne oppgaven.³⁷

Medieiviteren Anton Kaes diskuterte i likhet med de andre nevnte forfatterne sorgarbeid. Ifølge Kaes ble den personlige sorgen om nazitiden erstattet med ferdigfortalte mediehendelser, og derfor tvilte han på at det fantes en felles minnekultur som var fri fra de teknologiske restriksjonene i film og fjernsyn. Dog var han mer positiv til flere filmer fra New German cinema enn Elsaesser, fordi alternative filmer uten en klassisk fortellerstruktur åpnet for at folk aktivt kunne bidra til å fortelle og fortolke oppfatningen av filmen (og med det også nazifortiden). Kaes hevdet også at etterkrigsgenerasjonenes forsøk på å distansere seg fra foreldre og besteforeldre var positivt, fordi det bidro til å skape en ny kultur som ikke var tyngt av Tysklands vonde fortid.³⁸

36 Eric L. Santner, *Stranded objects: mourning, memory, and film in postwar Germany* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990); Eric L. Santner, "On the difficulty of saying "we": the historians' debate and Edgar Reitz's *Heimat*," i *Framing the past: the historiography of German cinema and television*, red. Bruce A. Murray og Christopher J. Wickham (Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1992).

37 Thomas Elsaesser, "The new German cinema's historical imaginary," *ibid.* (1998).

38 Anton Kaes, *From Hitler to Heimat: the return of history as film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989); Anton Kaes, "History and film: public memory in the age of electronic dissemination," i

Fellesnevneren for disse bidragene om tysk film om Det tredje riket fra midten av 1980-tallet og fram til starten av 90-tallet var at de tok opp sorgprosessen i den tyske befolkningen, og hvordan datidens tyskere formet sin identitet gjennom å narrativisere de vonde minnene fra Det tredje riket.

1.4.1 Nye tendenser i forskningen på tysk film om nazifortiden

Selv om historiografien til hva man har skrevet om tysk film om Det tredje i riket i etterkrigstiden er relativt kort, kan man se visse viktige forandringer etter gjenforeningen. Murens fall førte til at framstillinger av Det tredje riket gjennom filmmediet forandret seg. De ideologiske angrepene mot Vesten og kommunismen, i henholdsvis Øst- og Vest-Tyskland, ble sterkt nedtonet. Det ble viktigere å skape en felles identitet etter drøye 40 års splittelse enn å dvele ved den kalde krigens skillelinjer. Staten tok på seg ansvaret for det kollektive minne- og sorgarbeidet, og da spesielt gjennom film. Resultatet var en oppsving av filmer som handlet om Det tredje riket og 2. verdenskrig, og som alle tok sikte på å konstituere en felles identitet i et gjenforent Tyskland.³⁹

Professorene Marc Silberman og Paul Cooke trekker fram fire aspekter som har forandret seg de siste 20 årene når det kommer til filmer om nazitiden. For det første har historien blitt mer komplisert. Mange som personlig opplevde krigen har gått bort, og de personlige minnene fra de eldre generasjonene er blitt erstattet av akademisk historieskriving og medierte historier (film, TV, skuespill, etc.). For det andre har teknologiske nyvinninger gjort at så mye kunnskap er tilgjengelig at det er vanskelig å velge akkurat hva en skal huske, i tillegg til at bildene av historie på skjermen er det man bruker når man fantaserer om fortiden. En tredje grunn til at flere begynte å interessere seg for historie rundt årtusenskiftet var at 11. september-angrepene og kollapser i økonomien ofte førte til at man husket tilbake på fortiden som en tid med flere holdepunkter. For det fjerde har postmoderne- og poststrukturalistiske teorier om at historie ikke er hele sannheter hatt stor betydning for hvordan man ser på historie på film, noe jeg har behandlet tidligere i teksten.⁴⁰

På grunn av økende interessen for naziperioden på film fra midten av 1990-tallet har

Framing the past: the historiography of German cinema and television, red. Bruce A. Murray og Christopher J. Wickham (Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1992).

39 Marc Silberman og Paul Cooke, *Screening war: perspectives on German suffering* (Rochester, N.Y.: Camden House, 2010), 6-7.

40 *Ibid.*, 7-8.

flere historikere begynt å interessere seg for nettopp dette, men med den økende interessen har også perspektivene forandret seg. Den kanskje mest iøynefallende utviklingen i historiografien de siste 20 årene er hvordan historikere ser uttrykk for vanlige tyskeres lidelse i filmer om Det tredje riket.⁴¹ En åpenbar grunn til dette er at det har kommet et stort antall filmer som handler om tysk lidelse siden midten av 1990-tallet, som f.eks. *Stalingrad* (1993)⁴², *Rosenstraße* (2003)⁴³ og *Sophie Scholls – Die letzten Tage* (2005).⁴⁴

Samtidig har flere forskere også begynt å se tidligere filmer fra 1950-tallet og framover som uttrykk for tysk lidelse og offerstatus. Filmviteren Jennifer Kapczynski analyserer i sin artikkel *Armchair warriors* hvordan soldatene i 1950-tallets krigsfilmer blir framstilt som «myke» og misledet av offiserene, og derfor som ofre på lik linje som alle andre. Dette står i kontrast til populære oppfatningen blant forskere om at krigsfilmene ble brukt som middel for å rettferdiggjøre remilitariseringen i Vest-Tyskland på 1950-tallet.⁴⁵ Filmhistorikeren Manuel Köppen skriver også at tyskere blir framstilt som ofre, men dog på en annerledes måte. Han peker på at de jødiske ofrene i filmene, selv om det ikke er mange, er stedfortredere for den kollektiv skjebnen til tyskerne i krigsnederlaget. Satt på spissen setter han altså likhetstegn mellom utryddelsen av jødene som et kollektiv og den kollektive følelsen av nederlag hos tyskerne etter krigen.⁴⁶

Felles for disse bidragene i historiografien er et økende fokus på at tyskerne selv var ofre, og at prosessen med sorgarbeid og identifikasjon i et nytt Europa etter den kalde krigen er blitt tonet ned. Dette gjelder spesielt de filmene som har blitt laget etter gjenforeningen, men man har også begynt å se på hvem som er ofre i eldre filmer på grunn av dette skiftet.⁴⁷ Det finnes dog fortsatt arbeider som diskuterer sorg og identifikasjon. Sabine Hakes bok *Screen nazis* har et bredt spekter der hun også belyser hvordan f.eks. *Der Untergang* (2004)⁴⁸ vektlegging av nazieliten fører til at publikum føler seg atskilt fra hvem de virkelige skurkene var, og muliggjør som hun skriver: «[...] the liberation of the present from the burdens of the

41 Elisabeth Krimmer, "More war stories: Stalingrad and Downfall," i *The collapse of the conventional: German film and its politics at the turn of the twenty-first century*, red. Jaimey Fisher og Brad Prager (Detroit: Wayne State University Press, 2010).

42 Joseph Vilsmaier, "Stalingrad," (Tyskland: B. A. Produktion, 1993).

43 Margarethe von Trotta, "Rosenstraße," (Tyskland: Studio Hamburg Letterbox Filmproduktion, 2003).

44 Marc Rothmund, "Sophie Scholl - Die letzten Tage," (Tyskland: Broth Film, 2005).

45 Jennifer M. Kapczynski, "Armchair warriors: heroic postures in the West German war film," i *Screening war: perspectives on German suffering*, red. Marc Silberman og Paul Cooke (Rochester, N.Y.: Camden House, 2010).

46 Manuel Köppen, "The rhetoric of victim narratives in West German films of the 1950s," *ibid.*

47 Wilfried Wilms, "Dresden: the return of history as soap," i *The Collapse of the conventional: German film and its politics at the turn of the twenty-first century*, red. Jaimey Fisher og Brad Prager (Detroit: Wayne State University Press, 2010).

48 Oliver Hirschbiegel, "Der Untergang," (Tyskland: Momentum Pictures, 2004).

past». ⁴⁹

Det som kommer fram i den nyere litteraturen om tysk film om nazifortiden er at man har gått fra å fokusere på etterkrigstidens identitetsproblematikk og sorgarbeid, til å undersøke hvordan filmene framstiller tyskerne som ofre. Som man kan se har det skjedd en merkbar endring i hvordan man forsker på denne typen filmer. Mitt arbeid plasserer seg innenfor denne utviklingen. Jeg ønsker dog ikke å låse meg fast i at filmene *enten* handler om sorgarbeid *eller* om hvem som er ofre i filmene. Fordelen med at historiografien om vesttysk film som handler om Det tredje riket er så mangefasettert, er at en tilnærming mellom de ulike oppfatningene kan være fruktbart i min analyse av filmene. Ved å bruke en bred tilnærming til filmene er det mulig å se om filmene inneholder både, men ikke begrenset til, offer-, sorg- og identitetsproblematikk.

49 Hake, *Screen nazis*, 229.

2.0 1950-tallet – ute av syne, ute av sinn

Berlin april/mai 1945: Tyskland ligger i ruiner. Hitler har nettopp tatt selvmord, og russerne står på naziledelsens dørstokk. Krigen er tapt. Drømmen om et germansk herredømme over Europa er knust. Rundt om i landet står fortvilte sivile og teller over eiendelene sine. Flere millioner tyske soldater er tatt til fange og/eller er hardt skadd. Noen få mil nord for byen står Sachsenhausen som et symbol på de mange dødsleirene rundt omkring i Europa som har flere millioner liv på samvittigheten. I hver eneste gjenstående leilighet eller hus finner man mennesker som direkte eller indirekte har støttet opp om naziregimet. Et helt land og dets innbyggerne startet en aggressiv angrepskrig, og nå er alt tapt. Ingen vet noe om hva framtiden bringer.

Vest-Berlin 1955: «Det økonomiske mirakelet» er i full sving. Livet er normalisert, og borte er de aller fleste ruinhaugene og bombekratrene fra ti år tidligere. Det har akkurat blitt bestemt at Vest-Tyskland skal gjenoppruste militæret. Borte er de vonde minnene fra ti år tidligere. Nazismen er forbudt, og demokratiet er på vei til å få fotfeste i befolkningen. De som støttet nasjonalsosialismen er blitt «kurert» og er integrerte i samfunnet igjen. Naziperioden virker langt borte.

2.1 Bakgrunn: Politisk blokkering av minnene

No one will admit his guilt for National Socialism, for the Nazi rise to power, or for the terror of the Third Reich. The German people stand by, without comprehension, unable to understand how such events could all have happened.

Franz Böhm, januar 1955.⁵⁰

Det kan ved første øyekast virke merkverdig at Tyskland skulle komme seg så raskt på fote igjen etter 2. verdenskrig. Krigsnederlaget var totalt, og i motsetning til etter 1. verdenskrig var det ikke rom for ulike tolkninger om hvorfor landet tapte krigen. Landets ledere var enten døde eller fengslet, og militæret var beseiret. Industrien og økonomien var i kne. Og viktigst: Nazi-Tyskland hadde kastet store deler av Europa og verden inn i en krig som hadde tatt livet av flere titalls millioner mennesker. Utryddelsesleirene og kampene i øst hadde vist hva

50 Sitat hentet fra Jeffrey Herf, *Divided memory: the Nazi past in the two Germanys* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997), 285.

ideologisk fanatisme og rasehat kunne føre til. Hvordan skulle de gjenlevende innbyggerne i et land som hadde begått grove overtramp mot menneskeheten bearbeide de siste drøye tolv årene? Hvilke minner skulle en sitte igjen med? Hvordan skulle Tyskland møte den vonde nazifortiden?

De første årene etter krigen hadde tyskerne ikke noe særlig valg. Landet var okkupert, og de allierte satt i gang straffeforfølgelser og avnazifisering av befolkningen. Nürnberg-rettsakene tok direkte opp hvilken lidelse nazistene hadde påført andre, og plasserte derfor skylden for den situasjonen tyskerne var i etter krigen i fanget på nazilederne. Alle fengslingene og henrettelsene i disse rettsakene førte til at minnet om naziperioden ble knyttet sammen med å stille nazistene for retten, og i mange tilfeller straff. Med andre ord valgte de allierte at Tyskland faktisk skulle minnes om nazitiden, og kun med negative fortegn.⁵¹

Denne måten å behandle fortiden på skulle raskt forandre seg. Da Tyskland ble delt i to selvstendige stater i 1949 ble nazistenes forbrytelser og skyld plassert lenger bak i minnet om Det tredje riket i Vest-Tyskland. Den tyske historikeren Norbert Frei hevder at det da det skjedde et «rent brudd» med nazifortiden.⁵² En kan ikke se dette manglende møtet med fortiden uten å vurdere Konrad Adenauers rolle i det hele. Som den første forbundskansleren i det selvstendige Vest-Tyskland etter krigen valgte han en annen retning som skulle ha stor påvirkning for hvordan naziperioden ble bearbeidet i Vest-Tyskland på 1950- og starten av 1960-tallet.

Under okkupasjonsårene fra 1945-1949 var det ifølge Adenauer viktig å ikke straffe tidligere medlemmer av NSDAP og soldatene i Wehrmacht. Dette begrunnet han i at det ville føre til en økende og ekstrem nasjonalisme og, i ytterste konsekvens, en gjenfødelse av nazismen. Det er viktig å presisere at han ikke var unnskyldende overfor alt det vonde Det tredje riket hadde ført med seg, både for tyskere selv og for resten av Europa. Men han mente at å straffe «harmløse tilhengere [lavtrankede nazister] og soldater som trodde at de kun gjorde sin plikt»⁵³ kunne føre til at en stor del av befolkningen ikke ville føle seg som en del av det ferske demokratiet. Selv om han mente at en bredt lag av befolkningen var delansvarlige for at nazipartiet kom til makten, og kunne beholde den, var det nazistene og de militære offiserene på det øverste nivået som oppfant nasjonalsosialismen og sørget for dens suksess. Disse skulle ifølge Adenauer med rette straffes, men å behandle soldater og NSDAP-medlemmer som hadde blitt «intensjonelt misledet» som annenrangs borgere var skadelig for

51 Ibid., 201-08.

52 Norbert Frei, *Adenauer's Germany and the Nazi past: the politics of amnesty and integration* (New York: Columbia University Press, 2002), 308.

53 Herf, *Divided memory*, 217. Min oversettelse

et gryende demokrati, og kunne føre til en nasjonalisme som Hitler og hans håndlangere bare kunne drømme om.⁵⁴

Uten å undervurdere hans faktiske overbevisning om at mange ikke burde straffes, kan man tolke Adenauers meninger som uttrykk for pragmatikk i det politiske ordsiftet i de vestlige sonene i etterkrigstiden. Det flere politikere lærte seg var at man fremmedgjorde seg fra en stor del av velgermassen ved å framheve nazistenes kriminelle handlinger, fordi nazismen fortsatt var populær i en stor del av befolkningen. Som historikeren Jeffrey Herf skriver: «[...] one could speak openly about about the Nazi past or win national elections, but not both. [...] silence won votes».⁵⁵ For Adenauer var det ikke mulig å kombinere minnet om nazifortiden (og med det justis og straff) med et demokratisk Vest-Tyskland, fordi minnene om nazistenes grufulle handlinger kunne slå beina under demokratiet. Den eneste måten tyskerne kunne utvikle demokratiet var økonomisk oppsving samtidig som at politikken gjenvant sin legitimitet i befolkningen.⁵⁶

Derfor var det to retninger Vest-Tyskland kunne ta da det kom til å møte nazifortiden etter at landet ble selvstendig i 1949: Enten kunne man ta et (straffe)oppgjør med nazismen slik de allierte hadde gjort de tre siste årene, eller så kunne man unngå å konfrontere den vonde fortiden i frykt for at det ville føre til sympati for (tidligere) nazister og en økende nasjonalisme. På en annen side vil det være feilaktig å si at det var et eksklusivt alliert ønske om å ta et straffeoppgjør med nazismen. Det fantes også sentrale tyske politikere, som f.eks. Kurt Schumacher og Theodor Heuss, som mente at den beste måten å bearbeide nazifortiden på var gjennom en konfrontasjon med de vonde minnene om nazistenes handlinger, noe vi kommer tilbake til senere.⁵⁷ Men i de første frie valgene etter krigen var det åpenbart at innbyggerne i vest ikke var klare for denne konfrontasjonen enda: «Daring more democracy gave voting power to citizens who vehemently opposed a public discussion of the Nazi past».⁵⁸ Den nye Forbundsrepublikken, med Adenauer i spissen, valgte stillhet framfor konfrontasjon med nazifortiden.

54 Ibid., 209-25.

55 Ibid., 203.

56 Ibid., 225.

57 Ibid., 226-61.

58 Ibid., 266.

2.1.1 Historiografi

Et aspekt som kan hjelpe å belyse hvordan spillefilmer framstilte Det tredje riket er hvordan tyske historikere behandlet og tolket naziperioden. I hvilken grad academia påvirker samfunnet og politikken er alltid vanskelig å svare på. På den ene siden kan man argumentere for, uheldig nok, at den jobben historikere gjør ikke alltid får fotfeste i befolkningen. Et nyere fenomen er at mye av historiebevisstheten blant folk kommer fra populærkulturelle og audiovisuelle uttrykk som f.eks. skjønnlitteratur, filmer, dataspill og TV-serier heller enn fra tykke akademiske historieverk.⁵⁹ Men på en annen side kan man heller ikke undervurdere den seriøse historieforskningens påvirkning på politikken, og da spesielt i Tyskland. Historie har alltid vært viktig for tyskerne, og derfor vil det være feilaktig å tro at befolkningen ikke var interesserte i seriøs historieforskning, spesielt etter den vanvittige omveltningen Det tredje riket hadde vært for landet.⁶⁰ En kan ikke se den vesttyske historieskrivingen isolert fra samtiden den ble skrevet i, slik historikeren Ulrich Schlie skriver: «The questions [historical research] poses arise from the present within which it occurs and the answers it provides must take account of the possible extent of contemporary influence».⁶¹ Svaret kan være at historieforskningen og politikken påvirket hverandre, og at man av den grunn ikke kan se dem uavhengige og isolerte hver for seg.

Hvordan tolket tyske vesttyske historikere Det tredje riket etter at støvet fra de utbombede byene hadde lagt seg og hverdagen begynte å bli normalisert? Når det kommer til det første tiåret etter krigens slutt skriver historikeren Anders Kjøstvedt at i academia var «den nære nazifortiden i stor grad belagt med taushet [...] og dette gjaldt særlig temaer som folkemord og vanlige borgeres meddeltagelse».⁶² Når historikere først skulle forklare nazitiden var spesielt totalitarismeteorier, med Hannah Arendt som foregangskvinne, populære.⁶³ I totalitarismeteoriene fokuserte man på toppledelsen, maktstrukturene i regimet, samt terrorens og undertrykkelsens rolle, og da ble den tyske befolkningen sett på som

59 Chopra-Gant, *Cinema and history: the telling of stories*, 97, 100-02.

60 Iggers, *Historiography in the twentieth century*, 26-27.

61 Ulrich Schlie, "Today's View of the Third Reich and the Second World War in German Historiographical Discourse," *The Historical Journal* 43, no. 2 (2000), 544.

62 Anders Granås Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning?: et historiografisk blikk på forskningen på nazismen og Det tredje rike," i *Ideologi og terror: totalitære ideer og regimer*, red. Øystein Sørensen, Bernt Hagtvat, og Bjørn Arne Steine (Oslo: Dreyer, 2011), 88.

63 For litteratur om den klassiske totalitarismeforskningen, se Hannah Arendt, *The origins of totalitarianism* (London: George Allen & Unwin, 1958); Carl J. Friedrich og Zbigniew K. Brzezinski, *Totalitarian dictatorship and autocracy* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1956) og Raymond Aron, *Democracy and totalitarianism* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1968). For en historiografisk oversikt over den klassiske totalitarismeforskningen se Abbott Gleason, *Totalitarianism: the inner history of the Cold War* (New York: Oxford University Press, 1995)

nazismens første offer, samtidig som det ifølge Kjøstvedt «[...] var en kjærkommen forklaring på den vanskelige og nære fortiden[...]».⁶⁴ Hitlers rolle og personlighet ble sentral i historieskrivingen. Ifølge historikerne klarte han å forføre en hel nasjon med vanvittige ideer som egentlig ikke hadde resonans i det tyske folk verken før eller etter Det tredje riket.⁶⁵ Hitler ble sett på som en utlending som ikke hadde noe med Tyskland eller tysk historie å gjøre, og derfor ble det skapt et skarpt skille mellom den tyske befolkningen og den fremmede demagogen.⁶⁶

Adenauers amnesti av tidligere soldater og nazister (også kjent som 131-loven) førte også til at en annen viktig gruppe styrte klar av kritikk fra historikere og fagpersoner. Det tyske militæret, Wehrmacht, ble sett på som en upolitisk (m.a.o. ikke-nazistisk) organisasjon som hadde kjempet for fedrelandet helt til den bitre slutt. Denne myten om «det rene Wehrmacht» var dominant på 1950-tallet. Igjen var det Hitler og hans toppledelse som hadde skylden for all lidelsen og krigstapet, mens soldatene hadde gjort så godt de kunne og kjempet med ære og heltemot mot en grusom (hovedsakelig sovjetisk) fiende. Fortellinger om vanlige soldaters medvirkning i folkemord, rasistisk krigføring og ideologisk overbevisning om den tyske 'rasens' overlegenhet var fraværende i litteraturen. Snarere lå fokuset på tilbaketrekningen fra Østfronten, som riktignok *var* brutal og grusom, men her ble offerperspektivet lagt eksklusivt over på det tyske militæret som, i manges øyne, etter 1942/3, kun forsvarte landet fra en barbarisk sovjetisk fiende. De virkelige ofrene, jøder, partisaner og andre minoritetsgrupper, ble knapt nevnt.⁶⁷ Som om tyske divisjoner plutselig stod midt i Stalingrad etter en fredfull tur i skog og mark.

I en bredere kontekst var i tillegg flere vesttyske forskere opptatt av å se på naziperioden som en politisk «arbeidsulykke». Her ble årsaker til nazismen forklart gjennom å framheve svakheter i det moderne (europeiske) demokratiet, med andre ord at nazismen ikke var et særtysk fenomen. En av grunnene til at dette var en rådende oppfatning var fordi den tyske idealismen og historismen fortsatt satt i ryggmargen på tyske historikere fram til tidlig på 1960-tallet. Litteraturen om Det tredje riket av historikere som hørte til disse tradisjonene «formed in essence attempts to justify German idealism and the national political tradition».⁶⁸ For tilhengere av den tyske historismen var nazi-staten en anomali. Ettersom staten hadde blitt

64 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 88.

65 Richard J. Evans, *In Hitler's shadow: West German historians and the attempt to escape from the Nazi past* (London: Tauris, 1989), 11.

66 Schlie, "Today's view of the Third Reich," 549.

67 Anette Storeide, *Arven etter Hitler: Tysklands oppgjør med naziregimet* (Oslo: Gyldendal, 2010), 106-10.

68 Kershaw, *The nazi dictatorship*, 7.

sett på som den viktigste institusjonen for framskritt var det nå vanskelig å forklare hvilke grusomheter staten hadde begått under Hitler. Ved å skylde på generelle politiske prosesser i Europa var nazismen et brudd snarere enn en kontinuitet i tysk (stats)historie, og dermed kunne historikerne i god tro videreføre en historiografisk tradisjon der staten fortsatt var et mål i seg selv, og som vektla den store politikken og historiske aktørers intensjon i historiske prosesser.⁶⁹

Nortbert Frei er en av forskerne som mener at en av grunnene til at akademia i Vest-Tyskland ikke maktet å studere naziperioden (eller i alle fall bearbeide den tilstrekkelig) er fordi Adenauer insisterte på å reintegrere og gi strafferettslig amnesti til tidligere nazister og soldater. Han mener at det gikk så langt at denne politikken hadde en langvarig påvirkning på det intellektuelle klimaet i Vest-Tyskland, et intellektuelt klima som ikke klarte å gripe den massive oppslutningen rundt nazismen og dens forbrytelser før en radikal studentbevegelse begynte å komme til orde mot slutten av 1960-tallet.⁷⁰ Før dette var det en tendens i etterkrigslitteraturen, som nevnt, at historikerne vektla den store politikken, og derfor mislyktes i å fange de sosiale meso- og mikroprosessene i Det tredje riket.⁷¹ Det var Hitler og hans nærmeste krets som hadde skylden for alle katastrofene, mens befolkningen unnslopp historikernes kritiske penn. Generelt var den tyske historieskrivingen dominert av slike unnskyldende forklaringer. Slik historikeren Ian Kershaw skriver var det vanskelig å skrive samtidshistorie i Europas ruiner da man fortsatt pustet inn støv etter destruksjonen. Det var vanskelig å ta innover seg og forske på hvilken brutalitet som hadde herjet på kontinentet i det tyske folks navn.⁷² Ifølge historikeren Jürgen Matthäus førte dette også til at historikere unnlot å ta opp Holocaust. Ansvar for jødeutryddelsene glimtet med sin fravær i historievitenskapen.⁷³

Det er vanskelig, hvis ikke nær sagt umulig, å belyse vesttysk historieskriving på dette tidspunktet uten å ta med at de to tyske statene var geografiske og ideologiske midtpunkt under den kalde krigen. Med det store og truende Sovjetunionen i øst var historikerne i vest mer opptatt av å distansere seg fra kommunismen enn å ta et ordentlig oppgjør med nazismen. I deres øyne var kommunismen totalitær, slik nazismen hadde vært. Ved å bruke totalitarismeteorier var det mulig å sidestille kommunismen og nazismen, og med det bli med

69 Ibid., 6-8.

70 Frei, *Adenauer's Germany and the Nazi past: the politics of amnesty and integration*, 312.

71 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 90.

72 Kershaw, *The Nazi dictatorship*, 1.

73 Jürgen Matthäus, "Historiography and the perpetrators of the Holocaust" i *The Historiography of the Holocaust*, red. Dan Stone (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004), 199.

på den vestlige siden i den kalde krigen. Og ikke minst: Det unnskyldte den vonde fortiden ved å peke på at det fantes en annen ideologi som var minst like ille og som fortsatt var en realitet.⁷⁴

2.1.2 Filmhistorie

Filmer om Det tredje riket fra 1950-tallet er interessante å analysere av flere grunner. To aspekter er allerede belyst, politisk bearbeidelse og historiografi. Det tredje aspektet er filmhistorien i seg selv. Den (vest)tyske filmindustrien lå, bokstavelig talt, i ruiner etter krigen. I likhet med store deler av Tyskland hadde også filmindustrien blitt bombet i stykker av de alliertes flyangrep. Et annet problem var at filmselskapet UFA, som hadde dominert produksjonen og distribusjonen av de tyske filmene som hadde vært så populære i europeisk målestokk helt siden 1910-årene, lå i Øst-Tyskland. I Vest-Tyskland manglet man altså både ekspertise, råfilm og annet teknisk utstyr.⁷⁵

I tillegg konkurrerte filmene i vest på 1950-tallet mot den gigantiske Hollywood-industrien som bevisst prøvde å dominere det store tyske markedet og å undertrykke den vesttyske filmindustrien. Motivet var i hovedsak økonomisk, men Hollywood klarte også å få de amerikanske styresmaktene med på at Hollywood-filmene var en del av demokratiserings- og avnazifiseringsprosessene.⁷⁶ Tyske produksjoner var riktignok ikke bannlyst, men tanken var at amerikanske filmer skulle dominere kinoprogrammet. Og det skjedde, i alle fall sett ut fra et økonomisk perspektiv. Popularitetsmessig var dog historien en litt annen. I motsetning til flere andre europeiske land klarte den vesttyske filmindustrien å holde Hollywood på en armlengdes avstand, selv om den armlengden var kort. En grunn til dette var at vesttyske filmer ble laget spesifikt for et vesttysk publikum. Spesielt såkalte *Heimat*-filmer, filmer som hadde som mål å vise skjønnheten til den tyske landsbygda og der innbyggerne hadde moralsk integritet, var populære, faktisk mer populære enn Hollywoods *blockbustere*. Disse filmene, ifølge filmhistorikeren Stephen Brockmann, fungerte som en flukt fra den brutale virkeligheten der landets moralske karakter hadde blitt sterkt diskreditert etter krigen.⁷⁷ Slik samfunnsviteren Heide Fehrenbach skriver: «[Heimat-filmene] reassured postwar viewers by

74 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 88.

75 Stephen Brockmann, *A critical history of German film* (Rochester, N.Y.: Camden House, 2010), 183-91.

76 Heide Fehrenbach, *Cinema in democratizing Germany: reconstructing national identity after Hitler* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995), 6.

77 Brockmann, *A critical history of German film*, 285-86.

releasing them from a problematic past and orienting them to an optimistic future».⁷⁸

Amerikanske filmer, med sine (påståtte?) demokratiske temaer og virkemidler, ble for vanskelige å svelge. Familie og hjemland framstilt som upåvirket av det 20-århundrets katastrofer var lettere å fordøye.

Selv om egne produksjoner var populære var filmindustrien i økonomisk ulage. Et av problemene med Heimat-filmene var at de hadde tilnærmet lik null internasjonal appell, slik at filmselskapene måtte dekke kostnadene innad i det tyske markedet. Dette viste seg å være meget vanskelig. Selv om styresmaktene ga støtte til filmindustrien var ikke dette nok til å løse den økonomiske krisen og det internasjonale presset den stod ovenfor. Et resultat av den økonomiske situasjonen var at filmene ofte så primitive og gammeldagse ut, i alle fall sammenlignet med amerikanske storproduksjoner.⁷⁹ I tillegg var det liten interesse i å prøve nye estetiske og kritiske retninger både hos filmskaperne og hos publikum. Mange av 50-tallets filmskaperne hadde lært sitt håndverk på 1920- og 1930-tallet, og fortsatte i det samme sporet visuelt og fortellermessig etter krigens slutt. Derfor var det små stilistiske forskjeller mellom filmene som ble laget under nazitiden og på 1950-tallet, noe spesielt den yngre publikumsmassen var kritiske til.⁸⁰ Vesttysk film var altså i nedgang både artistisk og økonomisk. Men i denne dystre situasjonen fantes det også noen lyspunkt, og spesielt ett som er verdt å merke seg: 1950-tallet var også preget av en bølge av krigsfilmer.⁸¹

Jeg velger å ikke analysere og diskutere de såkalte «ruinfilmene» (*Trümmelfilme*) som ble laget under Nürnberg-interregnumet 1945-1949. Grunnen til det er at denne filmretningen (hvis man i det hele tatt kan kalle det det) var kortlevd, påvirket av de allierte samt at filmene ble laget under en krisetid. Når det er sagt peker blant annet Sabine Hake på at ruinfilmene faktisk bearbeidet nazitiden på ulike måter, og det med særegne stilistiske og kunstneriske trekk. Blant annet ble de ekte byruinene brukt på innovative måter for å formidle følelser av tap og sinne, men også håp og fornyelse etter Det tredje riket.⁸² Men denne tendensen varte ikke lenge. Fra 1948 gikk filmene i en mer konservativ kunstnerisk retning, og det er disse filmene som skal behandles i det følgende.

Hvordan bearbeidet filmene om Det tredje riket på 1950-tallet den nære og vonde

78 Fehrenbach, *Cinema in democratizing Germany*, 8.

79 Brockmann, *A critical history of German film*, 285-89.

80 Sabine Hake, *German national cinema* (London: Routledge, 2002), 112.

81 Mark Clement Gagnon, *Celluloid Heroes of the Adenauer Era: Creating New Citizens in the War Films of the 1950s* (Harvard: Harvard University, 2006), 146.

82 Hake, *German national cinema*, 90-92.

nazifortiden? Det første spørsmålet jeg skal diskutere er offer- og overgriperrollen og tendensen i politikken og historieskrivingen om å legge skylden på nazieliten. Deretter skal jeg se på hvordan fienden blir portrettert med henblikk på den kalde krigens skillelinjer. Til slutt skal jeg analysere hva filmer om motstand mot naziregimet sier om den nære nazifortiden. Portretterer filmene de mer generelle tankene og holdningene i samfunnet forøvrig? Eller var filmer om Det tredje riket en måte å kritisere hvordan tyskerne bearbeidet sin egen fortid på?

2.2 Filmanalyser

2.2.1 Ofre og gjerningsmenn og «Det rene Wehrmacht»

Den første filmen jeg skal analysere er Frank Wisbars film *Hunde, wollt ihr ewig leben* (1959)⁸³. Bakteppet for filmen er slaget om Stalingrad 1942/3 som mange mente, og flere fortsatt mener, at var begynnelsen på slutten for Hitlers Tyskland. Filmen starter med at hovedpersonen Lt. Wisse (Joachim Hansen) blir overført til Østfronten, der han får ansvaret for å koordinere aksetroppene i en rumensk stilling like ved Stalingrad. Her møter vi også Maj. Linkmann (Wolfgang Preiss) som er antagonist i filmen, og det kommer tidlig fram at han er en innbitt nazist som misliker alle andre folkeslag enn tyskerne, selv sine allierte rumenske soldater og offiserer som han kaller en gjeng «udugelige og hysteriske menn».⁸⁴ Når sovjeterne iverksetter «operasjon Uranus» for å forsøke å omringe den tyske armeen blir Wisse og hans nærmeste tvunget til å trekke seg tilbake mot Stalingrad by. Når russerne vinner slaget blir de tyske soldatene satt i marsj mot det endeløse snølandskapet med en uviss framtid i vente.

Hunde er verdt å se på grunn av at den på flere måter representerer hvordan den politiske diskursen om naziperioden foregikk i Vest-Tyskland på 1950-tallet. Adenauer undervurderte grovt hva det tyske militæret hadde foretatt seg under krigen, spesielt, men ikke begrenset til, på Østfronten. Allerede i 1951, kun få år etter at Nürnberg-rettsakene hadde slått fast at den tyske hæren var ansvarlig for grove krigsforbrytelser, uttalte Adenauer i

83 Frank Wisbar, "Hunde, wollt ihr ewig leben," (Vest-Tyskland: Deutsche Film Hansa, 1959).

84 Dialogsitatene i resten av oppgaven er oversatt av forfatter. Jeg skal forsøke å gjengi dialogen så nøyaktig som mulig, men i blant tar jeg visse språklige friheter for å få fram hva som er meningen med dialogen uten å redegjøre for hele konteksten. Poenget er med andre ord å få fram hva som blir sagt uten at man må ha sett filmen for å forstå alt.

riksdagen at antallet soldater som var skyldig var så lite at det tyske militærets ære ikke var svekket. Ved å gjøre det «[...] reflekterte og forsterket Adenauer den populære oppfatningen [i befolkningen] at det tyske militæret ikke var ansvarlige for de utallige forbrytelsene under 2. verdenskrig».⁸⁵ På det politiske plan var altså beskjeden klar: Et lite mindretall hadde ødelagt for resten. Men på en annen side var de tyske soldatene ikke bare uskyldige, de var også en lidende part. Historikeren Anette Storeide peker på at historiene som ble fortalt av tidligere offiserer, i skoleverk og i annen litteratur vektla at det var de tyske soldatene som var ofre, både fysisk og psykisk fordi de ble forført av en rabiater leder og et fanatisk offiserskorps.⁸⁶ Allerede i anslaget av *Hunde* blir denne oppfatningen forsterket. Filmen åpner med dokumentarmateriale av tyske soldater som går i parademarsj, med en stolt Hitler som bivåner. Korpsmusikk med markerte skarptrommer fyller lydbildet før en fortellerstemme bryter inn: «Parader er fantastisk show. Nypussede sko treffer asfalten taktfast til oppglødende musikk. Øynene gnistrer. Marsjen går framover». Så stopper musikken brått og bildene kutter fra paraden til bilder av drepte soldater som ligger i snøen. Fortellerstemmen fortsetter: «Og slutter bare når likteppene blafrer i snø og vind, og prøver å dekke over hva som startet så positivt og seierssikkert. En død soldat bryr seg ikke om hvem som vant eller tapte krigen». Det som er verdt å legge merke til i denne sekvensen er ordlyden i det som blir fortalt. Parademarsjen blir brukt som metafor til krigsteateret på Østfronten som startet så positivt for Nazi-Tyskland, men så destruktivt for de menneskene som nazistene ikke mente fortjente livets rett. Det å sammenligne angrepskrigen mot øst og en parademarsj er en grotesk forvrengning av hvordan invasjonen utspant seg i virkeligheten. Det var ingenting som kunne minne om oppglødde folkemengder, musikk, tradisjon, taktfast marsj og stolthet da krigsmaskineriet Wehrmacht var delaktige i deportasjoner og utryddelsen av et stort antall krigsfanger, jøder, partisaner, romani og andre folkegrupper på vei østover. Når bildet klipper over til døde og ansiktsløse tyske soldater blir dette framstilt som en tragisk hendelse; et nederlag både militært og nasjonalt, men også på det personlige plan fordi disse soldatene ble et offer for historien, sendt ut i en krig som til slutt ikke hadde noen innvirkning på dem, fordi de verken fikk oppleve seier eller nederlag. Filmen foreslår at soldatene ikke har noen skyld i krigen på Østfronten fordi en død soldat kan ikke bli dømt. Han er bare et offer, kald og alene i et fremmed land, langt borte fra det trygge og varme Tyskland han kjempet for.

Den populære oppfatningen om at Wehrmacht ikke var skyldige i krigsforbrytelser og kjempet med æren i behold er gjennomgående i *Hunde*. Et eksempel er pianosekvensen etter

85 Herf, *Divided memory*, 293. Min oversettelse

86 Storeide, *Arven etter Hitler*, 107-10.

en drøy time. Etter flere minutter med voldsomme stridsskildringer blir spenningsnivået tonet ned, og vi får se at tyskerne har klart å ta en krigsfange. «Vi tar ingen til fange, ingen av sidene gjør det», bryter den tyske soldaten inn, før han tar ladegrep og sikter på russeren. Da bryter Wisse inn: «Ikke med meg, Kunowsky! La han gå. Si at han skal gå tilbake til sitt folk». Like etterpå foreslår russerne en halvtimes våpenhvile for å samle inn døde og sårede, en vennlig gest fordi tyskerne lot fangen gå. Under våpenhvilen setter en tysk soldat seg bak et piano og spiller musikk til glede for begge sidene. Hva denne scenen viser er at det fantes medmenneskelighet selv i ruinene, og forsterker oppfattelsen av at vanlige tyske soldater ikke var rene drapsmaskiner, et fint budskap i etterkrigstidens Vest-Tyskland som var i full gang med å gjenoppruste militæret.

De tyske soldatene blir altså frikjent for skyld fordi de blir framstilt som gode mennesker som ikke er ansvarlig for at de er på Østfronten. De som er forbryterne er toppnazilederne og offiserene, som har eneskyld for lidelsene den vanlige menige går igjennom. Robert Reimer skriver at å skille mellom den vanlige menige og offiserene var den dominerende filmdiskursen på 1950-tallet, eksemplifisert gjennom filmer som *Fabrik der Offiziere* (1960), *8/15*-trilogien (1954) og *Die Brücke* (1959)⁸⁷ der soldatene stod langt unna naziideologien.⁸⁸ Sistnevnte film er kanskje den mest kjente filmen fra 1950-tallet, og har blitt hyllet for sitt antikrigbudskap ved å vise hvordan unge gutter blir drept på grunn av meningsløse ordre. Likevel er budskapet det samme som i de andre filmene fra denne perioden; guttene er ofre for en usynlig overkommando, og guttene blir framstilt som ikke-nazister.⁸⁹ I *Hunde* blir dette skillet framhevet blant annet ved at den militære eden til Hitler blant de høyere offiserene brukes som et *motif* gjennom hele filmen. Et eksempel er scenen der General Paulus (spilt av Wilhelm Borchert) har tatt avgjørelsen om å ikke bryte rekkene. Kroppsspråket til Paulus er nedslått når han lener seg over kartet og sukker oppgitt. Det ser ut som at han er klar over at ordren vil føre til fatale konsekvenser for Den sjette armé. General Von Seydlitz (Carl Lange) utfordrer Paulus og sier at han må forsøke å bryte rekkene. «Du vet hva ordrene mine er», svarer Paulus. Von Seydlitz tar til motmæle: «Ordrene er irrasjonelle! Hvorfor følger du dem?!» Svaret til Paulus viser hvem som har skylden: «[Fordi] vi sverget ed til Hitler». I denne scenen legger Paulus ansvaret over på Hitler, som reflekterer tendensen i etterkrigstiden i å fokusere på de store personlighetene, og å klandre Hitler som den

87 Bernhard Wicki, "Die Brücke," (Vest-Tyskland: Fono Film, 1959).

88 Robert C. Reimer, "Picture-perfect war: an analysis of Joseph Vilsmaier's *Stalingrad* (1993)," i *Light motives: German popular film in perspective*, red. Randall Halle og Margaret McCarthy (Detroit: Wayne State University press, 2003), 308.

89 Brockmann, *A critical history of German film*, 312.

hovedskyldige for Det tredje rikets grusomheter.

Likevel er det ikke kun Hitler som får hovedskylden for det soldatene må igjennom. Filmen skaper også et klart skille mellom offiserer og menig, der offiserene er direkte ansvarlige for nederlaget og de tyske soldatenes lidelse. Et eksempel er en scene der Wisse forsøker å forklare mennene sine hva som er tankene bak ordrene som er gitt fra øverste hold. Antagonisten Linkmann overhører samtalen og gir streng beskjed at ingen offiserer får lov til å snakke med sine menn fordi det underminerer tilliten til offiserene; en tillit som førte til utallige drepte soldater i Stalingrad. Filmen skaper med denne scenen en todeling mellom de som er skyldige (offiserene) og de som er ofre (soldatene som ikke kan gjøre annet enn å følge ordre). Et gjennomgående tema i filmen er hvordan «små» soldater må lide, blant annet en hjerteskjærende scene der en alvorlig syk Sjt. Höse (Horst Frank) vil tilbake til frontlinjen fordi han får vite at den lille maten som er igjen kun skal gå til stridsdyktige menn. Så han kan enten dø sakte av sult eller lungebetennelse, eller raskere av kuler med litt næring i kroppen og med æren i behold. For å ta et annet eksempel: Skyldfølelsen blant de høyere offiserene blir artikulert i en av de siste scenene i filmen, etter at Den sjette armé er tatt til fange, og viser at offiserene inntar en reflektiv rolle i skyldspørsmålet. Dialogen starter med at en offiser gir Paulus skylden, men dette forandrer seg i løpet av samtalen: «Nei, mine herrer, det er Paulus som har skylden», sier en eldre offiser før han fortsetter: «[Men] la oss ikke late som. Den som kunne forhindre denne røra og ikke gjorde noe er skyldig. Dere, overordnede offiserer (senior officers), holdt bare kjeft. *Vi adlød ordre og forlangte lydighet, det er den egentlige grunnen*». Færre og færre offiserer gidder å høre på, de fleste går vekk derfra tydelig forlegne og vantro. Sekvensen avslutter med at offiseren skriker de talende ordene: «*Dere kunne tatt vare på mennene deres!*» Denne scenen bekrefter det filmen forsøker å formidle om hvem som var gjerningsmenn, og unnskylder de vanlige menige i Wehrmacht med to treffende setninger.

På den andre siden er ikke nødvendigvis filmen så ensidig i sin framstilling av soldatene og deres skyld. I den nevnte pianosekvensen er det et subtilt, men viktig, hint som kan tolkes som kritikk fra filmskapernes side. I den korte perioden mellom at tyskerne slipper fangen fri og det foreslås våpenhvile er det en kort og udramatisk dialog mellom Wisse og en annen: «Hva er det vi gjør på denne siden av verden?», sier Wisse lavt, tydelig sliten og oppgitt. Lt. Fuhrmann (Gunnar Möller) svarer: «Jeg forstår hvorfor russerne vil kaste oss ut. Til og med arbeiderne, barna og kvinnene slåss for det. Vi har ikke tapt noe her». Dette kan ved første øyekast synes bare å være en en samtale mellom to soldater som har mistet troen på

hva de slåss for, men det kan også representere en større historisk kritikk fra filmskapernes side. Fordi her, i motsetning til vanlige fortellinger om Østfronten fra 1950-tallet, synes ikke offerrollen og lidelsen kun å være et resultat av svingende krigshell. Veien til Stalingrad var lang, og soldatene synes å være bevisste på herjingen Wehrmacht hadde lagt bak seg. Dialogen antyder at det ikke er tyskerne som taper på at byen ligger i ruiner. Tyskland er langt unna. Det er befolkningen som bor der som er de virkelige ofrene, ofre for en angrepskrig. Hvorfor er denne samtalen en del av denne filmsekvensen? Ettersom sekvensen i sin helhet kan tolkes som et forsøk på å renske Wehrmacht ved å vise nåde mot russerne kan samtalen virke malplassert. En tolkning kan være at regissøren forsøker å vise begge sider av krigen. Det er vage referanser til folkemord (kvinner og barn = både drept og vil kjempe), men også at det fantes tilfeller der personlig ansvar, skyldfølelse og anger spilte inn på handlingene til soldatene. Filmen kan i så måte fungere som et bindeledd mellom de to ytterpunktene om at alle soldatene *enten* var skyldige *eller* helt uskyldige. Etter mitt syn forsøker *Hunde* å få fram at tyskerne ikke satt fast i Stalingrad ved et uhell, og at det fantes soldater og befal som tok innover seg sin egen rolle i krigskampanjen.

Et annet aspekt en kan tolke ut fra denne sekvensen er at det var tyskerne og Wehrmacht som selv var ansvarlige for at de var ofre. I det kristenkonserverive Vest-Tyskland på 1950-tallet var denne tolkningen av krigen nærmest uhørt. Wehrmacht hadde jo kjempet en forsvarskrig mot den brutale Røde armé. Det var i alle fall det mange valgte å huske. Ved at filmen tar et oppgjør med hvorfor tyskerne i det hele tatt er i Sovjetunionen og at de derfor ikke er uskyldige ofre skiller den seg fra mer generelle oppfatninger som dominerte i Adenauers Vest-Tyskland. Dette kan ha vært inspirert av en liten, men viktig gruppe som sto i opposisjon til hvordan tyskerne behandlet arven fra nazitiden. For selv om 1950-tallet har rykte på seg for å være en periode der Vest-Tyskland holdt helt tyst om den vonde fortiden fantes det røster som talte for å ta et kritisk oppgjør med nazitiden, selv om disse røstene verken var prominente eller allment utbredde i etterkrigstiden.⁹⁰ Felles for de kritiske røstene var at de hørte til den liberale venstresiden i politikken, og den første forbundsprezidenten i Vest-Tyskland, Theodor Heuss, var en av dem. Heuss var fra starten av den vesttyske statsopprettelse blant annet kritisk til at minnene om 2. verdenskrig for mange primært var knyttet til følelsen av nederlag, nød og sorg i mai 1945. For han var dette en forvrengning og unnskyldende bruk av historien. En kunne ikke bruke 8. mai 1945 som et referansepunkt uten å ta med 1. september 1939.⁹¹ Å glemme hvorfor tyskerne led nød i 1945 og senere kunne føre

90 Herf, *Divided memory*, 268.

91 *Ibid.*, 239.

til en inaktiv offerrolle som ikke tok hensyn til de mange millionene tapte menneskeliv tysk aggresjon hadde resultert i. Heuss' påvirkning på det offentlige og politiske ordskiftet vedrørende nazitiden bør ikke undervurderes. Slik Herf skriver klarte Heuss å gjøre presidentembedet til et samlepunkt for de stemmene på 1950-tallet som ville bearbeide nazifortiden gjennom minne og straff.⁹² Dog var de i mindretall. Adenauers amnesti- og integreringspolitikk for tidligere nazister dominerte femtitallet. Likevel kan denne korte samtalen i *Hunde* sees på som et eksempel på at det fantes også stemmer som sto i opposisjon til denne politikken, og som man så resultatet av på 1960- og 1970-tallet.

I framstillingen av sovjeterne skiller (også) *Hunde* seg fra den politiske diskursen i etterkrigstiden. I og med at Sovjetunionen og den totalitære kommunismen var den uttalte fienden for en fritt og demokratisk Vest-Tyskland fremmet Adenauer (men også til en viss grad venstresidepolitikere som f.eks. Ernst Reuter og Kurt Schumacher) antikommunistiske og antisovjetiske holdninger.⁹³ Men i *Hunde* finnes det ikke spor av disse holdningene, snarere tvert imot. For det første ser man ikke spesielt mange sovjetere i filmen. Fienden på den andre siden er for det meste identitetsløse bomber og skuddsalver. Når seerne først får et nærmøte med russerne føler man sympati for dem. I den nevnte pianosekvensen er det russerne som foreslår våpenhvilen, og russerne samler seg rundt pianoet og det er et vakkert øyeblikk der russiske og tyske soldater smiler til hverandre mens musikken spilles. Filmen foreslår her at det kanskje egentlig ikke er så stor forskjell på mennene på hver sin side av krigen, at alle egentlig bare er vanlige mennesker med like interesser som er kastet ut i en krig av sine ledere. Som vi skal se i det følgende var dette en holdning som ikke alle filmer delte.

2.2.2 Kald krig og fienden i øst

Krigsfangeproblematikken var et betent tema i Vest-Tyskland på 1950-tallet. Sovjetunionen hadde tatt flere millioner tyske krigsfanger på vei mot Berlin, og selv flere år etter kamphandlingene var over satt over tre millioner fortsatt i fangenskap. Robert Moeller skriver at en av de mest integrative mytene for å skape et fellesskap på 1950-tallet var ideen om at Tyskland var en nasjon av ofre, der spesielt krigsfangene hadde en viktig rolle i å forme politisk og sosialt medlemskap i Forbundsrepublikken. Sentralt i fortellingene om krigsfangene var at de symboliserte tapet Den røde armé hadde påført nasjonen. Selv om de

92 Ibid., 312.

93 Ibid., 269-70.

aller fleste krigsfangene hadde blitt løslatt på midten av femtitallet fordømte vesttyskere Sovjetunionen for det de mente var en hevnaiktig seiersjustis. Dette viste, i deres øyne, at kommunisme var like ille som nasjonalsosialisme. Krigsfangenes skjebne førte med andre ord til at nederlaget i 1945 ble tolket slik at nazitiden stadfestet tyskerne som ofre for krigen på Østfronten, og, vesentlig i denne sammenheng, at sovjeterne var gjerningsmennene.⁹⁴

Spillefilmen *Der Arzt von Stalingrad* (1958)⁹⁵ behandler spørsmålet om tyske krigsfanger etter krigens slutt. Filmen starter med arkivmateriale av hjemkomsten til tyske soldater som har vært i krigsfangenskap. Vi møter vår hovedperson Dr. Fritz Böhler (O.E Hasse) som går alene inn på et hotell og bestiller et rom. Deretter er det to tilbakeblikk, det første fra 1943 der man ser at Tyskland har tapt slaget om Stalingrad, før filmen hopper fram i tid til 1949. Her kjemper vår hovedperson for å kunne operere tyske krigsfanger, og for å få grunnleggende medisinsk utstyr av de russiske fangevokterne slik at han kan hjelpe sine tyske medfanger. Russerne nekter helt fram til sønnen til leirkommandanten blir alvorlig syk og den eneste som har ekspertise nok til å redde han er Böhler. Etter en suksessfull operasjon får doktoren mulighet til å dra hjem sammen med 150 andre syke og skadde krigsfanger, men han avslår tilbudet. Han nekter å oppgi grunnen, men det er mest sannsynlig fordi han vet hvilken dårlig behandling tyskerne vil få hvis han ikke er der for å passe på dem. På slutten av filmen hører Böhler militær korpsmusikk når han er tilbake i Tyskland, og han stivner til. Mens han går mot kameraet legges det bilder av samtidig militær makt (jetjagerfly, langdistanseraketter, etc.) oppå bildet av Böhler. Bildene fader så ut igjen og det eneste vi ser er Hasses intense ansikt som ser direkte inn i kameraet.

Hvordan bearbeider *Arzt von Stalingrad* nazifortiden? Hva har filmen å si om Det tredje riket og 2. verdenskrig? Innledningsvis er det verdt å merke seg at filmen klart plasserer seg og diskuterer forholdet mellom de to sidene i den kalde krigen. I motsetning til flere krigsfilmer fra 1950-tallet får vi i *Arzt von Stalingrad* et nærmøte med sovjeterne, og man kan trygt si at de ikke kommer godt ut av det. Den første interaksjonen mellom tyskerne og russere er tidlig i filmen når handlingen fortsatt er i 1943. I en operasjonssal ser man vår helt som opererer på en hardt skadd tysker midt i intense kamphandlinger. Når russerne til slutt overtar sykehuset går de kynisk til verks og bærer vekk den skadde tyskeren slik at Böhler kan operere en russisk soldat som bare har en fotskade. Denne hensynsløsheten blant russerne blir videreført av den kvinnelige legen i fangeleiren, Kapt. Kasalinskaja (Eva Bartok). I publikums

94 Robert G. Moeller, *War stories: the search for a usable past in the Federal Republic of Germany* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 2001), 5-8.

95 Géza von Radványi, "Der Arzt von Stalingrad," (Vest-Tyskland: Divina-Film, 1958).

første møte med henne friskmelder hun tyske soldater for tvangsarbeid, selv om de åpenbart ikke er friske nok til å jobbe. Den dårlige behandlingen av de tyske krigsfangene er noe som går igjen, for eksempel i skogsarbeidsscenen der en av de sovjetiske fangevokterne nekter tyskerne å ta vare på en fange som faller om av blindtarmbetennelse: «Først arbeid, deretter sykepleie». Når Böhler insisterer på at de må operere for at han skal ha mulighet til å overleve nekter russerne å hjelpe, og forbyr Böhler å gjøre det selv.

Likevel forsøker *Arzt von Stalingrad* å formidle grunner til at russerne behandler tyskerne så dårlig, noe også Kapczynski trekker fram i sin analyse av filmen.⁹⁶ For selv om alle fangene blir framstilt apolitiske og uskyldige hver for seg i det som skjedde på Østfronten er det visse dialogvekslinger som henter til at tyskerne faktisk fortjener den dårlige behandlingen. I sekvensen der Kasalinskaja friskmelder syke soldater bryter vår andre mannlige protagonist, Dr. Sellnow (Walter Reyer), inn og sier skarpt at hvis hun uansett vil drepe dem kan han like gjerne sette en giftsprøyte for å bli ferdig med det. Kasalinskaja snur seg sint mot Sellnow og sier: «Dette er en fangeleir, ikke en tysk konsentrasjonsleir!» På lignende vis blir avveiningen av tysk skyld for behandlingen de blir utsatt for belyst senere i filmen da Sellnow forsøker å overtale Kasalinskaja og Lt. Marcow (Hannes Messemer) til å få lov til å operere den syke tyskeren. Sellnow sier at hvis de ikke gjør noe er det en kriminell handling. «Hvem snakker om kriminalitet», utbryter Marcow, før han fortsetter: «Du [som tysker]?» Her impliseres det at tyskerne gjorde så mye galt under krigen at de fortjener å lide etter den, og den sympatiske Sellnow får skylden for krigsforbrytelser noen andre utførte.

Denne manglende differensieringen mellom de ulike gjerningspersonene (filmen antyder at en feltlege og en konsentrasjonsleirbøddel er like skyldige) kommer klarer fram i en sekvens senere i filmen. Karakterene Sellnow og Kasalinskaja, som senere i filmen innleder et forhold som betyr slutten for dem begge, står i sentrum for denne problematikken. Etter en drøy halvtime sier Sellnow til Kasalinskaja at de tyske pasientene er mennesker som har mistet mer enn helsen (og med det antyder tap av ære og frihet). Hun stivner helt til med et tydelig irritert ansikt og skriker tilbake: «Dere har ødelagt halve Russland! Og nå gråter dere fordi dere må bygge det opp igjen? Stakkars dere tyskere som har mistet så mye! Hva med oss? Millioner har mistet absolutt alt!» Deretter skylder hun på Sellnow fordi mannen hennes døde av sult. Når Sellnow stiller seg utenforstående til anklagelsen sier hun at alle tyskere er skyldige, og henter til at både Hitler, offiserer, soldater og sivile var skyldige i

96 Jennifer M. Kapczynski, "The treatment of the past: Geza von Radvanyu's *Der Arzt von Stalingrad* and the West German war film," i *Framing the fifties: cinema in a divided Germany*, red. John Davidson og Sabine Hake (New York: Berghahn books, 2007).

destruksjonen av Sovjetunionen. Dette skiller seg fra den rådende oppfatningen i etterkrigstidens Vest-Tyskland, der en mente at kun nazieliten var skyldige. Fordi hun skjærer alle tyskerne over én kam og fordi kameraet kjører inn mot det hatefulle ansiktet hennes gjør regissøren alt for at hun skal framstå som en usympatisk skurk, blottet for nyanser. Dette er en av grunnene til at selv om filmen faktisk tar opp hvorfor tyskerne lider, blir dette gjort i en kontekst der russerne skylder på absolutt alle tyskerne, noe som i samtiden ble sett på som urettferdig.

En kritikk av *Arzt von Stalingrad* fra Kapczynski er at filmen forsøker å relativisere de tyske overgrepene ved å sette prøvelsene til de tyske krigsfangene i front i narrativet og i det visuelle. Hun hevder derfor at filmens anerkjennelse av tyske forbrytelser, selv om det blir nevnt, er overskygget av omfanget av tysk lidelse på skjermen. Derfor konkluderer hun at filmen i all hovedsak viderefører den konservative trenden på 1950-tallet som vektlegger tyske tap på Østfronten og at Sovjetunionen var den skyldige part, uten å ta med foranledningen.⁹⁷ Jeg er litt uenig i denne tolkningen. Fordi filmen legger såpass mye vekt på at tyskerne selv er ansvarlige for sin situasjon blir ikke soldatene framstilt som uskyldige ofre, men snarere som et resultat av Tysklands ødeleggelser på Østfronten. Selv om russerne blir framstilt som usympatiske og hevngjerrige bruker filmskaperne såpass mye tid og plass på å fortelle hvorfor tyskerne er der at filmen kan sies å være en kritikk av offerperspektivet som var så dominerende på 1950-tallet. Også slutten av filmen, som viser hvordan verden, om mulig, er blitt et enda skumlere sted på grunn av moderne militære invensjoner på begge sider av jernteppet kan være en kritikk av lærdommen fra Det tredje riket. Fordi denne sekvensen ikke skiller mellom opprustningen i øst og vest plasserer ikke filmen seg innenfor en spesielt antisovjetisk/antikommunistisk diskurs. Sluttscenen sparker heller i begge retninger, og der Böhler (som representant for det tyske folk) står i midten. En tolkning kan være at denne sekvensen er en kommentar av remilitariseringen av Vest-Tyskland fra midten av femtitallet, og som kritiserer hvordan tyskerne så raskt kan ha glemt hvilke ekstreme lidelser militær makt og ideologisk fanatisme kan føre med seg. Uansett hvilken side som først går til angrep er det menneskene når alt kommer til alt det går utover.

I *Strafbatallion 999* (1960)⁹⁸ er framstillingen av russerne mer i takt med den rådende oppfatningen av fienden i øst. Handlingen er lagt til et udefinert sted på Østfronten, mest sannsynlig nåværende Russland, og vi følger en enhet av tyske fanger under tysk kommando som er skyldige i alt fra defaitisme til ordrenekt. Hovedpersonen vår er Dr. Deutschmann

97 Ibid., 146, 150.

98 Harald Philipp, "Strafbatallion 999," (Vest-Tyskland: Zeyn-Film, 1960).

(Georg Thomas) som ble fengslet på grunn av mistanke om selvsikring for å unnslipe tjeneste. Et sidenarrativ er at kona hans forsøker igjennom hele filmen å motbevise dette slik at han kan komme hjem igjen. Men dette skjer ikke. Straffebataljonen blir sendt ut på et selvmordsoppdrag, som offiserene så stolt (!) kaller det, og blir overkjørt av russiske tanks og soldater. Alle bortsett fra syv stykker omkommer i kamphandlingene, inkludert Deutschmann, som vi finner ut er uskyldig dømt. Filmen slutter med bilder av at en ny straffeenheter erstatter den vi har fulgt, som om ingenting har hendt.

Et slående aspekt ved denne filmen er den stereotypiske framstillingen av russerne, og da spesielt (de forhatte) partisanene på Østfronten. Moeller peker på at nazipropagandabildet av russerne som usiviliserte horder av barbarer (mongolere) overlevde lenge etter Goebbels død, og formet den politiske retorikken i Vest-Tysklands første tiår.⁹⁹ I filmens første møte med russiske partisaner blir disse framstilt som feige soldater som skyter tyskere i ryggen, og som rensker likene for det de har av verdisaker og klær. Utseendemessig har de stereotypiske kjennetegn, som f.eks. at flere av de russiske partisanene er overvektige, har uflidd hår og skjegg og går med store pelsfrakker og usjanka både innen- og utendørs. En sekvens etter snau 40 minutter viser den påståtte forskjellen mellom æreskodeksen blant de tyske soldatene og den mer usiviliserte og brutale krigføringen hos russerne (i overført betydning Den røde armé).

Vår hovedperson, Deutschmann, følger ei jente ved navn Tanja (Judith Dornys) til hennes onkel som ifølge Tanja har kuttet seg mens han arbeidet. Framme hos onkelen skjønner Deutschmann raskt at såret er et skuddsår, og at han er hjemme hos russiske partisaner. Likevel opptrer Deutschmann profesjonelt og rolig og behandler skuddsåret uten å stille noen spørsmål, og sier at han skal komme tilbake neste morgen for å stelle såret ytterligere. Filmen foreslår her at den medisinske eden og medmenneskeligheten til Dr. Deutschmann trumfer eden han måtte gi til Hitler og militæret tidligere i filmen. Men denne omsorgen er ikke noe russerne deler. På vei ut igjen fra hytta blir Deutschmann stoppet av partisaner som sier at de ikke kan stole på han og at han derfor må dø. Etter et basketak sier den skadde onkelen at Deutschmann ikke kan drepes fordi han er hans siste håp om å overleve skuddsåret. Derfor blir Deutschmann spart for denne gang, men kun på grunn av egennytte, ikke fordi han uoppfordret ville hjelpe et medmenneske som led. Den nestkommanderende sier at hvis Deutschmann forræder dem er det niesen som må betale for det, fordi hun og onkelen har gått god for ham. Måten filmen framstiller den nestkommanderende bekrefter at

99 Moeller, *War stories*, 5.

russerne er de onde ved å filme han fra froskeperspektiv slik at han ser større ut, og skuespilleren sier kynisk med rolig og mørk stemme at han ikke har noen kvaler mot å drepe en våpensøster hvis han må.

Mot slutten av filmen når Den røde armé går til angrep på de tyske stillingene (en heftig sekvens som varer i over 20 minutter) bekreftes bildet av de onde russerne i en gruffull scene. Tanja, som har losjert sammen med tyskerne, blir sett i en av hyttene av den nestkommanderende partisanen. Igjen blir han filmet i froskeperspektiv, mens den spede Tanja forskrekket trekker seg tilbake fra vinduet mens skyggene faller over det redde ansiktet hennes. Onkelen gir nestkommanderende beskjed om å stoppe, men i det han trekker våpen faller det en bombe like ved og han faller til siden. Det hatefulle blikket og hevnlysten mens russeren sakte går mot hytta gjør at publikum tenker at det i siste instans er russerne som er de onde, og tyskerne er ofre for en brutal frammarsj. Filmen viser aldri eksplisitt hvordan Tanja blir drept, men de etterfølgende bildene av en tanks som med den falloslignende kanonen brøyter seg igjennom et brennende hus henter til voldtekt og kvelning. Moeller peker på at oppfatningen Goebbels propaganda vinteren og våren 1945 skapte om at Den røde armés framrykning var preget av massevoldtekter, materiell ødeleggelse og drap av uskyldige ikke ble svekket etter Goebbels' selvmord, men at den fortsatte til langt utpå 1950-tallet.¹⁰⁰ Derfor, i en av de viktigste sekvensene i filmen (hvor Deutschmann dør av skadene han får når han løper for å redde Tanja), bidrar *Strafbatallion* til å videreføre og forsterke fortellingene om at Tyskland var et offer for sovjetisk brutalitet, og, selv om Tanja er russisk, hvordan russiske soldater voldtok og herjet med den tyske sivilbefolkningen i områdene de la under seg på vei vestover.

100 Ibid., 32.



Bilde 1: Russisk brutalitet og voldtekt på Østfronten i filmen *Strafbatallion 999* (1960). Foto: Skjerm bilde.

2.2.3 Motstandskamp og motstandshelter

Attentatet mot Hitler den 20. juli 1944 og motstand mot Hitler og nazistene blant militære ledere var populære tema for filmskaperne på 1950-tallet. Filmer som *Es geschah am 20. Juli* (1955)¹⁰¹ og *Canaris* (1954)¹⁰² tar begge opp militære leders motstand mot Hitler-regimet som var drevet av militær plikt og æreskodeks. G.W Pabsts *Es geschah am 20. Juli* (1955) handler om sirkelen rundt Stauffenberg og deres mislykkede forsøk på å ta Hitlers liv. Filmen starter med dokumentarmateriale av bombingene av tyske byer fra luften, og vi ser desperate tyske soldater forsøke å bruke antiluftvern for å skyte ned de allierte flyene. Flammene og eksplosjonene lyser opp i mørket, mens en fortellerstemme sier at det er en vanlig dag, der «bombene falt om natten og viste ødeleggelsen i total krig. Men i dag skal modige menn ende terroren og forsøke å redde hva som er igjen av tysk ære». Filmen viser så et kronologisk hendelsesforløp av handlingene den 20. juli, og hvilket kaos som oppstod etter etter at

101 Georg Wilhelm Pabst, "Es geschah am 20. Juli," (Vest-Tyskland: Arca-Filmproduktion, 1955).

102 Alfred Weindenmann, "Canaris," (Vest-Tyskland: Fama-Film, 1954).

bomben smalt, der ulike offisergrupper og soldater nøler med å ta avgjørelser fordi de ikke vet om Føreren er i live eller ikke. På slutten av filmen blir Stauffenberg (spilt av Bernhard Wicki, senere regissør av *Die Brücke*) og tre av hans medsammensvorne skutt på grunn av forræderi, før fortellerstemmen sier at flere tusen måtte bøte med livet på grunn av Hitlers raseri.

20. Juli er eksplisitt i hva den forsøker å formidle. Med sin nøkterne stil og sitt fokus på dialog kommer det klart fram at Hitler unødvendig forlenger krigen, og at krigen er en skamplett i den tyske nasjons navn. Det er de militære ledernes plikt å stoppe galskapen. På starten av filmen diskuterer offiserene seg imellom hva som kommer til å skje etter Hitlers død, og de bekymrer seg for hva spesielt Sovjetunionen vil gjøre med landet. Generaloberst Ludwig Beck (Karl Ludwig Diehl) bryter så inn: «Hva som skjer med oss, og de alliertes krav, er av sekundær betydning. Det som betyr noe er at det blir begått massebord i det tyske folks navn!» Han ser deretter rett inn i kameraet mens hans fortsetter med aggressiv stemme: «Det er vår plikt å stoppe dette til enhver pris!» Kameraet kjører mot Beck helt til vi kun ser han i halvnært bildeutsnitt. Med rolig stemme sier han, fortsatt stirrende inn i kameralinsen: «Verken Gud eller samvittighet kan frita oss fra denne plikten». Både samvittighet og Gud er et motif som blir tatt opp igjen på slutten av filmen etter at operasjon Valkyrie mislyktes: «Jeg husker hvordan det var før», sier en eldre general (Beck), før han fortsetter: «Soldater fulgte ikke ordre blindt, men handlet i tråd med sin samvittighet». Det refereres ikke til hvilken tid han mener, men det er sannsynlig at han sikter til 1. verdenskrig. Det kan man tolke ut av disse dialoglinjene er at nazismen har påvirket det tyske militæret på en negativ måte, slik at ære og plikt er blitt byttet ut med massebord og ideologi. Stauffenbergs siste ord før han blir skutt og drept, «lenge leve hellige Tyskland», hincer til at Gud og kristendommen var en sentral del av motstandsbevegelsen. Filmene plasserer derfor befolkningen i det kristenkonservative Vest-Tyskland som bærere av en kontinuitet i motstandskampen mot Hitler og nazismen. 20. Juli setter med andre ord likhetstegn mellom kristendom/æreskodeks og motstand, og dette blir bekreftet i filmens siste ord når fortellerstemmen henvender seg til publikum: «Nå er det opp til oss å sørge for at de [20. juli-mennene] ikke ga sitt liv forgjeves».

20.juli-attentatet var et meget betent tema på 1950-tallet. For selv om det fantes flere som var positive til å bli kvitt Hitler ble attentatet likevel sett på som grovt landsforræderi, spesielt av den konservative majoriteten i landet. På den andre siden av det politiske spekteret var det heller ikke noe bedre. Venstresiden, med Schumacher i spissen, mente at komplottet var opportunistisk, fordi det var kun da NSDAP utfordret autoriteten til militæret og Hitler ble

øverste sjef for de militære styrkene at planene ble lagt: «It was only the fear of being pushed into the background in their own military sector that mobilized them».¹⁰³ På hvilken side filmen plasserer seg er tydelig: Det de gjorde var ikke forræderi, men nødvendig ut fra et kristens livssyn.

Spillefilmen *Canaris* (1954), basert på livet til admiral Wilhelm Canaris (1887-1945, spilt av O.E Hasse), handler om hvordan Canaris bedrev hemmelig og skjult motstandsarbeid som sjef for den tyske etterretningstjenesten fra 1935 og fram til hans død i 1945 som en følge av hans kobling til 20. juli-attentatet. I likhet med *20. Juli* skaper filmen et skille mellom plikt og ære på den ene siden og nazistenes fanatisme på den andre siden. I et møte mellom Reinhard Heydrich (spilt av Martin Held) og Beckmann (Franz Essel) tidlig i filmen sier Heydrich at Canaris er farlig fordi han er av den eldre garde som snakker om Gud og samvittighet, men «som ikke har peiling på hvordan man skaper politikk eller historie!» Canaris selv er selvrefleksiv når det kommer til hans oppfyllelse av samvittighet, plikt og ære: «Hvorfor skal jeg kjempe for noe jeg ikke tror på? Jeg vet det er min plikt, men jeg vet ikke lenger hva denne plikten innebærer.»

Utover i filmen blir det klart for Canaris at hans samvittighet krever et Tyskland uten Hitler og nazismen. Et interessant aspekt i dette henseende er at selv om Canaris snakker om å begå statskupp før 1939 for å unngå en krig «som vil bety slutten for Tyskland», har han kvaler fordi det betyr høyforræderi, noe som ikke er en admiral verdig. På slutten av filmen, etter at krigen har vart i snaue fem år og Canaris har hatt førstehåndsinformasjon på all lidelsen krigen har påført tyskerne, tenker han at han ikke noe valg lenger; det eneste man kan gjøre er å drepe Hitler. Med Hasses glimrende skuespill gir han uttrykk for at Canaris en plaget mann som ikke har noe annet valg enn å støtte 20. juli-attentatmennene. Like før han blir hentet av politiet avleverer han noen linjer som, etter min mening, forteller hvordan seerne i etterkrigstiden kunne identifiserte seg med Canaris og de som gjorde motstand. Canaris smiler, for første gang i hele filmen, før han sier: «Ikke vær redd. Ikke tro på hva som blir sagt om når krigen er over. Tvert imot, det er en god mulighet for de som har lyst til å starte på nytt. Jeg vet ikke om jeg er en av dem, men jeg er sikker på at det er mange som er klare for det. Det er alltid en ny start». Og med det henvender filmskaperen til det kontemporære Vest-Tyskland om at ikke alle var skyldige i den katastrofen Hitler brakte, men at de må leve videre – og bedre – etter krigsnederlaget. Et rent kutt og en frisk start.

En annen film som handler om motstand, *Des Teufels General* (1955)¹⁰⁴, som jeg ikke

103 Herf, *Divided memory*, 247, 307.

104 Helmut Käutner, "Des Teufels General," (Vest-Tyskland: Real-Film, 1955).

skal beskrive i detalj, behandler motstand mot regimet på samme måte som i de to foregående filmene. General Harras (Curd Jürgens) og hans underoffiser Karl Oderbruch (Karl John) er en representanter for et annet Tyskland som verken vil identifisere seg med regimets politikk eller krigføring på grunn av deres samvittighet. Sistnevnte har i flere år sabotert flymaskiner «for Tyskland», fordi det skjer så mye urett i hennes navn. Harras' har lenge følt på den samme skammen, og med sine siste åndedrag kræsjer han et fly inn i luftbasen for å stanse videre drap så lenge han klarer.

Sabine Hake er en av forskerne som hevder at grunnen til at det ble laget så mange filmer som viste individuelt heltemot og motstandsarbeid var fordi det skapte et klart skille mellom de skyldige (regimet) og de uskyldige (befolkningen). Med en (mannlig) helt i hovedrollen kunne man fri seg fra oppfattelsen av en kollektivt skyldig nasjon og heller identifisere seg med individuell heroisme.¹⁰⁵ Både Stauffenberg og Canaris var menn sto som representanter for et folk som trengte å bringe samvittighet og ære tilbake til nasjonen etter å ha blitt fordervet av nasjonalsosialismen. En inspirasjonskilde for filmskaperne kan ha vært en tale på Det frie universitetet i Berlin av forbundspresident Heuss på tiårsdagen for attentatforsøket. Heuss sidestilte konspiratorene med tysk patriotisme, fordi de forsøkte å redde faderlandet fra destruksjonen nazismen hadde ført med seg. Han takket konspiratorene for arven de hadde etterlatt seg, før han sa: «Deres blod vasket vekk skammen Hitler hadde påtvunget Tyskland».¹⁰⁶ I stedet for å ha status som landssvikere ville heller Heuss bruke 20. juli-mennene som eksempler på det autonome individet som i moraliteten og demokratiets navn klarte å stå imot press fra autoritetene. Disse mennene skulle være en inspirasjonskilde i samfunnet slik at framtidige generasjoner ikke kun fulgte ordre blindt, men handlet i tråd med universelle liberal-demokratiske idealer.¹⁰⁷ Kershaw hevder at også i historiografien ble den konservative motstanden brukt for å legitimere den konservative vesttyske staten. Politikken og historiografien sammenfalt slik at motstand mot nazismen ble synonymt med individuelle kristne middelklasseverdier, og plasserte «[...] the conservative resistance to Hitler squarely in the service of Adenauer's Federal Republic».¹⁰⁸

105 Hake, *German national cinema*, 96.

106 Sitat hentet fra Herf, *Divided memory*, 328. Min oversettelse

107 Ibid., 327.

108 Kershaw, *The nazi dictatorship*, 186-87.

2.3 Oppsummering av 1950-tallet

Filmene om nazismen som har vært behandlet i det foregående bekrefter i stor grad hvordan minnene om nazistenes forbrytelser ble nedprioritert av de konservative styremaktene slik at landet kunne komme så raskt som mulig på fote igjen etter krigen. Det var befolkningen som som Hitlers første ofre, og filmer om 20. juli-komplottet og annen motstand mot regimet bekrefter at det fantes et «annet Tyskland» som heroisk stod i opposisjon til naziregimet. Ved å bekrefte kristne middelklasseverdier kunne majoriteten av befolkningen sympatisere og relatere seg til de mannlige heltene som ga livet sitt for å fjerne Hitler fra makten. Denne «renvaskingen» gjorde seg også gjeldende for de ordinære soldatene i Wehrmacht. Selv om det finnes visse antydninger til en nyansering av krigen på Østfronten og soldatenes ansvar i f.eks. *Hunde, wollt ihr ewig leben* føyet filmene seg etter den framtrepende diskursen om at vanlige tyske soldater var ofre på lik linje som de invaderte landene; det var Hitler og de høyeste offiserene som var skyld i all lidelsen. I tillegg gjorde den kalde krigen seg gjeldende i fortellingene om tyske soldaters lidelse. I en todelt verden var det lett å innta en forsvarsholdning når man portretterte krigen i øst. Skisserte fiendebilder fra Det tredje riket levde videre i beste velgående, og illusjonen om at Wehrmacht hadde kjempet en heroisk forsvarskrig mot den brutale Røde armé ble forsterket av minnene og fortellingene om den russiske marsjen vestover mot slutten av krigen. Det er også merkbart at filmene fra denne perioden knapt nevner jødeutryddelsene. Det er noen få referanser til at jøder blir diskriminert, men det er ikke snakk om at de er ofre for et industrielt folkemord, og ingen av aktørene i filmene er på noen som helst måte involvert i eller ansvarlig for hva som skjer med de få jødene som blir nevnt.

Selv om det fantes visse unntak, kan man konkludere med at bearbeidelsen av nazifortiden i filmverdenen i all hovedsak fulgte de konservative røstene. Disse mente at den nye tyske staten hadde allerede gjort opp for seg fordi majoriteten av befolkningen ikke kunne holdes ansvarlige for vanviddet. En delforklaring kan være at regissørene logisk nok jobbet innenfor de historiografiske og politiske rammene som fantes i deres samtid. Men det var også institusjonelle rammer som bremsset eventuelle kritiske regissører. For det første var samfunnskritiske filmer upopulære i befolkningen. For det andre var de nesten alle filmer som ble laget på 1950-tallet avhengig av økonomisk støtte gjennom stipend for å overleve. Hvis man laget kritiske filmer risikerte man at de konservative styremaktene ikke ville bidra økonomisk og at en gikk konkurs før filmingen i det hele tatt hadde startet.¹⁰⁹ Så både

¹⁰⁹ Brockmann, *A critical history of German film*, 295, 305.

institusjonelle, historiografiske og politiske årsaker kan ha bidratt til at filmer om nazismen på 1950-tallet generelt ikke tok et skikkelig og/eller kritisk oppgjør med nazifortiden.

En avsluttende bemerkning om filmene fra 1950-tallet er at det ble laget filmer som kan defineres som det Rosenstone med negative konnotasjoner kaller for «costume dramas», filmer som kun bruker fortiden som setting for mer konvensjonelle narrativ om kjærlighet, spenning og eventyr.¹¹⁰ Filmer som *Rommel ruft Kairo* (1959)¹¹¹ og *Der Stern von Afrika* (1957)¹¹² bruker kun 2. verdenskrig som et bakteppe for henholdsvis en spionthriller/kjærlighetshistorie og en heltehistorie. I *Rommel ruft Kairo* er Afrika-kampanjen kun en unnskyldning for å fortelle en spionhistorie i Kairo, og i *Der Stern von Afrika* kommer krigen i andre rekke i historien om den dyktige piloten Marseille (fortellerstemmen sier faktisk: «Og så kom krigen»), som at krigen var noe som 'bare skjedde'. Det er kanskje nettopp fraværet av en bearbeidelse av nazitiden som er talende i denne sammenheng. Bare et tiår etter en av de verste menneskelige katastrofene gjennom tidene ble det utgitt filmer som så det passende å fortelle spennende spionhistorier uten å nevne ideologi, vold, plyndring, etc. Det er sannsynlig at dette kun var mulig på grunn av tausheten om nazistenes forbrytelser som fant sted på 1950-tallet. Som vi skal se i det følgende tok det ikke lang tid før filmer om nazifortiden ikke kunne unngå å ha en politisk karakter.

110 Rosenstone, *History on film*, 15, 51.

111 Wolfgang Schleif, "Rommel ruft Kairo," (Vest-Tyskland: Omega Film GmbH, 1959).

112 Alfred Weindenmann, "Der Stern von Afrika," (Vest-Tyskland: Neue Emelka, Producciones Cinematográficas Ariel, 1957).

3.0 1960- og 1970-tallet – nye kritiske røster kommer til orde

3.1 Bakgrunn: Politikk, historiografi og filmhistorie

De første årene i 1960 var det flere rettsaker som skulle få stor betydning for hvordan vesttyskerne bearbeidet den vonde fortiden. Adolf Eichmann-rettsaken i 1961 fikk enorm internasjonal pressedekning, mens i Vest-Tyskland ble innbyggerne sjokkert av det som kom fram under Sobibor- og Mulka-prosessen.¹¹³ I samme periode skjedde det også et regjeringsskifte i Vest-Tyskland, og landet fikk en stor koalisjonsregjering der sosialdemokratene (SPD) fikk en viktig rolle. På universitetene var det en radikaliseringsbølge, og flere unge studenter begynte å ta et oppgjør med foreldregenerasjonen, «nazigenerasjonen». Misnøye med det kapitalistiske samfunnssystemet, politisk undertrykkelse av minoriteter, økte sosiale skiller og Vietnam-krigen førte til at oppfatningen av at den vestlige verden var et ideal ble utfordret flere steder i verden, inkludert Vest-Tyskland. Og, ikke minst, alt dette bidro til at forbrytelsene under Det tredje riket fikk økt fokus, i motsetning til Adenauers amnesti- og integreringspolitikk. I historievitenskapen begynte man å se til sosial- og samfunnsvitenskapen for å finne nye perspektiver og forklaringsmodeller, med den konsekvensen at fokuset på den store historien gradvis ble erstattet med en venstreorientert kritisk teori, inspirert av den samtidige trenden i blant annet fransk og amerikansk historieforskning.¹¹⁴ En ny generasjon ønsket en ny og mer kritisk diskurs om nazifortiden. Historikerne begynte å vende seg bort fra oppfatningen om at nazistaten var monolittisk stat der Hitler styrte alt fordi forskning viste at dette ikke var tilfellet. Hva dette førte til var at man fikk ny viten om at regimet ikke var så ovenfra-og-ned som man trodde tidligere, og forskerne begynte derfor i økende grad å se på samfunnet som helhet og ikke bare handlingene og tankene til toppledelsen.¹¹⁵

Parallelt med at den politiske og historiografiske pendelen i økende grad svingte mot venstre, gikk også vesttysk film gjennom kunstneriske og strukturelle forandringer som snudde filmbransjen opp-ned. Som vi har sett vendte vesttysk film seg i all hovedsak etter den konservative vinden som dominerte politikken og historiografien. Spesielt de unge regissørene, lei av det de kalte for *papas-* og *opas-kino* (far- og bestefarfilm), lengtet etter noe nytt. Inspirert blant annet av ulike europeiske filmkunstretninger som fransk nybølgefilm og

113 Storeide, *Arven etter Hitler*, 129-32.

114 Iggers, *Historiography in the twentieth century*, 65-78; Kershaw, *The nazi dictatorship*, 6-9.

115 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 90.

italiensk neorealisme (som gjorde seriøse forsøk på å utfordre Hollywood-dominansen i Europa ved å tenke på nye måter om filmspråket – spesielt filmteoretikeren André Bazin var en foregangsmann i dette henseende¹¹⁶), gikk en gruppe unge filmskapere sammen i 1962 og lagde «Oberhausen-manifestet», som var startskuddet for det som kalt «Young German cinema», og senere, da de ble voksne, New German cinema. I en tid der nazistenes forbrytelser fikk økende fokus var Young German cinema og New German cinema uttalte i sitt mål om å lage politiske filmer som skilte seg fra foreldregenerasjonens politiske- og kunstneriske konservatisme i diskursen om Det tredje riket.¹¹⁷

På en annen side kan det være lett å overvurdere gjennomslaget slike alternative filmretninger har. Samtidig med de nye retningene innenfor vesttysk film fantes det en filmindustri som var sterkt påvirket av Hollywood, og som måtte konkurrere om en publikumsmasse som primært dro på kino for å bli underholdt. Da fjernsynet samtidig begynte å gjøre sitt inntog var det en enda større kamp om kinogåerne. Så selv om den unge tyske filmen og senere New German cinema hadde en viktig plass i vesttysk filmhistorie er det også nødvendig å belyse filmer som hørte til den mer konvensjonelle delen av industrien, og, med dette, samarbeidsfilmer med andre europeiske land. Det siste aspektet kan være et metodologisk problem. På den ene siden kan dette spille inn på hvordan Det tredje riket ble framstilt, og det er vanskelig å vite hvor mye hvert enkelt lands oppfatning av nazitiden farget filmdirektørenes villighet til å godkjenne manus og produksjon. Men på en annen side kan dette også være en del av en større åpning utad-tendens og Europa-konsolidering (blant annet EEC) på 1960- og 1970-tallet, der andre land i større grad kanskje var med på å påvirke Vest-Tysklands oppgjør med nazitiden, både politisk og kulturelt. Av disse grunnene har jeg valgt å ta med både rent tyskproduserte filmer og tysk-europeiske samproduksjoner.

Den politiske, akademiske og filmatiske scenen var med andre ord rigget for en forandring. Hvordan bearbeidet filmene fra 1960- og 1970-tallet den vonde nazifortiden? Var det et brudd sammenlignet med 1950-tallet? Hva var eventuelt annerledes?

116 Elizabeth Ezra, *European cinema* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

117 Brockmann, *A critical history of German film*, 291-93.

3.2 Filmanalyser

3.2.1 Holocaust og normalitet – Herzogs *Lebenszeichen* (1968)

Spesielt én hendelse har hittil glimtet med sitt fravær i filmene – og er symptomatisk på hvordan Adenauers amnesti- og integreringspolitikk gjorde at Vest-Tyskland ikke tok et ordentlig oppgjør med nazitiden på 1950-tallet – og det er Holocaust. Nürnberg-rettsakene hadde satt folkemordet på dagsordenen, men etter at de hovedskyldige hadde fått sin fortjente straff var Holocaust «[...] on the margins of his [Adenauers] narratives on the Nazi era».¹¹⁸ På en annen side blir det for simpelt å si at ingen ville ta et oppgjør med Holocaust.

Sosialdemokrater som Heuss, Schumacher og Reuter kjempet for å fremme jødernes sak og for å sette Holocaust som sentrum i minnet om Det tredje riket. Men disse var i mindretall.¹¹⁹ Selv om noen få hundre ble dømt på 1950-tallet og starten på 1960-tallet for sin rolle i Holocaust var det flerfoldige tusen som slapp unna.¹²⁰ Nå skal det sies at det manglende fokuset på jødeutryddelsene ikke kun var et vesttysk anliggende. Det første historieverket om utslettelsen av Europas jøder kom først i 1961, skrevet av en amerikansk historiker.¹²¹

Holocausts marginale rolle i oppgjøret med nazifortiden på 1950-tallet kommer også til syne i filmene: Nesten ingen av filmene fra 1950-tallet nevner i det hele tatt jøder, og i de få tilfellene der det er snakk om jøder er det ingen referanser til det industrielle masse mordet av en hel folkegruppe. Dette skulle forandre seg drastisk under de såkalte *Verjährungsdebatten* (foreldelsesfristdebattene) og Auschwitz-rettsakene på 1960-tallet. Nå begynte folk for alvor å få øynene opp for at fangevoktere og «bødler» fortsatt gikk ustraffet rundt i det vesttyske samfunnet. Holocaust ble satt på dagsordenen igjen, og denne gang med større styrke enn noensinne. Hvordan reflekterte de vesttyske filmene det økende fokuset på Holocaust og folkemord?

I 1968 kom Werner Herzogs første spillefilm *Lebenszeichen* (1968)¹²² ut. I filmen følger vi tre tyske soldater som er stasjonert på Kos, en fredelig øy der det ikke hadde vært kamphandlinger. Soldaten Stroszek (Peter Brogle) er blitt skadet av partisaner i strid, og skal derfor avtjene resten av militærplikten uten å oppleve flere kamphandlinger. Men selv om (eller kanskje på grunn av at) livet på øya er udramatisk og hendelsesløst mister etterhvert

118 Herf, *Divided memory*, 300.

119 Ibid., 307.

120 Ibid., 335-36.

121 Raul Hilberg, *The destruction of the European Jews* (Chicago: Quadrangle Books, 1961). Den tyske utgaven ble ikke utgitt før i 1982.

122 Werner Herzog, "Lebenszeichen," (Vest-Tyskland: Werner Herzog Filmproduktion, 1968).

Stroszek fatningen og beleirer en gammel festning med et lager av dynamitt som han truer med å sprengre. Det siste som skjer i filmen er at han blir overmannet av tyske soldater før han får sprengt dynamitten.

Filmen har et bemerkelsesverdig lavt tempo og bryter med flere av Hollywoods fortellerkonvensjoner. Sekvenser med håndholdt kamera, tilsynelatende tilfeldig dialog og filmmannskap som hoster og ler bak kameraet gjør at filmen forvirrer seeren. Det er kanskje derfor filmens behandling av nazismen er så provoserende. I en avdramatisert verden (både filmatisk og i handlingen foran kameraet) får referansene til det ekstremt dramatiske Holocaust ekstra kraft. I en sekvens klarer en av de andre soldatene, Meinhard (spilt av Wolfgang Reichmann), å fange kakerlakker i en vinkaraffel. Med lyst i øynene og smil rundt munnen heller han gift over kakerlakkene mens han sier: «Dette får de for å være så avskyelige». En kan tolke denne sekvensen som en referanse til Holocaust. Det er likhetstrekk mellom måten Meinhard 'dusjer' kakerlakkene med gift og oppfatningen om dødsdusjene i jødeutryddelsesleirene, der det ble brukt skadedyrmeddelet Zyklon B for å henrette mennesker. Forbindelsen mellom det udefinerte skadedyrmeddelet som brukes i filmen og giftstoffet som ble brukt i Auschwitz er tonet ned, men ved en nærmere lesning kan man se hvordan regissøren tar et kritisk oppgjør med Holocaust.

Et av poengene til Herzog kan være hvor tilsynelatende lett det var å drepe skapninger man mente ikke fortjente livets rett. Det kan være en kritikk av hvordan nazistene systematisk degraderte jødernes status og menneskeverd, slik at det til slutt var som å drepe «avskyelige» kakerlakker. Denne kynismen kommer fram i Meinhards utseende og opptreden. Som en utseendemessig helt vanlig mann er han representant for de som satt på tiltalebenkene i rettsakene mot utryddelsesleirpersonalet. Slik Storeide skriver: «De tiltalte var ingen spektakulære monstre. Det var ikke noe spesielt påfallende ved dem».¹²³ En tolkning kan være at regissøren prøver å problematisere hvordan de som medvirket i Holocaust levde videre i Vest-Tyskland som om ingenting hadde skjedd. I tråd med det økende fokuset på «vanlige» tyskeres involvering i masse mordene forsøker Herzog, gjennom valg av skuespiller og med kakerlakker som metafor for jøder, å kritisere hvordan Vest-Tyskland tok et oppgjør med de som var ansvarlige for Holocaust. Det var ikke bare Höß og Himmler som var skyldige, det var vanlige mennesker som hadde blitt hjernevasket til å tro at jødene ikke var verdt livets rett. Vanlige tyskere som brukte gift for å bekjempe skadedyr på hytta etter krigen kunne være de samme som brukte det samme stoffet på uskyldige mennesker.

123 Storeide, *Arven etter Hitler*, 131.

Holocaust-motivet i filmen går igjen like før Stroszek blir gal og beleirer festningen. I en sekvens vandrer han rundt i gatene og seeren hører ikke-diegetisk pianospilling som akkompagnerer den fredfulle stemningen. Når Stroszek går inn en sidedør ser vi at det sitter en mann som spiller på et piano, og lyden går fra ikke-diegetisk til diegetisk. Mannen bak pianoet sier at han spiller Chopin (polsk komponist som levde på 1800-tallet). «Du tror kanskje at denne musikken ikke passer dette stedet», sier han, før han fortsetter «[men] dette er annerledes. Dette er ondsinnet. Chopin selv var ondsinnet. Han var uforutsigbar. Det eneste man kunne være sikker på var at han hostet blod». Pianisten spiller et segment til for å vise ondskapen i Chopins musikk, men Stroszek ser ikke ut til å forstå det. Hva regissøren forsøker å formidle i denne scenen er hvordan polakkene (og den store jødiske befolkningen i Polen) ble sett på som den fienden til den 'tyske rase', og hvordan vanlige tyskere fikk innprentet at menneskene i Øst, både jøder og polakker, var onde og derfor måtte bli utslettet. Forbindelsen mellom jødene og polakkene er at begge «hostet blod»; polakken Chopin døde av tuberkulose, mens mange ofre i konsentrasjonsleirene ble kvalt og blødde fra kroppsåpninger på grunn av Zyklon B.

Det er like etter denne scenen at Stroszek mister forstanden. Men hvorfor bestemmer Stroszek seg for å gå berserk? Det hele kan sees på som en protest mot normaliteten og freden som hersker på øya. I en tid der resten av verden var i krig og aggressiv krigføring og drap var en del av hverdagen for mange, demonstrerer Stroszek mot at man kan leve normalt samtidig som så mange forbrytelser pågår andre steder. Det er for hovedpersonen ikke mulig å vende blikket bort som menneske, noe som reflekteres når han sier: «Jeg følger ikke ordre lenger. Jeg har tatt opp kampen for menneskeheten». Hans kamp mot alle på øya er den kampen alle tyskerne burde tatt mot naziregimet; foreldregenerasjonen burde ha blitt gale og protestert framfor å leve livene sine som normalt både mens krigen pågikk og, spesielt, etter krigen. Regissøren henter til at det vesttyske samfunnet normaliserte seg for raskt etter krigen, og at man aldri tok et ordentlig oppgjør med Det tredje riket og Holocaust på 1950-tallet; et oppgjør som burde ha ført til at alle ble like gale som hovedpersonen i filmen. Kos er som 1950-tallets Vest-Tyskland: Normalt og fredelig, og ingen nevner noe om det som har skjedd. En burde ha blitt gal av det og sprengt stillheten (festningen).

Herzog kritiserer også mesterlig de kreftene som forsøkte å tie stille om nazismens ugjerninger. I filmens siste sekvens sier fortellerstemmen: «I sitt opprør hadde han startet noe titanisk fordi fienden var så mye sterkere. Derfor mislyktes han, slik som alle andre av hans sort». Fienden under krigen var nazistene selv, som foreldregenerasjonen lot sitte ved makten

uten signifikant motstand. Etter krigen var fienden de kristenkonserverne som integrerte de samme nazistene tilbake i samfunnet som om ingenting hadde hendt. De som forsøkte å gjøre opprør, venstresiden og studenter, fortsatte å møte for sterk motstand. Men i 1968 hadde pendelen for alvor begynte å svinge andre veien. *Lebenszeichen* representerer dette skiftet i bearbeidelsen av nazismen. Som vi skal se i det følgende var også andre vesttyske filmer som tok et kritisk oppgjør med fortiden.

3.2.2 Sosioøkonomiske perspektiv – *Götterdämmerung* (1969)

I akademia generelt og historiografien om nazitiden spesielt skjedde det et skifte fra midten av 1960-tallet, og som fikk sitt fulle utspring på 1970-tallet. Samtidige hendelser og kritikk av den vestlige samfunnsutviklingen andre steder i verden gjorde at mange mente at tiden var moden for å revurdere tendensene i historieskrivingen. Spesielt totalitarisme-teorien(e) og tankene om de store personlighetenes (ledernes) intensjoner som avgjørende for historisk utvikling, arven etter Ranke, kom under kraftig skyts. Et startskudd for skiftet var det som blir kalt for «Fischer-kontroversen» tidlig på 1960-tallet. I boka *Griff nach der Weltmacht* antydte han at det var en kontinuitet mellom det wilhelminske keiserriket og nazitiden fordi hele perioden var preget av en aggressiv erobrertrang og autoritær politisk kultur. Uten å bevisst gå inn for det vendte han med boka opp ned på den dominerende oppfatningen om at tysk historie først hadde gått fryktelig galt etter 1. verdenskrig. Den såkalte «Sonderweg-tesen», som Fischer la grunnlaget for, fikk stor betydning for hvordan man studerte nazitiden.¹²⁴ Ved å se på de tradisjonelle elitens lignende rolle både under keiser Wilhelm og under Hitler ble det framstilt en tese som foreslo at Tyskland hadde hatt en egen vei/særvei (sonderweg) til moderniteten. Fordi det ikke hadde vært en liberal middelklasserevolusjon som i de fleste andre europeiske landene, «[...] kapitulerte [middelklassen] overfor førindustrielle og autoritære krefter som beholdt sitt hegemoni selv etter den politiske revolusjonen i 1919».¹²⁵ At boka hans og debattene etterpå er blitt kalt en kontrovers viser tydelig hvilket sjokk dette var på historieetablisementet. Forandringen i historiografien som til dels ble utløst av Fischer-kontroversen ble også forsterket av at flere (unge) fikk innpass på universitetene, i tillegg til at historievitenskapen begynte å se på metodene i den fremadstormende

124 Andre viktige talspersoner for tesen er Hans-Ulrich Wehler og Jürgen Kocka. For kritikk, se David Blackbourn og Geoff Eley, *The peculiarities of German history: bourgeois society and politics in nineteenth-century Germany* (Oxford: Oxford University Press, 1984).

125 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 89.

sosialvitenskapen både i Vest-Tyskland og på kontinentet.¹²⁶ Et resultat av dette var at nazismen for første gang ble analysert ut fra et sosioøkonomisk perspektiv, og da spesielt forholdet mellom kapitalen og nasjonalsosialismen.

I Luchino Viscontis *Götterdämmerung* (1969)¹²⁷ er temaet forholdet mellom nettopp nazismen og kapitalen. I filmen følger vi en rik industrifamilies undergang parallelt med at NSDAP og Hitler befester makten. Maktspillet mellom de ulike familiemedlemmene (som inkluderer blant annet en storindustrialist, en kommunist, en transseksuell degenerert barneovergriper og en SA-mann) resulterer i katastrofe og død for alle bortsett fra Martin Von Essenbeck (Helmut Berger), som ender opp som familiens og bedriftens overhode. Men han er bare en gallionsfigur, det er SS-mannen Aschenbach (Helmut Griem), etter å ha satt ulike familiefraksjoner opp mot hverandre, som trekker i trådene. Fra at bedriften var imot Hitler og hans mednazister står fabrikkene på slutten av filmen klare for å tjene nazistenes ønsker. Nazistene lyktes med å få kapitalen med på laget.

Götterdämmerung reflekterer den økende kritikken mot totalitarismeteorienes forestilling om en sentralstyrt kommandoøkonomi der 'big business' ikke hadde noe annet valg enn å bøye seg etter nazistenes krav. I forlengelsen av dette ble kapitalistklassen frikjent for skyld på lik linje som størsteparten av den øvrige befolkningen. Utover 1960-tallet kom det derimot flere viktige forskningsbidrag (selv fra ikke-marxister) som belyste hvordan de økonomiske interessene til storindustrien sammenfalt med de politisk-ideologiske interessene til nazilederskapet. I historiografien var det derfor en todeling mellom liberal-borgerlige- og marxistiske forklaringer på forholdet mellom kapitalen og nazismen. På den ene siden mente de liberale at det var politikken som hadde forrang i Det tredje riket. Fordi industriledere ble eliminert som politisk maktfaktor og fordi produksjonen var underordnet målene og kravene til nazistene, argumenterte disse historikerne for at økonomien tjente (nazi)politikken, og ikke den andre veien. På den andre siden argumenterte marxistisk orienterte historikere for at fascist-staten kun var et middel slik at kapitalistklassen igjen kunne hevde sin dominans. Dog var det for det meste enighet om at en slik tolkning var for simplistisk. For selv om de økonomiske kreftene samarbeidet med regimet hadde nazistaten er *viss grad av* autonomi fra storindustrien. Marxistiske teorier godtok derfor at nazismen ikke var skapt av kapitalismen, men var likevel kritiske til industrisektoren fordi nasjonalsosialistene ikke hadde behov for å kontrollere kapitalen etter de kom til makten. Interessene til både nazistene og kapitalistene – gjenopprustning og selvforsyning – gjorde at kapitalistene stilte seg til tjeneste for

¹²⁶ Kershaw, *The nazi dictatorship*, 8.

¹²⁷ Luchino Visconti, "Götterdämmerung," (Italia/Vest-Tyskland: Ital-Noleggio cinematografico, 1969).

nasjonalsosialismen og av den grunn var avgjørende for dens overlevelse og konsolidering av makten.¹²⁸

Tidlig i filmen blir denne problemstillingen tatt opp når et middagsselskap blir avbrutt av meldinger om at Riksdagen brenner. Joachim von Essenbeck (Albrecht Schönhals), familien og bedriftens overhode, skjønner raskt at han må manøvrere interessene til selskapet innenfor de rammene nazistenes maktovertagelse og riksdagsbrannen har satt. Han forklarer at han har prøvd å styre firmaet som godt som mulig og med integritet både i krig, fredstid og krise. «Dere må forstå at jeg aldri har gitt etter for dette regimet. Og alle vet at jeg aldri har hatt eller kommer aldri til å ha kontakt med denne herremannen [Hitler]. Uansett, i fabrikkens interesse [...] tvinger det oss å ha daglig kontakt med disse menneskene. Det er derfor jeg trenger en mann ved min side som er i favør av regimet.» Visedirektør Herbert Thallman (Umberto Orsini), en overbevist kommunist, slår tilbake og sier at han ikke vil være med på samarbeidet med NSDAP uansett. Joachim unnskylder seg og sier: «Jeg er *tvunget* til å gjøre det, Herbert. Mot min vilje og uten sterk overbevisning». Med andre ord blir samarbeidet mellom nazistene og stålverket framstilt som en nødvendighet ut fra omstendighetene. Det virker som det eneste riktige er å rette kappen etter vinden.

Regissøren er ikke nådig i sin framstilling av Joachims valg; ved å filme ovenfra og ned ser vi en oppgitt og skrøpelig gammel mann som er på randen til å gråte. Den tidligere ærefulle overklassemannen får en aura av feighet over seg, en som ikke er villig til å ta opp kampen mot et repressivt regime selv om han har mulighet til det. Ved å framstille Joachim på denne måten kritiserer regissøren implisitt hvordan finanskreftene ga opp og innordnet seg nazismen uten nevneverdig kamp. Måten den tykke og ufordragelige SA-mannen Konstantin (René Koldehoff) skryter av å få visepresidentvervet fra den pene og velkledde Herbert kun i lys av at han er en svoren nazist viser hvordan makten over selskapet er kommet i gale hender.

På den ene siden kan man si at Visconti henter til at samarbeidet med nazistene kun var et resultat av omstendighetene og press fra nasjonalsosialistene, og at filmen derfor plasserer seg innenfor en liberal-borgerlig forklaringsmodell. Men på den andre siden bruker regissøren sterke filmatiske og narrative virkemidler for å degradere valgene og statusen til Joachim von Essenbeck. Han hadde et valg, og som vi skal se det følgende hentyder regissøren at det var gjensidige interesser mellom nazipartiet og kapitalen som førte til at nazismen stod på solid økonomisk grunn.

En fruktbar teori om maktforholdene i Det tredje riket ble framsatt av Franz Neumann

128 Kershaw, *The nazi dictatorship*, 48-57.

på midten av 1970-tallet. Han mente at nazibevegelsen, storkapitalen og militæret hadde en uskreven allianse som var bygget på gjensidige interesser. Selv om militæret og industrien ikke nødvendigvis identifiserte seg med nazismen som ideologi var våpenopprustningen fellesnevneren som bandt de tre maktinstitusjonene sammen. Inntektene fra opprustningen var så enorme at storindustrien ble positivt innstilt til nazismen.¹²⁹ *Götterdämmerung* tar opp de strukturelle maktforholdene i Det tredje rikets første år. Etter at Joachim von Essenbeck blir drept (alle mistenker kommunisten Herbert) tar Friedrich (Dirk Bogarde) kontrollen over stålselskapet. Nærmest umiddelbart kalles det inn til et møte for å diskutere selskapets videre drift. I det enorme kontoret er det utsendinger for de tre maktinstansene: Friedrich som representant for kapitalen, Aschenbach og Konstantin for henholdsvis SS og SA og tre *Reichwehr*-offiserer (bilde 2). Det kommer fram at stålverket nå skal settes i produksjon av våpen, og at det ligger mye penger i det. Friedrich ser fornøyd ut med avtalen som har kommet på plass, men Aschenbach trekker han til side. Aschenbach klager på at Essenbeck-firmaet ikke har gitt penger til NSDAP, penger partiet er avhengig av for å befeste makten: «Alle de andre industrialistene har betalt kvoten sin», sier Aschenbach, og henter til resten av finanseliten har solgt seg til nazismen for egen vinnings skyld. Friedrich står imidlertid på sitt, han sier at han har gjort alt som er krevd av han. «Du vil svare for alt som kan skje her. Husk det», sier Aschenbach før kameraet zoomer inn på ansiktet så man ser de intense blå øynene hans. Smilet skifter til et steinansikt mens SS-insigniet på krageren lyser opp mot den mørke bakgrunnen.

Hva kan man tolke ut av dette? På den ene siden formidler filmen at industrialistene hadde et valg. Friedrich *måtte* ikke samarbeide med nazibevegelsen, men han valgte å gjøre det fordi de potensielle inntektene var så store. Med en gang Essenbeck-firmaet ikke har egennytte av samarbeidet (gi penger direkte til partiet uten å få noe konkret igjen) vil ikke Friedrich være med. Det var et press, men nazistene hadde ikke mulighet til å overstyre økonomisektoren. Regissøren forsøker med dette å kritisere hvordan industrien faktisk hadde et valg, og de fleste («alle de andre» ifølge Aschenbach) valgte samarbeid både på grunn av inntektsmessige og ideologiske interesser. Friedrich er unntaket snarere enn regelen. Men på en annen side antyder også *Götterdämmerung* at, spesielt etter Röhm-putschet i 1934, at nazistene satt med de sterkeste kortene. Etter at SA er utryddet (det er en lang og sjokkerende sekvens halvveis ut i filmen der en SA-leir med berusede og homoseksuelle menn – inkludert Konstantin – kaldblodig blir massakrert av SS) står nazibevegelsen igjen i filmen som den

129 Ibid., 58.

sterkeste av de tre maktinstansene.

Uten å ha Konstantin som medsammevoren får Friedrich to alternativer på slutten av filmen: Enten ta giftampuller eller bli fengslet. Igjen har Friedrich et valg, men valgmulighetene er nå sterkt begrenset til enten selvmord eller konsentrasjonsleir/død. Han velger det første. Måten Martin (som nå er i Aschenbachs grep) gir stram Hitler-hilsen over de døde kroppene viser at nazismen seiret over kapitalen i maktkampen i Det tredje riket. Så da er spørsmålet: Gir filmen en ambivalent forklaring på kapitalens plass i nazitiden? Seiret ideologi og politikk over industrikraftene? Svaret må i lys av den siste scenen være ja. Filmene formidler at finanseliten hadde et valg, men i siste konsekvens måtte de innordne seg nazibevegelsen eller møte de fatale konsekvensene av å protestere. *Götterdämmerung* tok opp nye tendenser i historiografien, men mislyktes i å fange opp nyansene i forholdet mellom kapitalen og nazismen. Som på 1950-tallet er det de onde nazistene som står som hovedansvarlige for den katastrofale tolvårsperioden.



Bilde 2: Det tredje riket: en uskreven allianse mellom storkapitalen, nazibevegelsen (her representert gjennom henholdsvis SS og SA) og militæret? Foto: Skjerm bilde fra *Götterdämmerung* (1969).

3.2.3 Nazimens følger for samfunnet – *Die Blechtrommel* (1979)

På 1960- og 1970-tallet var det en tendens i Europa og i Nord-Amerika at historieskrivingen skiftet sitt fokus fra politisk, militær og diplomatisk historie (arven etter historismen), og begynte å studere hverdagshistorier (*alltagsgeschichte*). Spesielt utover 1970-tallet da flere

arkiver ble åpnet og kildematerialet ekspanderte voldsomt ble det mulig å studere hvordan enkeltgrupper hadde respondert på Det tredje riket. Geografi var et sentralt aspekt, og i Vest-Tyskland begynte man å bevege seg fra én samlet nasjonal historie under Hitler til flere regionale historier. Hva dette åpnet for var en differensiert forståelse av diktaturet. Selv om det fortsatt var flere som sverget til «ovenfra-og-ned» (totalitarisme)-forklaringene – terroren, Hitlers rolle, propaganda, etc. – dukket det opp en ny historikergarde som var mer opptatt av f.eks. hvilke grupper som omfavnet nazismen, hvem som protesterte, hvordan ulike grupper tilpasset seg det nye livet i Det tredje riket - i motsetning til oppfattelsen om at hele nasjonen ble forført (eller skremt ut fra hvilket perspektiv man velger) til å stille seg bak Hitler. De unnskyldende forklaringene begynte å miste sin forklaringsverdi fordi med det empiriske materialet hverdagshistoriene skapte ble det klart at Det tredje riket var preget av normalitet hos de aller fleste grupper. Majoriteten var ikke brennende opptatt av f.eks. «jødespørsmålet»; forskningen viste at folk fortsatte å leve som normalt med de tankene og bekymringene man har i hverdagen. En kunne med andre ord ikke unnskyldte befolkningen med at de f.eks. hadde blitt skremt av terroren, fordi det var ikke lenger én historie om befolkningen, men flere historier om hvordan livet hovedsakelig utartet seg som normalt (i alle fall fram til bombene begynte å falle i 1943).¹³⁰

På 1950-tallet har vi sett at vanlige folk (og da spesielt Ola Soldat) i stor grad ble unnskyldt i filmene, og at deres liv og lidelse var et resultat av avgjørelser fra høyere hold. Er det mulig å se et skifte i filmene som ble utgitt samtidig som at hverdagshistorier og en mer differensiert oppfatning av nazismens påvirkning på samfunnet ble mer utbredt? Det er et kronologisk hopp fra 1960-tallet og helt fram til slutten av 1970-tallet, men forklaringen på det er at det var få filmer som belyste vanlige folks rolle i Det tredje riket. I dokumentarfilmsjangeren var det noen framstøt, men disse filmene ble marginalisert av fjernsynsdirektørene og hadde få seere.¹³¹ Det er uansett sannsynlig at tendensene i både historiografien og innad i filmmiljøet gjorde at flere regissører ble opptatt av dette aspektet av nazitiden. Som eksempler på dette skal jeg i det følgende analysere Volker Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1979)¹³² og Rainer Werner Fassbinders *Die Ehe der Maria Braun* (1979)¹³³.

Die Blechtrommel, basert på boka med samme navn skrevet av Günter Grass, handler om gutten Oskar Matzerath (David Bennent) som i en alder av tre år bestemmer seg for å ikke

130 Ibid., kap. 7, 8, og 9; Charles S. Maier, *The unmasterable past: history, holocaust, and German national identity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), 118.

131 Geisler, "The disposal of memory," 237-39.

132 Volker Schlöndorff, "Die Blechtrommel," (Vest-Tyskland: Argos Films, 1979).

133 Rainer Werner Fassbinder, "Die Ehe der Maria Braun," (Vest-Tyskland: Albatros Filmproduktion, 1979).

vokse opp fordi han forstår at voksenverdenen ikke er noe for han. Vi følger hans oppvekst og liv i Danzig (Gdansk) fra midten av 1920-tallet fram til mai 1945, og han opplever derfor Det tredje riket i skikkelsen av et lite barn med voksne intellektuelle evner. Når krigen bryter ut drar Oskar på rundtur i Europa som del av et underholdningsshow for soldater og offiserer fordi voksenpersonene i livet hans er borte (moren tar selvmord ved å spise ekstreme mengder rå fisk og onkelen hans blir skutt fordi han er av polsk opphav – begge disse hendelsene mener Oskar at han er ansvarlig for). Den eneste voksenpersonen som er igjen er faren hans, nazisten Alfred (Mario Adorf), som han bevisst indirekte dreper når de gjenforenes våren 1945. Etter å ha bestemt seg for å vokse igjen etter farens død avslutter filmen med at Oskar setter seg på et tog retning vest, med en ukjent framtid i vente.

I forlengelsen av hverdagshistorien begynte man å se på hvilken innvirkning nazismen hadde på det sivile samfunnet. Fram til 1960-tallet hadde historikerne, ved å bruke en vestlig tanke om det moderne samfunn (et forbrukersamfunn med bl.a. arbeidsspesialisering og sosial mobilitet), sett på Det tredje riket som en sosial revolusjon. Selv om destruksjonen var total i 1945 hadde det tyske samfunnet etter 1933 gått fra å være 'tradisjonelt' til 'moderne', en utvikling som ble bekreftet av «det økonomiske miraklet» og vestlig integrering på 1950-tallet. Men med gjenfødselen til marxismen på 1960- og 1970-tallet ble denne oppfatningen utfordret. Venstreorienterte historikerne mente at de sosiale forandringene i Det tredje riket kun var overfladiske, og fordi kapitalismens stilling og klassestrukturene ble styrket kan man ikke kalle det for sosial revolusjon. På den andre siden av skalaen mente fortsatt de liberal-borgerlige historikerne at omveltningene var så store at man derfor kan kalle det for en sosial revolusjon.¹³⁴

Hva sier *Blechtrommel* om hvordan vanlige folk ble påvirket av nazismen? Min påstand er at filmen er en kritikk av hvordan tyskerne tilpasset seg naziregimet, og hvordan man kunne leve normalt når man visste at Tyskland hadde kastet Europa ut i en krig. Oskar, som selv i livmoren har en fullt utviklet intellekt, forstår tidlig at han ikke vil bli født inn i en ustabil verden; det første han får øye på er en flimrende 60w-lyspære som står som symbol på de skiftende tidene på midten av 1920-tallet. Ifølge han selv er det eneste som hindrer han å dra tilbake til livmoren er at moren lover han en blikktromme på sin treårsdag. På treårsdagen ser han hvordan de voksne i familien hans oppfører seg, og han bestemmer seg for at han ikke ønsker å vokse opp: «Den dagen, etter å ha reflektert over voksenverden og min egen framtid, bestemte jeg meg for å stoppe å vokse og forbli en treåring for alltid». Det virker som det er

134 Kershaw, *The nazi dictatorship*, 163-71.

spesielt én hendelse som er avgjørende for valget hans, og det er når han sitter under bordet og ser på at fetteren til mora hans fører foten opp i underlivet hennes mens (den påståtte) faren hans sitter like ved. De andre voksne aner ingenting, men fordi Oskar er så liten kan han se hva andre ikke legger merke til. Når han sier at han har reflektert over voksenlivet kan det være at han mener at kun et barn, som ser alt nedenfra (fra bakkenivå), kan forstå hvordan samfunnet egentlig er samt at han slipper å ta stilling til nasjonalsosialismen fordi han ser så ung ut. Hva dette fører til er at handlingen i filmen og hvordan de voksne oppfører seg blir forsterket og aksentuert gjennom øynene til en tre år gammel gutt som ser den usensurerte sannheten fra bakkenivå.

Et påfallende trekk ved filmen er hvor normalt alle voksne ter seg selv om det skjer store omveltninger rundt dem. Selv om polakkminoriteten i byen i økende grad blir isolert og marginalisert utover 1930-tallet lever Matzerath-familien som vanlig selv om morens fetter og elsker Jan (Daniel Olbrychski) er polakk. Et måte Oskar protesterer mot denne likegyldigheten er blikktrommen og at han kan skrike så lyst at glass sprekker. Blant annet protesterer han mot moren sin når hun er utro med Jan istedenfor å beskytte han ved å klatre opp i klokketårnet og skrike så høyt at kirkeglassene sprekker. I en humoristisk sekvens etter en snau time klarer Oskar å sabotere et nazistisk masse møte. Når orkesteret skal spille musikk for å hylle SA-mannen Albert Forster¹³⁵ forstyrrer Oskars trommespilling såpass mye at orkesteret ender opp med å spille Strauss' *An der schönen blauen Donau*, og farsen blir komplett når de tilstedeværende begynner å danse vals istedenfor å vise Hitler-hilsenen. Gjemt under tribunen er det ingen som legger merke til Oskar, og en tolkning kan være at han i det skjulte forsøker å røske opp i hvor normal den ekskluderende ideologien virker for de mange tilstedeværende. Det normale burde ikke være nazisalutten, men dansing og hygge.

Dog får glassknusingen en langt mer alvorlig tone etter Krystallnatten. Oskar ser på hvordan nazistene knuser butikkvinduer og banker opp jøder, og det skapes dermed en sammenheng mellom skrikingen til Oskar og hva nazistene gjorde november-natten 1938. *Blechtrommel* forsøker å problematisere (og forsåvidt overdrive) hvor lite reaksjon Krystallnatten skapte hos den gjengse tysker.¹³⁶ Når Oskar knuser glass med stemmen blir menneskene i nærheten forbannet og kjefter på han, men når nazistene knuser butikkvinduer

135 Den historiske personen Albert Forster var senere *Gauleiter* (regional partileder i NSDAP) i Danzig under krigen.

136 Studier har vist at selv om man ikke aktivt viste motstand mot ødeleggelsene var det mange som reagerte negativt på Krystallnatten. Men det var ikke nødvendigvis antisemittismen man reagerte på, heller lovløsheten og destruksjonen av eiendom i trange tider. Se blant annet Martin Gilbert, *Kristallnacht: prelude to destruction* (London: HarperCollins, 2006) og Alan E. Steinweis, *Kristallnacht 1938* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2009).

og maler davidstjernen på forretninger passerer folk uten å vise en mine. På grunn av dette får protestskrikene til Oskar en mer dramatisk karakter, og står som en referanse på at innbyggerne i Danzig reagerte mer på barnestreker enn novemberpogromen. En måte å tolke disse sekvensene på er at det er en reaksjon på at alt er så normalt rundt ham. Filmen henter til at alle egentlig burde ha gjort som Oskar: Å skrike i desperasjon framfor å leve som normalt.

Oskar står som et motstander av nazismen, og han reagerer spesielt på hvor normalt familien hans oppfører seg under krigen. I en middagssekvens som mest sannsynlig finner sted senhøsten 1941 spiser og drikker Matzerath-familien mens de synger og smiler og snakker om hvilke militære mål som er viktigst å ta først. Det er ingenting som tyder på at det foregår en rasistisk angrepskrig i øst eller at Stutthof-leiren kun ligger noen få mil utenfor byen. En kvinne henvender seg til Oskar og sier: «For en herlig festmåltid!» Han sier ikke et ord, og ser oppriktig sjokkert ut over hvor normalt familien hans oppfører seg. Det som også er interessant i denne scenen er at han nekter å la spedbarnet som ligger i krybben like ved bordet (som mest sannsynlig er hans sønn) høre på de voksnes samtale. Han reiser seg fra bordet og triller vognen ut av rommet uten at de andre gidder å reagere, de er mer opptatt av å kaste i seg mat og øl. Hva dette viser er at Oskar, som selv ikke ville være en del av nazismen, nekter å la den oppvoksende generasjonen bli påvirket av hvor trivielt festdeltakerne snakker om blant annet å sulte ut et helt folkeslag for å vinne krigen samtidig som de spiser et herremåltid selv. Problemstillingen om barn i det nazistiske Tyskland er også oppe i sekvensen der mora til Oskar dør. I filmen er mora Agnes (Angela Winkler) den eneste voksne som reagerer på hva som foregår rundt henne. Det kan her synes som også hun reagerer på normaliteten i dagliglivet. I en fryktelig scene er Agnes og Oskar med Alfred for å fiske ål, men Agnes reagerer voldsomt på at et råttent kuhode blir brukt for å fange fisken. Etter at Alfred tvinger henne til å spise ålen blir hun avhengig av rå fisk, og hun dør på toalettet etter å ha spist overdrevne mengder. Det som er interessant i denne sammenhengen er at seeren får vite at hun er gravid like før hun omkommer, men at barnet «aldri skal komme inn i denne verdenen». Hun nekter å føde et barn i en verden der det synes normalt å bruke fryktelige metoder for å få mat på bordet; eller, i overført betydning, å føde et barn i en verden der man lever videre, på tross av nazistenes forbrytelser, som om ingenting har hendt. Barn må bli skjernet fra denne verdenen, og i hennes tilfelle får det et fatalt utfall.

Blechtrommel framstiller Oskar (og Agnes i en liten periode før hun dør) som de eneste som viser motstand mot den retningen samfunnet har tatt. Men på en annen side er ikke Oskar en typisk helt som forsøker å bekjempe nazismen med alle midler. Oskar er notorisk

egoistisk og selvsentrert. Under Krystallnatten er han mer opptatt av at leketøysforretningen ble ødelagt enn at jødene ble forfulgt, og ved krigsutbruddet setter han flere liv i fare fordi han strekker seg etter en tromme på toppen av en hylle slik at tyskerne får vite hvor polakkene befinner seg. Oskar er mer opptatt av å leve videre (spille på blikktrommer) som om ingenting hender rundt han; han er ikke bedre enn de voksne rundt seg. Brockmann skriver at *Blechtrommel* bryter med den dominerende filmkonvensjonen i bruken av barneskuespillere. I de fleste filmer blir barn framstilt som søte og uskyldige, men den usympatiske og groteske Oskar (dels takket være Bennents fysiske defekt) er alt annet enn bedårende. Hvis Oskar hadde blitt framstilt som et uskyldig og heroisk barn som representerte en ny og bedre begynnelse, og som en «voice of reason», hadde man ikke klart å formidle virkeligheten i Det tredje riket.¹³⁷ Så selv om Oskar er en av de eneste som faktisk protesterer mot det som foregår er det ikke meningen at publikum skal identifisere seg med han. Dette kan være fordi filmen både er en kritikk av normaliteten under naziperioden til tross for nazismens forbrytelser, men den er også en kritikk av hvor raskt man la nazismen bak seg etter krigen.

I en av sluttscenene i filmen gjemmer Oskar seg i kjelleren sammen med faren og hans nye kone mens sovjeterne går fra hus til hus. De er opptatte med å brenne bilder og artefakter som beviser naziaffiliasjonen. Det er tydelig at selv Alfred har mistet troen på Hitler og nasjonalsosialismen: «Beethoven, det var et geni», sier han mens han ser på et fotografi av Hitler, og med det forsøker å balansere Hitler-æraen med andre deler av den tyske historien. Samtidig som sovjeterne kommer seg inn i kjelleren legger Alfred merke til at han har glemte å fjerne en partipins han har på jakken. Livredd gir han den til Oskar, men Oskar er ikke interessert i å dekke for faren og gir den tilbake. Nervøs for at russerne skal se den forsøker han å svelge pinsen, men krampene han får når den setter seg fast i halsen fører til at soldatene skyter han til døde. Oskar tvinger bokstavelig talt faren til å «[...] swallow the Nazi ideology that he once so proudly espoused»¹³⁸, han lar ikke de voksne rundt seg late som om de aldri var nazister. Dette siste aspektet er en bitende kritikk av den konservative perioden på 1950-tallet. De samme menneskene som levde normalt under Hitler gjentok affæren på 1950-tallet.

Det var den samme generasjonen som styrte på 1930- og 1940-tallet som fortsatte å styre på 1950-tallet som om ingenting hadde hendt. *Blechtrommel* problematiserer med denne sekvensen at samfunnet returnerte til normalt så kort tid etter krigen. Regissøren antyder at det var som om de aller fleste la nazifortiden bak seg like lett som man kan gi fra seg en pins, og fordi Alfred dør i forsøket på å skjule at han var nazist er det rimelig å tro at Schlöndorff

¹³⁷ Brockmann, *A critical history of German film*, 376-78.

¹³⁸ Ibid., 377.

mente at flere som var involverte i nazistenes forbrytelser burde ha blitt straffet. Oskar, derimot, står som representant for «68-generasjonen» som ville tvangsføre foreldregenerasjonen med arven etter nazismen.

Hverdagshistorier og fokuset på i hvilken grad nazismen påvirket sivilsamfunnet viste at Det tredje riket fortonet seg normalt for mange folkegrupper, og i *Blechtrommel* blir denne normaliteten kritisert gjennom Oskars øyne. Kritikken i *Blechtrommel* har derfor to lag: Først mot generasjonene som levde i Det tredje riket, og dernest 1950-tallets konservative amnesti- og integreringspolitikk. Det siste aspektet er temaet i filmen *Die Ehe der Maria Braun* som jeg skal behandle i det følgende.



Bilde 3: Oskar nekter å la den nye generasjonen bli påvirket av nazismen. Foto: Skjermbilde fra Die Blechtrommel (1979).

3.2.4 Ny vending i filmene: Kritikk av etterkrigsgenerasjonen

Et nytt aspekt i bearbeidelsen av nazifortiden i vesttysk film kom til syne denne tidsperioden. På 1950-tallet var man opptatt av å unngå å dvele med minnene fra nazitiden slik at Forbundsrepublikken skulle komme seg raskt på beina igjen, og som fikk sitt (påståtte) positive utfall i den raske økonomiske veksten og militæralliansen med Vesten fra 1955. Det

er denne samfunnsutviklingen som er temaet i *Die Ehe der Maria Braun*. Det nye med flere filmer på 1960- og 1970-tallet var at man begynte å problematisere hvordan generasjonene i etterkrigstiden unnlot å ta et oppgjør med arven fra nazismen. Altså diskuterte de ikke lenger f.eks. kun hvem som var skyldige eller uskyldige i Det tredje riket; man flyttet også fokuset til hvordan det vesttyske samfunnet på 1950-tallet ikke bearbeidet nazifortiden, og, som vi skal se, hvordan man istedenfor å skape et nytt og bedre samfunn fra bunnen av gikk i de samme (kapitalistiske) fellene som tidligere.

I Fassbinders film *Die Ehe der Maria Braun* følger vi protagonisten Maria Braun (Hanna Schygulla) som i starten av filmen, i bomberegnet i en tysk by mot slutten av krigen, gifter seg med soldaten Hermann (Klaus Löwitsch). De får kun et døgn sammen før han må tilbake til fronten, og filmen hopper deretter fram til like etter krigens slutt. I tro om at Hermann er drept finner Maria seg en amerikansk GI, som hun slår ihjel når Hermann plutselig returnerer. I rettsaken tar Hermann på seg skylden for mordet, og på grunn av dette lover Maria at hun skal bli rik og suksessfull før han slipper ut. Hun finner seg en fransk industriherre (Karl) som hun innleder et seksuelt forhold med, og går fort opp i gradene. Noen år etter krigens slutt slipper Hermann ut, men istedenfor å finne tilbake til Maria drar han utenlands. Seeren lærer at at han har inngått en avtale med Karl om å holde seg unna til sistnevnte er død. I den siste scenen i filmen, som finner sted i 1954, finner Maria ut av dette, og, bevisst eller ubevisst, glemmer hun å skru av gassen på komfyren slik at huset går i luften når hun skal antenne en sigarett, og det gjenforente ekteparet omkommer i eksplosjonen.

Hvordan behandler *Maria Braun* fortiden? Som en innledende bemerkning er det verdt å merke seg at Fassbinder var eksplisitt i sin omgang med nazitiden, og spesielt etterkrigstiden. Den kontroversielle regissøren begynte først å behandle historiske emner mot slutten av sin korte, men produktive, karriere. Spesielt de dramatiske hendelsene i Vest-Tyskland høsten 1977¹³⁹ fikk Fassbinder til å reflektere kritisk over den tyske historien etter 1945. Han har forklart i et intervju at: «Vi [etterkrigsgenerasjonen] lærte ikke mye om tysk historie i Tyskland», så derfor ville han «bruke film for å gi dagens samfunn et supplement til deres [foreldregenerasjonens] historie».¹⁴⁰ Det var ingen hemmelighet at Fassbinder befant seg langt ute på venstresiden i politikken,¹⁴¹ så det han mener med et supplement til foreldregenerasjonens historie er derfor en kritisk sosialistisk historie. Den utviklingen i Vest-Tyskland Fassbinder så tendenser til mot slutten av 1970-tallet krevde at de unge, i motsetning

139 Eksempelvis kapringen av Lufthansa flight 181 og attentater mot personer i forvaltningen av RAF (Rote Armeefraktion).

140 Sitert i Kaes, *From Hitler to Heimat*, 81. Min oversettelse

141 Brockmann, *A critical history of German film*, 359-60.

til i etterkrigstiden, tok opp kampen for å bekjempe de konservative tendensene i samtiden (blant annet «the call for law and order» som nasjonalsosialistene gjorde).¹⁴²

Maria Braun både starter og avslutter med en eksplosjon. I den første scenen symboliserer eksplosjonene enden på naziregimet. Etter en lang og utmattende krig står det bare skall av bygninger igjen, og man ser folk flykte i panikk uten å vite hvor man finne ly fra bombene fra oven. En ting som er verdt å legge merke til er hvordan filmen framstiller krigsnederlaget som et definitivt brudd, både sosialt og politisk. De slitne ansiktene som står ved togstasjonen med navneskilt for å finne sine kjære viser at det har skjedd en enorm omveltning i det sosiale livet til tyskerne. Det virker som alle har mistet noen de har kjær. Interessant nok er det også hint om at det er et rent politisk brudd; nazist er synonymt med et skjellsord. I en sekvens der vi ser kvinner som rydder opp i ruinhaugene er det to gutter som antenner fyrverkeri og skremmer livet at en mann som stjeler treverk. «Snørrunger, dere er en gjeng med nazister!» roper han mot barna mens de ler rått. Senere i filmen hører vi en mann kalle en annen for «nazisvin» ved togperrongen. Med andre ord forsøker regissøren å formidle at man nå hadde et rent bord der nazismen var borte både sosialt og politisk. Det er ingenting som minner om et kapitalistisk klassesamfunn lenger; penger har ikke verdi (filmen viser blant annet den utbredte svartbørshandelen like etter krigen), og det er ikke forskjell på de gjenlevende; det er umulig å skille fabrikkereier fra arbeider i ruinene, alle har fillete klær og er sultne. Ved å inkludere dette i filmuniverset kan en tolkning være at regissøren mener at man nå hadde mulighet til å skape et nytt samfunn fra bunnen av der alle var like, og hvor kapital og eiendom ikke lenger hadde noen verdi.

At denne muligheten ble sløst vekk antydes tidlig i filmen. I den samme scenen ved togperrongen kaster Maria plakaten med Hermanns navn og bilde ned i togsporet når hun med triste øyne ser på gjenforente par som kysser. Hun har ikke tid eller lyst til å være fattig og på leting. Det viktigste for henne der og da er midler til å overleve, så hun går rett på en pub for amerikanske soldater. På puben finner hun en svart soldat som kan ta vare på henne, men hun føler seg skyldig for at hun må gi opp kjærligheten for mat og klær. Samtalen med den kvinnelige bartenderen er illustrerende: «Du er her og Hermann er ikke her. [...] Kjærlighet er bare en følelse, det er ikke sannheten», sier bartenderen, før hun fortsetter: «Sannhet er det du har i magen når du er sulten». Dialogen viser at pragmatikk trumfet idealisme, det er ifølge bartenderen viktigere å tenke på nåtiden enn å håpe på noe som kanskje aldri kommer. Regissøren bruker her samtalen mellom de to kvinnene som et eksempel på hvordan de

¹⁴² Kaes, *From Hitler to Heimat*, 81.

kortsiktige gledene ved materiell velstand i etterkrigstiden fikk folk til å glemme hvilken mulighet man hadde til å skape et nytt og bedre samfunn. Det er interessant å legge merke til at Fassbinder setter likhetstegn mellom sosialisme og kjærlighet, at «jakten etter den rette» (som er et typisk Hollywood-narrativ) i hans film blir framstilt som at den største kjærligheten tyskerne kunne ha funnet er sosialismen. Men de valgte heller å være utro med kapitalismen. Dette vises også i hvordan Maria personlig kommer seg opp og fram i verden de første årene etter Hitlers fall.

Maria bruker bokstavelig talt spisse albuer for å skaffe seg rikdom. I en sekvens dytter hun seg igjennom den trange midtgangen på toget uten å bry seg om medpassasjerene for å komme til første klasse, der hun møter den franske industriherren Karl. Ved å spille på sin seksualitet klarer hun å forføre han slik at hun får en jobb som personlig rådgiver i firmaet. En av hennes første arbeidsoppgaver er å overtale en amerikansk businessmann til å inngå en avtale, men Karl reagerer ikke på at hans nye elsker ligger med andre for å skaffe rikdom til firmaet: «Du har gjort en glitrende tjeneste til firmaet, Maria Braun». Hun forklarer hvorfor hun selger kroppen sin for å oppnå fordeler; når Karl sier at det må skje et mirakel for at firmaet skal overleve, sier Maria: «Jeg foretrekker å skape mirakler framfor å vente på at de skal skje». Kjærligheten (og fortiden) hennes som sitter i fengsel kommer i andre rekke, det viktigste i nåtiden er å skape sine egne mirakler uansett midler. Stephen Brockmann tolker Marias villighet til å selge kroppen sin når nødvendig og spisse albuer for å komme seg fram som et metafor for hvordan Vest-Tyskland var villig til å selge seg ut for å oppnå «det økonomiske miraklet». At Maria klarer å skille mellom følelseslivet og det kjødelige liv er en analogi til hvordan Vest-Tyskland plasserte økonomien framfor alt annet på femtitallet, og som resulterte i mangel på de følelsene som var nødvendige for å ta et oppgjør med nazifortiden.¹⁴³ Maria hadde ikke tid til å sørge og reflektere over de vonde minnene.

Maria lykkes i sin jakt etter rikdom. I 1954 dør Karl, og Maria har endelig det hun har jobbet for hele tiden: Hus, klær, smykker, penger. Men i den siste sekvensen i filmen faller drømmen hennes til grus når hun finner ut at de to mennene i hennes liv har inngått en hemmelig avtale om å bruke henne som et bytemiddel: Karl har fått de siste årene i hans liv sammen med Maria i bytte mot at Hermann skal ta over selskapet etter hans bortgang. Parallelt med at Maria finner ut av dette spilles radiosendingen fra finalen i fotball-VM i 1954 i bakgrunnen. Gasseksplosjonen sammenfaller med sluttsignalet i kampen. Mens flammene sluker opp huset hører vi kommentatoren skrike «Tyskland er verdensmester» etter at Vest-

¹⁴³ Brockmann, *A critical history of German film*, 366-68.

Tyskland overraskende slo Ungarn i finalen. Kontrasten mellom bildene av det ødelagte huset og kommentatorens gledesrop er slående. På den ene siden har «det økonomiske miraklet» gjort at Vest-Tyskland stolt kan si at de er «verdensmestere» igjen, men på den andre siden har det ført til at menneskelige følelser er blitt redusert til en handelsvare, en utvikling som i filmen får et fatalt utfall.

Anton Kaes tolker denne avslutningen av *Maria Braun* som at Fassbinder forsøker å fortelle at ingenting hadde forandret seg fra 1945 til 1954. Marias utvikling på 1950-tallet som førte til eksplosjonen på slutten av filmen var like eksplosiv som den utviklingen som hadde ført til eksplosjonene i starten av filmen. «Germany's unique chance for a radically new beginning in 1945, was, in Fassbinder's view, missed once and for all» – det kapitalistiske systemet hadde blitt gjenopprettet, omstarten hadde mislyktes.¹⁴⁴ *Blechtrommel* og *Maria Braun* står som to filmer som fanget hvordan den yngre generasjonen gjorde opprør mot foreldre- og besteforeldregenerasjonene. Men skiftet i disse filmene var at hovedkritikken ikke var mot selve naziperioden, men heller hvordan de samme menneskene hadde videreført politiske og sosiale trekk fra nazitiden inn i etterkrigstiden. Ved å bryte med sjangerkonvensjoner og med alternative kunstneriske trekk står filmene som indikator på hvordan den yngre og venstresympatiske generasjonen forandret måten man bearbeidet Det tredje riket på. Kritikken er derfor tofoldig: Filmene tar et oppgjør både med normaliteten i naziperioden og hvordan man var mer opptatt av å komme seg raskt på fote igjen, uansett midler, enn å reflekterer over det som hadde skjedd.

3.2.5 Fortsatt uskyldige soldater – *Cross of Iron* (1977)

Nå som vi har sett at filmer som var en del av New German cinema tok et kritisk oppgjør med fortiden på ulike måter, hva da med de mer mainstream-orienterte filmene? Det er nettopp en slik konvensjonell film om Det tredje riket som skal belyses i det følgende, den tysk-britiske *Cross of Iron* (1977)¹⁴⁵.

Hovedpersonen i filmen er den eldre sersjanten og kampveteranen Rolf Steiner (James Coburn). Handlingen lagt til Østfronten sent i 1943, der retretten er i full gang. Antagonisten er den prøyssiske offiseren Stransky (Maximilian Schell), som er mer opptatt av å få jernkorset enn å redde livene til mennene hans. Stransky tar feilaktig æren for et vellykket

¹⁴⁴ Kaes, *From Hitler to Heimat*, 102.

¹⁴⁵ Sam Peckinpah, "Cross of Iron," (Vest-Tyskland/Storbritannia: EMI-films, 1977).

motangrep, og krever at Steiner skal hjelpe han. Sistnevnte nøler, og når Stransky 'glemmer' å melde fra om at kompaniet skal trekke seg tilbake må Steiners menn kjempe bak de russiske linjene. Redd for å bli avslørt for sine løgner velger Stransky å skyte på Steiners menn som har kledd seg ut som sovjetiske soldater. Steiner overlever, men istedenfor å ta hevn velger han å gi Stransky et våpen slik at de sammen kan kjempe videre.

Allerede i åpningssekvensen kommer det fram hvordan filmskaperne bearbeider nazismen og krigen på Østfronten. Sammen med bilder og arkivmateriale av blant annet tyske soldater, unge mennesker på partimønstring, og en smilende Adolf Hitler synges den muntre tyske barnesangen *Hänschen klein* (som handler om gutt som returnerer hjem etter en lang reise). Med barnestemmen som synger og med bildene av ulike militære og sivile triumfer skaper det et idyllisk bilde av Nazi-Tyskland. Dette skifter karakter halvveis ut i introen. Barnesangen blir vevd sammen av en orkestral score dominert av blåseinstrumenter (for å skape dramatik), mens bildene skifter mellom å vise soldater i retrett, henrettelser og frostskaadde ansikter, akkompagnert av bilder med Hitler som fornøyd viser fram fjellhytta si til sine partifeller. Inkongruensen mellom musikken og de ulike bildene skaper en virkningsfull analogi til forskjellen mellom hvordan Hitler og nazistene framstilte krigslykken og soldatenes virkelige liv ute i felten. Hitler og hans partnere ser helt likegyldige ut til den menneskelige katastrofen på slagmarkene. Anslaget ligner på starten i *Hunde, wollt ihr ewig leben*. Poenget til begge er at krig alltid ender ille. Men tematisk ligner filmene også på hverandre. Min påstand er at *Cross of Iron* fortsetter i samme bane som krigsfilmene på 1950-tallet ved å framstille soldatene Wehrmacht som uskyldige ofre og sovjetiske soldater som en brutal horde.

En grunn til dette er hvordan regissøren skaper en todeling mellom den eldre og omtenkssomme farsfiguren Steiner og den unge, glatte og kyniske nazisten Stransky. I det første møtet med Steiner velger han å ta en sovjetisk barnesoldat til fange istedenfor å skyte han. Når gutten tar opp et munnspeil og begynner å spille blir Steiner rørt, noe som antyder at han er far selv og av den grunn ikke klarer å drepe gutten. På den andre siden av sympatiskalaen finner vi Stransky. Når hovedpersonene møtes for første gang beordrer Stransky at gutten skal henrettes umiddelbart fordi ingen av sidene tar krigsfanger. Steiner nekter å utføre ordren, og med det skapes det et skille mellom den ærefulle soldaten på den ene siden og den overbeviste nazistiske offiseren som er villig til å ta alle midler i bruk på den andre siden. Et interessant aspekt er at leirkommandantene forsøker å forsvare Steiner og viser tydelig at de mener at Stransky er et råttent eple. I motsetning til Stransky viser de omsorg for mennene

sine og ytrer seg negativt om krigen på Østfronten. Dette fører til at en identifiserer seg positivt med eksempelvis obersten, og kan sees på som en unnskyldende holdning overfor også de høyere offiserene. Denne illusjonen blir dog brutt i sekvensen der Stransky blir anbefalt Jernkorset. Han henviser seg til en kaptein og sier: «Tror du at fordi du og oberst Brandt er mer opplyste enn de fleste andre offiserer at jeg hater dere mindre? Jeg hater *alle* offiserer.» Steiner lar ikke offiserene snakke som om deres rolle har vært minimal i krigen. Som eksponent for rett og galt i det kaotiske og dødelige filmuniverset diskrediterer han alle offiserer som gruppe, fordi det er deres feil at man står langt inne i Russland. Med andre ord er det ikke forskjell på fanatiske nazister som Stransky og ikke-nazistiske offiserer; de har alle skylden for at den vanlige soldaten lider. Myten om at tyske soldater kjempet med æren i behold fortsatte inn i 1960- og 1970-tallet.

Men på en annen side antyder filmen i små drypp at de vanlige soldatene ikke nødvendigvis var helt uskyldige. Et eksempel er helt i starten av filmen mens soldatene ser et ihjelskutt barn: «Ingenting vi ikke har sett før», sier Steiner, og henter muligens til at også vanlige soldater deltok i massedrapene på sivile kvinner og barn. I den nevnte sekvensen der Steiner sier at han hater alle offiserer sier han at han «hater uniformen, *og alt det den står for*». Hva uniformen «står for» kan være hvilke grusomheter uniformerte soldater har påført sivilbefolkningen. Likevel er det lite sannsynlig at dette er intensjonen til regissøren, fordi majoriteten av filmen handler om dikotomien mellom soldater og offiserer med Stransky og Steiner som representanter for hver gruppe. Hintene blir for små i narrativet til å konkludere med noe annet.

Fordi *Cross of Iron* finner sted i nåværende Russland er det også verdt å spørre seg: Hvordan blir fienden i øst framstilt? Da Willy Brandt ble valgt til kansler i 1969 skjedde det et skifte i omgangen med Øst-Tyskland og Sovjetunionen. I motsetning til Adenauer, som kun anerkjente Vest-Tyskland som den eneste tyske stat og nektet å samarbeide med stater som anerkjente Den demokratiske republikken, var Brandt opptatt av å bygge broer mellom øst og vest, eller med hans egne ord: «Forandring gjennom tilnærming».¹⁴⁶ Brandts *Ostpolitik* vektla at det ikke var Sovjetunionen som var skyld i situasjonen i øst. Det var Hitlers stortyskland som hadde skapt så mye lidelse i Øst-Europa. Derfor var man avhengig av å minnes og reflektere over krigen på Østfronten for å gjenoppbygge tillit og for å normalisere forholdet med Øst-Tyskland og Sovjetunionen. Ved å anerkjenne hva tyskerne hadde foretatt seg på Østfronten sto han i front for å bryte med bildet av Den røde arme og Sovjetunionen som

¹⁴⁶ Storeide, *Arven etter Hitler*, 161.

skurkene i historien.¹⁴⁷

Det kjente bildet av Brandt som faller på kne ved minneseremonien i Warszawa i 1970 er ifølge Storeide «[...] et ikonisk symbol på tysk ansvarstagelse for alle grusomhetene som ble begått under nazistenes terrorregime».¹⁴⁸ Med denne tilnærmingen mot øst og ansvarstagelsen for grusomhetene på Østfronten skulle man tro at fiendebildet i krigsfilmene fra Østfronten var modent for revisjon. Reflekterer *Cross of Iron* et slikt skifte? Svaret på dette spørsmålet er åpenbart nei. Det mest åpenbare er at de sovjetiske soldatene knapt får noen skjermtid. En får ikke innblikk i hva de tenker på den andre siden av skyttergravene, og de framstår som ansikts- og personlighetsløse personer i de voldsomme kampscenene. Det er i og for seg forståelig når man tenker på krigsfilmsjangerkonvensjonene og at filmen i all hovedsak handler om protagonisten Steiner. Det er dog to merkbare unntak i portretteringene av sovjetiske soldater. Den ene forekommer tidlig i filmen etter at Steiners lag har tatt over en sovjetisk forsvarsstilling og tatt den nevnte gutten til fange. Både Steiner og hans soldater går langt for å unngå at gutten blir henrettet; de skjuler han fra offiserene i bunkeren, deler den lille maten de har med han, og gir han en sårt tiltrengt jakke i kulden. Steiner ofrer til og med livet sitt for å følge gutten tilbake til de sovjetiske soldatene slik at han skal overleve. På grunn av dette blir kontrasten til de sovjetiske soldatenes barbarisme enda mer slående. Når Steiner og gutten (som har på seg sovjetisk uniform) nærmer seg den sovjetiske linjen lar han gutten gå for å slutte seg til soldatene. I åskammen møter gutten en sovjetisk soldat, men istedenfor å kalle han til seg, skyter soldaten gutten rett i brystet med flere skudd uten å mukke, før han snur seg rundt og går fra åstedet. Det er åpenbart at den sovjetiske soldaten så at det var en medsoldat, men han skjøt likevel. Steiner ser situasjonen og skriker desperat mens han er på gråten. Fordi dette er en av de få gangene i filmen Steiner faktisk viser følelser blir effekten og kontrasten mellom de tyske og sovjetiske soldatene ekstra virkningsfull. Filmen forsøker med andre ord å framstille tyske soldater som varme og omsorgsfulle, mens de sovjetiske soldatene blir framstilt som hensynsløse barnemordere.

I den andre framstillingen av sovjetiske soldater blir de, om mulig, satt i enda verre lys. I en hytte ser man flere kvinnelige soldater. I presentasjonen av hytta blir deres femininitet framhevet: I scenen dveler kameraet ved de nakne brystene til ei av jentene, majoren gråter fordi ei soldat er hardt skadd og ei annen holder en kattunge tett inntil seg. De tyske soldatene stormer hytta, og tar raskt kontroll. Når krutttrøyken har lagt seg begynner noen av de tyske soldatene å rive av klærne til kvinnene, og gjør seg klare til å ta for seg. Når situasjonen

¹⁴⁷ Herf, *Divided memory*, 344-45.

¹⁴⁸ Storeide, *Arven etter Hitler*, 163-64.

begynner å eskalere skyter den nestkommanderende Krüger (Klaus Löwitsch) opp i luften og sier: «Stopp, for faen! Dette er ikke noe horehus, dette er krig!» Tyskerne gir seg og får beskjed om å holde vakt. Denne sekvensen kunne ha vært brukt som en kritikk av tysk «oppførsel» på Østfronten, ved å vise at også vanlige tyske soldater utførte handlinger som var forkastelige. Men det er det motsatte som skjer. De sovjetiske jentene begynner å flørte med soldatene, og hun ene smiler villig når en av Steiners menn tar henne med ut i stallen. Samtidig setter ei av de andre jentene seg på fanget til en tysk soldat og lener seg mot han, men istedenfor å kysse ham stikker hun en kniv i mageregionen hans flere ganger. Ute i stallen utfører den sovjetiske jenta oralsex på den ene soldaten, men når hun hører spektaklet fra huset biter hun til og tyskeren faller om i smerte. Steiner får med seg opptrinnet, men istedenfor å hjelpe soldaten samler han alle jentene og beordrer dem inn i stallen. «Nå er vi kvitt», sier han, og lukker døra. Jentene samler seg rundt den skadde mannen og slår han til døde av ren hevnlust.

Derfor, istedenfor at filmen viser tysk brutalitet på Østfronten, er det de sovjetiske soldatene i siste instans som blir framstilt som de verste fordi de dreper barn og bruker sex som maktmiddel. *Cross of Iron* forsøker med andre ord ikke å nyansere hvem som var skurkene i historien. Det er Den røde arme og Sovjetunionen som representerer den brutale krigen i øst på lik måte som på 1950-tallet. Brandts *Ostpolitik* er fraværende, sovjeternes overgrep er synlige.

3.3 Oppsummering av 1960- og 1970-tallet

Oppsummert kan man si at det var en økende villighet til å ta et kritisk oppgjør med nazifortiden i vesttysk film på 1960- og 1970-tallet, eksemplifisert gjennom filmretningen New German cinema der regissørene var eksplisitte i sin kritikk av arven etter Hitler. Filmer som *Lebenszeichen*, *Götterdämmerung*, *Die Blechtrommel* og *Die Ehe der Maria Braun* tar alle opp ulike problemstillinger som reflekterte en forandring i forholdet til nazifortiden, spesielt blant de unge og fra venstresiden i politikken. Et nytt aspekt som ble tydelig i de to sistnevnte filmene var at man ikke lenger bare var opptatt av å bearbeide selve Det tredje riket. En begynte også begynte å rette søkelyset mot den konservative perioden på 1950-tallet, der de samme generasjonene som levde under Hitler fortsatte å styre samfunnet uten å ta et ordentlig oppgjør med deres handlinger kun noen få år tidligere, og at man kunne se konturer

av en kapitalistisk samfunnsutvikling som speilet den under Det tredje riket. Et annet kjennetegn på 1960- og 1970-tallet er at det var flere filmer som hadde kvinner i hovedrollene og som diskuterte deres rolle både under krigen og i etterkrigstiden. Det var ikke et utpreget feministisk kritikk i filmene (mye fordi de aller fleste var laget av menn), men det viser at den nye tyske filmen distanserte seg fra «pappafilmen», og at kvinner fikk en økende plass i historiografien og i politikken. På den andre siden ble det dog laget filmer som ikke nødvendigvis tok hensyn til samtidige politiske og historiografiske trender. *Cross of Iron* står som et eksempel på filmer om nazismen som fortsatte representasjonen av nazismen som på 1950-tallet, som f.eks. gjennom at det var de høyere offiserene og Sovjetunionen som fortsatt var sydebukkene.

Det siste som er verdt å merke seg er at det etter min kjennskap ikke ble laget såkalte «costume dramas», noe som kan antyde at filmer om nazismen hadde en klarere politisk karakter på 1960- og 1970-tallet. For selv om f.eks. *Cross of Iron* ikke nødvendigvis er en kritisk film om nazismen er den i det minste en antikrigsfilm som viser hvilken nød og elendighet krigen førte med seg for alle parter. Det var ikke lenger mulig å ha Det tredje riket kun som setting i filmene uten å samtidig ta hensyn til/plassere seg innenfor den politiske dimensjonen i diskusjonene om nazifortiden.

Nettopp den politiske karakteren arven etter nazismen hadde kom til overflaten det neste tiåret. På 1980-tallet var det flere politiske og historiografiske hendelser som tok opp og problematiserte hvordan Vest-Tyskland hadde bearbeidet – og hvordan man skulle bearbeide – nazifortiden, og som kom til uttrykk på filmlerretet. Holocaust kom til å spille en stor rolle i dette. For selv om Herzogs film har allusjoner til folkemordet på jødene var ikke hendelsen mye oppe til debatt i filmene på 1960- og 1970-tallet. Jeg stilte spørsmålet i innledningen til denne delen i oppgaven om Holocaust ble et sentral aspekt i de kritiske filmene på grunn av den økende historiske og politiske bevisstheten rundt folkemordet. Svaret må kunne sies å være nei, fordi filmene ikke eksplisitt tar for seg folkemordet på jødene. Dette forandret seg drastisk i hendelsene det neste årtiet, og det er dette som skal være temaet i det følgende.

4.0 1980-tallet – underholdning og folkemord side om side

4.1 Bakgrunn: *Holocaust* og Bitburg-affæren

I 1979 gikk den amerikanske fjernsynsserien *Holocaust* (1978) på vesttyske fjernsynsskjermer. Denne fiksjonsserien (som dog var basert på historiske hendelser) førte til at den gjengse tysker omsider for alvor fikk øynene opp for tyskernes folkemord på jødene. Storeide skriver at folks oppmerksomhet ble skjerpet når det kom til nazistenes forbrytelser mot Europas jøder, og spesielt det manglende oppgjøret med forbryterne og forsømmelsen fra historikernes side skapte overskrifter og debatter i offentligheten.¹⁴⁹ Sammen med den fjerde foreldelsesfristdebatten i 1979 (parlamentet bestemte med et lite flertall at mord og folkemord ikke kunne foreldes), var det et bredt ønske at man skulle diskutere nazistenes forbrytelser mot jødene åpenlyst, både i befolkningen og i den politiske diskursen.¹⁵⁰ Det virket som om tiden endelig var inne for å ta et skikkelig oppgjør med fortiden. Men det skulle vise seg på midten av 1980-tallet at nazitiden fortsatt var et politisk minefelt det var vanskelig å manøvrere seg uskadd gjennom. Blant annet Bitburg-affæren og historikerstriden viste at nazifortiden var like – om ikke mer – betent som tidligere. Med det økende fokuset på Holocaust var det spesielt et aspekt som gikk igjen; hvem var skyldige?

I 1982 gikk Vest-Tyskland inn i en ny konservativ fase med kristendemokraten Helmut Kohl i spissen, og viste at landet hadde tatt en retningsforandring (*Tendenzwende*) både politisk og intellektuelt, der de sosialliberale verdiene som hadde dominert 1960- og 1970-tallet ble utfordret.¹⁵¹ Omgangen med nazifortiden skiftet også med dette. Kansler Kohl var tydelig på hvordan man skulle forholde seg til den vonde fortiden: Han mente at det hadde skjedd et generasjonsskifte i Vest-Tyskland, og at de som hadde «nåden av å være født sent» ikke var skyldige for foreldrenes ugjerninger, og at det derfor «endelig» var på tide å legge fortiden bak seg.¹⁵² Bitburg-affæren i 1985, der den amerikanske presidenten Ronald Reagan sammen med kansler Kohl la ned kranser i den tidligere konsentrasjonsleiren Bergen-Belsen og på militærkirkegården i Bitburg, viste retningsforandringen som hadde funnet sted og bekreftet den langvarige konservative glemmekulturen om tyskernes overgrep under krigen. Seansen var en publisitetsskandale. Kohl ville hedre SS- og Wehrmacht soldater som ofre på

149 Ibid., 180-83.

150 Herf, *Divided memory*, 342, 49-50.

151 Kershaw, *The nazi dictatorship*, 34-38, 239.

152 Herf, *Divided memory*, 351.

lik linje som jøder og andre virkelige ofre. Hva Bitburg-affæren antydte var at det ikke var et ønske om å skape et meningsfullt skille mellom offer og overgriper fra Kohls side, og alliansen med NATO og Vesten syntes mer sentral enn sympati og anger overfor nazismens ofre. Men hvis USA og Vest-Tyskland skulle forsterke den vestlige alliansen gjennom å hedre SS-soldater betydde det at man måtte glemme hva krigen hadde handlet om. Slik Herf skriver:

Bitburg opened such deep wounds in part because it offered a wholly untenable choice: recollection of the Holocaust and the race war waged by the Wehrmacht, the SS, and the Waffen SS versus celebration of the Western alliance and displacing the realities of the Nazi era in a fog of manipulative sentimentalism.¹⁵³

Med andre ord viste hendelsen i Bitburg igjen at alliansen ved Vesten var viktigere enn å ta et kritisk oppgjør med nazifortiden. Likheten med 1950-tallet er slående.

4.1.1 Historikerstriden

I samme tidsrom som Bitburg-affæren utga historikeren Martin Broszat et essay som kan sies å være startskuddet for striden mellom historikerne. I essayet stilte han spørsmålet om man nå, etter så mange år, kunne begynne behandle naziperioden på lik linje som andre historiske epoker – en 'historisering' (*Historisierung*) av Det tredje riket. Han var kritisk til at naziperioden ble sett på som en abnormalitet i Tysklands historie, fordi man nærmest av refleks fordømte og distanserte seg fra perioden slik at den ikke fikk samme nøye metodologiske behandling som andre deler av tysk historie. Et resultat av å særbehandle nazismen på denne måten var at en risikerte blant annet å utelate den sosiale kontinuiteten i årene før og etter 1933-1945, og derfor kun belyste den store historien – ideologi, stat og politikk, en restaurert historisme om man vil.

For å få et normalisert perspektiv på nazismen mente Broszat at en var nødt til å bruke ikke-ladete begreper som egnet seg til empirisk forskning i stedet for de politisk fargede teoriene og begrepene som hadde vært populære fram til da. Hele poenget med Broszats begrep om historisering var at man skulle få fram at bak regimets forbrytelser var det et normalt samfunn som både gikk forut for og overlevde nazismen. Først ved å se på denne normaliteten kunne man sammenligne epoken med andre epoker og få en økt forståelse for blant annet hvordan nazismen klarte å mobilisere befolkningen.¹⁵⁴ Flere historikere tok til

¹⁵³ Ibid., 353-54.

¹⁵⁴ Kershaw, *The nazi dictatorship*, 220-21.

motmæle og var skeptiske til om det var mulig å historisere Det tredje riket. Blant annet historikeren Saul Friedländer hadde en sentral innvending mot forslagene til Broszat; hvis man skulle se på Det tredje riket som en del av en lengre normal utvikling, hvordan skulle man da forklare Holocaust og nazistenes utryddelsespolitikk? En fare var at det åpnet for en relativisering av naziregimets forbrytelser, og da spesielt Holocaust.¹⁵⁵

Det var nettopp dette Ernst Nolte gjorde. Den konservative historikeren Nolte forsøkte å kontekstualisere nazistenes terror ved å sette spørsmålstegn ved Holocausts unikhet, for å «[...] hjelpe tyskerne til å håndtere fortiden på en mer produktiv måte».¹⁵⁶ Måten han gjorde dette på var å sammenligne Holocaust med sovjetiske og andre kommunistiske folkemord, og hevdet at nazistene faktisk hadde blitt inspirert av bolsjevikenes terror på 1920- og 1930-tallet. Operasjon Barbarossa og utslettelsen av såkalte 'undermennesker' ble i så måte forklart som en defensiv reaksjon på trusselen fra øst.¹⁵⁷ Hva Nolte forsøkte å oppnå ved å sette likhetstegn mellom Sovjetunionen og Nazi-Tyskland var å «løfte byrden av absolutt ondskap» fra den tyske befolkningen, slik at man kunne konstruere en brukbar tysk nasjonal identitet som ikke tok utgangspunkt i gasskamrene i Auschwitz, fordi folkemord (Holocaust) ikke var noe særtysk som burde stå som definerende for landet.¹⁵⁸

Den voldsomme reaksjonen Nolte fikk av andre historikere og fagpersoner tydet på at det å fjerne/minimalisere Holocaust fra diskursene om Det tredje riket både var umulig og uønsket. Blant annet filosofen Jürgen Habermas, som kastet seg inn i diskusjonen med en voldsom polemikk, mente at en tysk patriotisme og nasjonal identitet bare kunne inkorporeres i kraft av minnene om Auschwitz.¹⁵⁹ Et sentralt aspekt ved historikerstriden var nettopp at den ikke bare var en diskusjon i historikermiljøet, men nådde langt ut i offentligheten, og viste at «[...] den vesttyske kollektive bevissthet med all mulig tydelighet framdeles var uløselig knyttet til nazifortiden».¹⁶⁰ Striden viste for alvor at historiefaget og politikken hang tett sammen, og diskusjonene hadde et bredt nedslagsfelt i befolkningen. Forsøket på å minimalisere Holocausts betydning for Forbundsrepublikkens egenforståelse manglet resonans både i befolkningen og i den offentlige diskursen.¹⁶¹

155 Ibid., 232.

156 Maier, *The unmasterable past*, 29. Min oversettelse.

157 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 94-95.

158 Maier, *The unmasterable past*, 32.

159 Ibid., 45.

160 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 96.

161 For mer informasjon om historikerstriden se Geoff Eley, "Nazism, politics and the image of the past: thoughts on the West German Historikerstreit 1986-1987," *Past & Present*, no. 121 (1988) og Peter Baldwin, *Reworking the past: Hitler, the holocaust, and the historians' debate* (Boston: Beacon, 1990).

4.1.2 Filmhistorien fram mot gjenforeningen

Speiler filmene på 1980-tallet den gjenfødte politiske konservatismen som mente at man nå endelig kunne legge nazitiden bak seg, behandle tyskerne som ofre på lik linje med alle andre og at Holocaust ikke var unikt? Eller viser filmene de stemmene som var uenige i dette? En innledende bemerkning er at New German cinemas kritiske omgang med nazifortiden fortsatte på starten av 1980-tallet. Filmer som *Deutschland, bleiche Mutter* (1980)¹⁶², Fassbinders *Lili Marleen* (1981) og hans BRD-trilogi¹⁶³ og *Mephisto* (1981) tar alle et kritisk oppgjør med nazifortiden og etterkrigstiden på lignende måter som redegjort for i forrige del av oppgaven. Førstnevnte, eksempelvis, tar opp hvordan krigen og tiden etter driver den kvinnelige hovedpersonen på randen av selvmord fordi ektemannen har forandret seg på udefinerte måter etter å ha vært med i krigen på Østfronten. Med økende lammelser i kroppen skriker hun i en av de siste sekvensene i filmen at hun «ikke trenger flere verdisaker. Jeg trenger kjærlighet», noe som antyder at hun er et eksempel på et døende Tyskland som trenger kjærlighet for å overleve.

Når New German cinema 'forvant' er omdiskutert. Noen hevder at filmretningens sjel og pådriver ble borte da Fassbinder døde i 1982, og at de siste levningene ble luket ut da innenriksminister Friedrich Zimmermann (CSU) deklarererte krig mot kunstfilmen i 1983.¹⁶⁴ Som vi skal se setter eksempelvis filmviteren Prag Prager sluttpunktet da *Das Boot* (1981)¹⁶⁵ gikk på kinoskjermene. Medieviteren Eric Rentschler har skrevet om en såkalt «cinema of consensus» som fulgte etter «den nye tyske filmen», og som var mer opptatt av å underholde enn å bearbeide fortiden på en kritisk måte.¹⁶⁶ Likevel kan dette sies å ha blitt gjeldende først etter gjenforeningen, selv om man så visse tendenser til at man gikk bort ifra de kritiske filmene også på 1980-tallet. Det er derfor vanskelig å plassere 1980-tallet innenfor en bestemt filmatisk retning. På den ene siden var New German cinema på vei mot å dø ut, men på den andre siden var det ikke en definert retning som umiddelbart fulgte. Uansett var 1980-tallet preget av store historiografiske og politiske endringer. Hvordan reflekterer filmene som ble

162 Helma Sanders-Brahms, "Deutschland, bleiche Mutter," (Vest-Tyskland: Helma Sanders-Brahms Filmproduktion, 1980).

163 *Maria Braun* er den første filmen i hans trilogi om etterkrigstidens Vest-Tyskland. De to andre er *Lola* (1981) og *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982).

164 Eric Rentschler, "From new german cinema to the post-wall cinema of consensus," i *Cinema and nation*, red. Mette Hjort og Scott MacKenzie (New York: Routledge, 2000), 265.

165 Wolfgang Petersen, "Das Boot," (Vest-Tyskland: Bavaria Film, 1981).

166 Rentschler, "From new german cinema to the post-wall cinema of consensus."

utgitt på 1980-tallet disse endringene?

4.2 Filmanalyser

4.2.1 Konsensusfilm – *Das Boot* (1981)

Et eksempel på en film som kan klassifiseres som er mer opptatt av å underholde enn å ta et oppgjør med fortiden er *Das Boot*, regissert av Wolfgang Petersen. I filmen følger vi en tysk ubåt på tokt i Atlanterhavet som jakter på britiske skip. Mannskapet får deretter det umulige oppdraget om å seile inn Gibraltarstredet for å bryte opp de alliertes sjøherredømme i Middelhavet. Ubåten blir satt ut av spill, men mannskapet klarer heroisk å komme seg tilbake til Frankrikes kyst. Gleden over å ha overlevd umulige odds blir bokstavelig talt sprenget i fillebiter når RAF bombarderer skipsverftet like etter de har lagt til havn, og mannskapet blir utslettet av de britiske bombeflyene.

Brad Prager skriver at *Das Boot* kan sies å markere sluttpunktet for New German cinema, og starten på en filmhistorisk retning som var mer opptatt av å *underholde* enn å diskutere/opplyse/kritisere.¹⁶⁷ Det er forståelig at han argumenterer for dette. De lav-tempo, ofte surrealistiske, anti-Hollywood-stilistiske, karikerte og teknisk begrensede filmene som kjennetegnet den nye tyske filmen på 1960- og 1970-tallet står i sterk kontrast til Petersens teknisk storslåtte *Das Boot*. Likevel er det visse elementer som har hentet inspirasjon fra spesielt 1970-tallet. Den klaustrofobiske ubåten der mesteparten av handlingen finnes sted er preget av dunkel belysning, håndholdt kamera, fravær av ikke-diegetisk musikk i kampscenene og dialog som forsøker å formidle mennenes psyke i en vanskelig situasjon. Filmen forsøker med andre ord å kombinere det tekniske fra Hollywood og virkemidlene til New German cinema, og resultatet er en film som klarer å fange den håpløse situasjonen til soldatene på ubåten. Men dette har en annen funksjon også, ifølge Prager; *Das Boot* reflekterte den skiftende ideologiske ånden – *Tendenzwende* – på starten av 1980-tallet, der soldater – og i forlengelsen vanlige folk – ble framstilt som ofre for krig og stormaktpolitikk de verken hadde ansvar for eller kunne forandre.¹⁶⁸

Hvis *Holocaust* (TV-serien) bidro til å sette Holocaust i søkelyset på filmlerretet gjør

167 Brad Prager, "Beleaguered under the sea: Wolfgang Petersen's *Das Boot* (1981) as a German Hollywood film," i *Light motives: German popular film in perspective*, red. Randall Halle og Margaret McCarthy (Detroit: Wayne State University press, 2003), 241.

168 Ibid., 237.

Das Boot det motsatte. Dette er fordi det er ingen referanser til jødeutryddelsene eller den ekskluderende og hatefulle nazistiske ideologien i filmen. Et gjennomgående tema er at soldatene, fjernt fra fastlandets herjinger og omringet av vann, er så langt ifra protonazister som man kommer. Det virker som om ubåten fungerer som en vakuumpakket blikkboks, der ideologien og propagandaen blir vasket vekk i bølgene. Mennene lever i en isolert verden der krigen generelt er et ikke-tema. For å ta et eksempel; etter en drøy time benytter matrosene fritiden til sang og dans. Bildet klipper til sambandsoffiserene på skipet der han ene slår i bordet og sukker oppgitt mens man hører en utydelig radiosending i bakgrunnen. Han stormer inn på dekket der mennene danser, og sier: «Jeg har dårlig nytt». Kameraet viser mannen i halvnært utsnitt. «[Fotball-]laget vårt har tapt», sier han og tørker vekk svetten fra ansiktet. De glade mennene får en alvorlig mine, og en av soldatene banner og slår rundt seg. Hva denne sekvensen forsøker å vise er at soldatene på ubåten ikke var en del av Hitlers krig. De bryr seg mer om hvordan det lokale fotballaget gjør det på banen enn om tilstandsrapporter fra frontene. Filmen forsøker å få publikum til å identifisere seg med mennene; de aller fleste vet hvor oppriktig vondt det gjør når favorittlaget sitt ryker ut av en turnering.

Identifikasjonsstrategien er også artikulert hos kapteinen på skipet, kapteinløytnant Lehmann-Willenbrock (Jürgen Prochnow). På starten av filmen der de tyske soldatene fester hører man for første gang hva Willenbrock mener om Hitler og hans omgangskrets. I en samtale med den overstadige berusede krigsveteranen Thomsen (Otto Sander) ved bardisken sier han: «De gamle gutta er borte, Phillip. Se på de nye heltene, oppblåste og store i kjeften». Thomsen svarer: «De har stramme rumpeballer og ballene i henda. Og troen på Føreren i blikket». «De kommer til å bli klokere med tiden», svarer Willenbrock til det siste, og viser med det at han ikke tror på hva Hitler og nazistene står for. Kapteinen står også som eksempel på de påståtte hederlige tyske soldatene som ble kastet til ulvene av Hitler og hans elite. Denne unnskyldende holdningen overfor soldatene blir også bekreftet i en samtale mellom kapteinen og krigskorrespondenten Lt. Werner. Han omtaler de unge og idealistiske soldatene som «uskyldige barn som såvidt har sluppet sine mødres bryster. [...] Det er som et barnekorstog». Prager kritiserer nettopp hvordan *Das Boot* legger opp til at man skal sørge over hovedpersonens død på slutten av filmen, fordi som en farsfigur som ikke er påvirket av tysk propaganda bekrefter han filmens konservative politiske agenda. Det kanskje største sviket mot en kritisk bearbeidelse av fortiden i *Das Boot*, slik Prager skriver, er at regissøren forsøker å vise hva «krig virkelig betyr», men uten å formidle *hvorfor* tyskerne var i krig.¹⁶⁹

169 Ibid., 243-44, 47-48.

Brad Prager setter som sagt slutt punktet for et kritisk oppgjør med fortiden på filmleserretet på begynnelsen av 1980-tallet.¹⁷⁰ Dette blir en for lett vint trekning å slutte etter min mening. Som vi skal se ble det produsert filmer som utfordret den konservative kald krig-omgangen med nazifortiden som ble så ettertrykkelig vist i Bitburg. En grunn til dette kan være at det fantes stemmer som var en motvekt til Kohls sentimentalisme og manipulasjon av historien. Denne motvekten i det politiske ordskiftet kom fra overraskende hold. Den kristendemokratiske forbundspresidenten Richard von Weizsäcker leverte en tale i parlamentet kun tre dager etter Bitburg-affæren der han manet tyskerne til å «se sannheten i hvitøyet». I talen bekreftet han at presidentstillingen var det vervet som var mest villig til å ta et kritisk oppgjør med fortiden. Ved å unnlate å plassere seg på den vestlige siden i kald krigs-retorikk mente han at det var feil å veie ulike offergrupper ulikt og på bekostning av hverandre; jøder, sovjetere, tyske soldater og sivile, homoseksuelle, kommunister, motstandsfolk – alle var ofre på lik linje for det Tyskland (som han omtalte som 'oss' og 'vi') hadde startet i 1933. I motsetning til Kohl i Bitburg krysset han skillelinjene i den kalde krigen, og mente at problemene i etterkrigstiden ikke var en følge av press fra øst, men var et resultat av 12 år med nazistene ved makten.¹⁷¹

Det fantes altså viktige stemmer som utfordret den konservative bølgen i det politiske ordskiftet på 1980-tallet. Disse stemmene reflekteres også i filmens verden. Som eksempler på at det fantes kritiske filmer også på 1980-tallet skal jeg ta nærlesninger av *Die weiße Rose* (1982)¹⁷², *Die Wannseekonferenz* (1984)¹⁷³, *Das schreckliche Mädchen* (1990)¹⁷⁴ og *Europa Europa* (1990)¹⁷⁵.

4.2.2 Sivil motstand – *Die weiße Rose* (1982)

Som tidligere antydte brukte filmene om motstand på 1950-tallet ringen rundt Stauffenberg og mannlige offiserer som handlet ut fra ære og samvittighet som subjekt slik at det skulle skapes et klart skille mellom regimet og resten av befolkningen, og for å bekrefte de konservative verdiene i etterkrigstiden. Et skifte i historiografien på 1960-tallet førte til at oppfatningen om at motstand mot regimet kun hadde vært et konservativt fenomen ble knust. De eldre

¹⁷⁰ Ibid., 255.

¹⁷¹ Herf, *Divided memory*, 355-58.

¹⁷² Michael Verhoeven, "Die weiße Rose," (Vest-Tyskland: Central Cinema Company, 1982).

¹⁷³ Heinz Schirk, "Die Wannseekonferenz," (Vest-Tyskland: Bayerischer Rundfunk (BR), 1984).

¹⁷⁴ Michael Verhoeven, "Das schreckliche Mädchen," (Vest-Tyskland: Filmverlag der Autoren, 1990).

¹⁷⁵ Holland Agnieszka, "Europa Europa," (Tyskland: Central Cinema Company Film, 1990).

totalitarismeteorierne om at befolkningen på grunn av vilkårene i nazistaten ikke hadde mulighet til å gjøre motstand ble utfordret av verker som avslørte at maktstrukturene i Det tredje riket ikke hadde vært så ovenfra-og-ned som man trodde tidligere, i tillegg til at hverdagshistorier ble mer utbredt. Sakte, men sikkert ble skiftet tydelig, spesielt utover 1970- og 1980-tallet, da det kom flere verker som fokuserte på motstand (holdninger, handlinger og oppførsel) blant vanlige tyskere.¹⁷⁶ En følge av dette var at man fikk et mer nyansert bilde på hvordan folk – på ulike måter – protesterte mot naziregimet. Er det mulig å se et skifte i hvordan motstand mot naziregimet ble formidlet på film på 1980-tallet?

Michael Verhoevens film *Die weiße Rose* handler om den kjente studentmotstandsgruppen i München som var aktive fra sommeren 1942 til tidlig 1943. I filmen følger vi seks av studentene, der Sophie og Hans Scholl (spilt av Lena Stolze og Wulf Kessler) er blant de mest kjente, fra motstandsgruppens spede begynnelse til medlemmene blir henrettet i 1943. Gjennom flygeblader forsøker gruppens medlemmer å spre hvilken terror som tyskerne er ansvarlige for i Europa, og spesielt i øst. Som vi har sett var ikke filmer om motstand mot naziregimet noe nytt. Det som derimot preger *weiße Rose* er vektleggingen av hvordan sivilsamfunnet *egentlig* var imot nazismen. I en samtale med sin søster sier Hans Scholl at: «Flere tusen er imot [nazistene]. De vet bare ikke hvem de er enda. [...] Hvordan kan folket finne mot til å handle hvis de alltid tror de er alene?» Her ser man spor etter den klassiske totalitarismeforskningen som framhevet at samfunnet var atomisert (med andre ord at man ikke visste om og var isolert fra hverandre), og at dette forklarer den manglende motstanden mot regimet.¹⁷⁷ Det er heller organisert sivil motstand, og da spesielt blant de unge (studentene), som står i sentrum i filmen. Interessant nok skriver høyskolelektoren David Clarke at regissøren bevisst nedtonet gruppens religiøse overbevisning i fortellingen.¹⁷⁸ I motsetning til filmene fra 1950-tallet er det ikke kristne middelklasseverdier som er den viktigste bestanddelen i motstanden. Det eneste som kan stoppe galskapen i *weiße Rose* er at hele samfunnet samlet viser at de ikke støtter nazistenes forbrytelser, men kristendom nevnes ikke som begrunnelse for dette.

I så måte reflekterer filmen hvordan historikerne i samtiden flyttet og utvidet motstandsbegrepet til å omfatte også sivil ulydighet og andre former for motstand. Dette skiftet historiografien er synlig i at ringen rundt Stauffenberg blir diskreditert i filmen; en av

¹⁷⁶ Kershaw, *The nazi dictatorship*, 188-90.

¹⁷⁷ Arendt, *The origins of totalitarianism*, 323.

¹⁷⁸ David Clarke, "German martyrs: images of christianity and resistance to national socialism in German cinema," i *Screening war: perspectives on German suffering*, red. Paul Cooke og Marc Silberman (Rochester: Camden house, 2010), 48.

motstandsmennene sier: «Problemet er at selv de generalene som står imot Hitler har andre interesser [enn det vi har]. De vil fortsatte vinne [militære slag], og vil fortsette å kjempe selv om det er åpenbart at vi kommer til å tape militært». Filmen kritiserer med andre ord hvordan generalenes hensikter bak å fjerne Hitler fra makten ikke sammenfalt med interessene til resten av befolkningen (og implisitt spesielt de unge og de på venstresiden i politikken), og problematiserer hvordan man ved å hedre Stauffenberg-sirkelen som helter på 1950-tallet hyllet militarisme og glemte de som gjorde sivil motstand i dagliglivet. På samme tid får også kvinner en viktig stemme gjennom Sophie Scholl, i motsetning til de eldre mannlige motstandsheltene på 1950-tallet. Hverdagshistorieforskningens og New German cinemas framhevelse av kvinners rolle i historien viser seg med andre ord i filmen. *Die weiße Rose* er ikke en feministisk kritikk på noen som helst måte, men den nyanserer i alle fall bildet av at det bare var eldre kristne menn som gjorde motstand mot regimet.

Samtidig klarer filmen å få fram samtidige nyanser i historiografien om motstand mot naziregimet. Kershaw peker på at hverdagshistorien hadde ført til en substansiell utvidelse av motstandsbegrepet, og et problematisk resultat av dette var at begrepet begynte å dekke «[...] anything short of positive enthusiasm for the regime».¹⁷⁹ For selv om filmen på den ene siden forsøker å få fram at mange var skeptiske til naziregimet er det også mulig å argumentere for at Verhoeven kritiserer nettopp dette. Dette er fordi at utover i filmen blir medlemmene i den hvite rose stadig mer skeptiske til om folk faktisk ønsker å avskaffe nazismen. Dette aspektet blir fremmet når Professor Kurt Huber (Martin Benrath), den eneste synlige voksenpersonen som hjelper studentene, klager over at folk nyter godt av Hitlers plyndringskrig: «Hvem er det dere vil nå [med flygebladene]? De mange millionene som fortsatt sluker Førerens ord?» Han rister på hodet og fortsetter: «Jeg ser det hos kollegaene mine. De forsøker alle å finne noe godt i det [nazismen]. Ut av ren opportuniste. Resten vil ikke vite noe om hva som foregår». En kan derfor lese *weiße Rose* som at den forsøker å diskutere oppfatningen om motstand i samtiden; fokuset på hverdagshistorier i historieskrivingen hadde vist at det var mulig å protestere på ulike måter, men på grunn av opportuniste og ignoranse konkluderer filmen at regimet aldri var truet innenfra. Det studentene forsøkte var i siste omgang fåfengt, fordi ønsket om forandring ikke var utbredt *nok*.

Denne kritikken av sivilsamfunnet kommer enda klarere fram i Verhoevens andre film om nazifortiden, *Das schreckliche Mädchen*, som ble utgitt i 1990. Før vi vender blikket dit skal jeg først behandle to andre filmer som kan sies å være en del av flere filmer på 1980-

¹⁷⁹ Kershaw, *The nazi dictatorship*, 205.

tallet som fortsatte i de kritiske sporene New German cinema hadde tråkket opp, men som nå for første gang hadde Holocaust som utgangspunkt, *Die Wannseekonferenz* og *Europa Europa*. For selv om det er to vage hentydninger til folkemord i *weiße Rose* glimter jødeutryddelsene med sitt fravær fra fortellingen.



Bilde 4: Gestapo i et mørkt rom med fotografi av Himmler i bakgrunnen i *Die weiße Rose* (1982). Foto: Skjerm bilde.

4.2.3 Antisemittisme blant lederne – *Die Wannseekonferenz* (1984)

Die Wannseekonferenz, regissert av Heinz Schirk, forteller historien om den kjente konferansen i Wannsee i Berlin der det ble diskutert hva som skulle gjøres med jødene i Europa, kalt «den endelige løsningen på jødespørsmålet». Filmen bruker få filmatiske virkemidler for å engasjere seeren: Lengden på filmen speiler den faktiske lengden på møtet (noe som fører til mye dødtid), og fortellermessig er det en nøktern og udramatisk affære. Personene som deltar ser helt vanlige ut, de er verken framstilt som monstre eller ideologiske fanatikere, og med det skiller filmen seg fra tidligere måter å skildre nazitoppledelsen på. Der man eksempelvis i *weiße Rose* ser Gestapo-mennene (antagonistene) i et mørkt og røykfyllt rom filmet i froskeperspektiv (bilde 4) er nazistene i *Wannseekonferenz* helt vanlige mennesker som er på et jobbmøte. Det er ingenting i filmuniverset som tyder på at mennene planlegger destruksjonen av et helt folkeslag.

Det er vanskelig å unngå å tenke på Hannah Arendts forestilling om «ondskapens banalitet» når man ser filmen.¹⁸⁰ Et eksempel er når nettopp Adolf Eichmann (spilt av Gerd Böckmann) beskjedent forteller om at han var øyenvitne til en massehenrettelse der man pumpet eksos inn i lasterommet på en lastebil, men at det ikke var effektivt fordi rommet ikke var helt tett; «noen var døde, noen halvdøde, andre levende. Det var, hvis jeg får lov til å si det, en ganske ubehagelig situasjon». Den følelsesløse og kyniske ordleggingen blir ekstra virkningsfull når publikum forstår at han klager på det praktiske rundt henrettelser av uskyldige mennesker av egoistiske grunner.

På en annen side er det ikke kun det praktiske ved jødeutryddelsen som er oppe for diskusjon i filmen. Antisemittisme har også en sentral plass i narrativet. Etter min kjennskap er dette den første vesttyske filmen som artikulere og setter antisemittisme i sentrum av jødeutryddelsene. I sitt oversiktsverk om vesttysk film som handler om Det tredje riket peker filmviteren Paul Monaco på at det er en uvilje blant tyske regissører til å framstille Holocaust på film. Han skriver at filmen *Aus einem deutschen Leben* (1977), som er basert på livet til Auschwitz-kommandanten Rudolf Höß, er den eneste filmen som til dels viser hvilket moralsk ansvar tyskerne har for dødsleirene. Likevel kan ikke filmen sies å ta et ordentlig oppgjør med en viktig del av Holocaust: Den viser ikke jødehat, men er mer opptatt av å vise hvordan en «vanlig» hardtarbeidende tysker kunne ende opp som arkitekt for industrialisert masse mord fordi han «kun fulgte ordre».¹⁸¹

I så måte er *Wannseekonferenz* unik. Ordlyden mennene bruker er talende for hvordan regissøren framhever antisemittismens sentrale plass i naziideologien. Betegnelser som at jødene er «pakk», «infernalske mutasjoner» som burde bli «rensket vekk», og at såkalte *Mischlings* (barn med delvis jødisk avstamning) ødelegger «raserenheten» i Tyskland blir brukt som begrunnelser for at jødene burde bli utslettet. Når Heydrich (spilt av Dietrich Mattausch) lister opp hvor mange jøder det finnes i Europa reagerer mennene med avsky, og sier: «Hvilken forurensning, det er fryktelig», nærmest unisont. I en gyselig kommentar til at transporten binder viktige ressurser for militæret sier Gestapo-sjef Müller (spilt av Friedrich Beckhaus): «Den endelige løsningen er like viktig som alle andre krigsinnsatser». En grunn til at antisemittismen i *Wannseekonferenz* er noe nytt i filmsammenheng er fordi dialogen er oppfunnet (det finnes ikke et samtalereferat av møtet), og derfor har regissøren gitt en tolkning av hva som kan ha blitt sagt på møtet.¹⁸² Han har med andre ord med vilje tillagt

180 Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil* (New York: Viking Press, 1963).

181 Paul Monaco, *Ribbons in time: movies and society since 1945* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1987), 90-91.

182 Reimer og Reimer, *Nazi-retro film*, 137-39.

mennene sterke antisemittiske holdninger, og bidro med det til å skape en kritisk diskurs om jødeutryddelsene i samtiden. Som vi skal se var det flere som ville forandre diskursen om nazifortiden og spesielt Holocaust på midten av 1980-tallet.

Som vi har sett var den første halvdel av 1980-tallet preget av to ulike måter å bearbeide fortiden på. I *Das Boot* er den kritiske brodden fraværende, mens i for eksempel *Wannseekonferenz* blir nazistenes folkemord satt ettertrykkelig på dagsordenen. I filmsammenheng er spesielt årene etter Bitburg-affæren og historikerstriden og rundt gjenforeningen av de to tyske statene interessante av to grunner. På den ene siden kom det et knippe filmer som plasserte Holocaust og et kritisk oppgjør med fortiden i forgrunnen av narrativet, slik hendelsene midt på 1980-tallet hadde vist at de fleste tyskere ønsket. På den andre siden derimot, og som gjorde seg gjeldende spesielt etter gjenforeningen og på tross av samtidige politiske og historiografiske trender, var at det var en økende tendens at filmene om Det tredje riket og 2. verdenskrig var mer opptatt av å underholde enn å bearbeide fortiden på en kritisk måte. Men før vi kommer dit skal jeg analysere to filmer fra slutten av 1980-tallet som er de siste bastionene i en kritisk omgang med fortiden før tendensen forandret seg etter at de to tyske statene ble til én.

4.2.4 Antisemittisme fra grasrota – *Europa Europa* (1990)

Europa Europa, regissert av Agnieszka Holland, er en film som kan sies å bidra til et kritisk oppgjør med fortiden, i tråd med det samtidige ønsket om å sette antisemittisme og Holocaust lengst fremme i diskursene om nazitiden, og står i kontrast til «konsensusfilmer» som *Das Boot*. Filmen er basert på selvbiografien til den tysk-jødiske Salomon Perel (1925-) (spilt av Marco Hofschneider), og følger hans liv fra Krystallnatten og fram til Det tredje rikets fall mai 1945. Etter at hans jødiske familie ikke lenger kan oppholde seg i Tyskland flytter de alle sammen til Polen og får polske pass. Etter Tysklands angrep på Polen blir Salomon med i en kommunistisk ungdomsbevegelse, men når Hitler angriper den sovjetiske sonen av Polen bytter han lag på nytt, og blir en æressoldat når han ved en feiltagelse avslører en sovjetisk posisjon. Som medlem i *Hitlerjugend* blir han satt til å kjempe en siste bitter strid mot slutten av krigen. Når russerne frigjør byen han bor i finner han med hell igjen til broren sin (som har vært fanget i en konsentrasjonsleir) og tar på seg fangeklær for å skjule at han har vært medlem i *HJ* og kjempet for nazistene.

Et slående aspekt ved *Europa Europa*, og som bekrefter resultatet av historikerstriden, er at antisemittisme og Holocaust blir forklart som en essensiell bestanddel i nazistenes ideologi og krigføring. Når Salomon (eller Jupp som han blir kalt av tyskerne) møter kompanisjefen for første gang får man et innblikk i hvordan regissøren plasserer jødehatet i sentrum i narrativet. I denne sekvensen spør kapteinen Salomon om han vet hvem tyskerne kjemper mot, og svarer på sitt eget spørsmål på følgende måte: «Denne krigen fører vi mot jødene [ikke mot Russland, England, eller Frankrike]. Det er vår jødiske krig, vår hellige krig. Det handler ikke om *Lebensraum*, det handler at vi må befri Europa fra jødebolsjevismen». Her er vi så langt ifra at Wehrmacht var en upolitisk institusjon som kun kjempet militære slag som man kommer. Det nevnes ikke noe om at kapteinen er en overbevist nazist, men det blir snarere skapt en sammenheng mellom jødeutryddelsene og Wehrmachts krig i øst. Men i motsetning til hva Nolte hevdet blir ikke Holocaust framstilt som en 'bieffekt' i kampen mot kommunismen, det er utryddelsen av jødene som settes som hovedmotivasjon/grunn for krigen i filmen. At filmskaperen hevder at krigen i øst var en rasistisk motivert krig for å fjerne den såkalte «jødebolsjevismen» blir bekreftet ytterligere i den neste sekvensen. Når Salomon og to medsoldater kommer over to barn som er hengt utenfor et utbrent hus blir Salomon tvunget til å se på: «Se, Jupp!» skriker den ene soldaten, før han fortsetter innbitt: «Disse svinene drepte dine tyske foreldre kun fordi de var tyske. De stjal ditt hjem! Se på disse dyrene! Du må lære deg å hate!»

Filmens fokus på antisemittismes sentrale plass i Det tredje riket blir gjentatt når Salomon blir sendt på en *HJ*-skole. I oppstillingsgården marsjerer og synger guttene taktfast til en antisemittisk sang («senk knivene inn i jødisk kjøtt og bein, la blodet flyte fritt»), og en av lærerne blir sjokkert når Salomon sier at soldatene ikke synger sangen på Østfronten. Litt senere, i en vits av en biologi/samfunnsfagstime, forklarer en lektor elevene hvordan man kan kjenne igjen en jøde på de fysiske trekkene (krokete nese, krum rygg, flakkete blikk, etc.) slik at elevene vet hvem de skal gå etter når de skal ut i krigen. Hvor latterlige de rasistiske kjennetegnene er blir bekreftet når læreren kaller Salomon for en «autentisk arier» etter å ha skrytt av å kunne kjenne igjen en jøde på flere kilometers avstand. Det regissøren forsøker å få fram ved å bruke så mye tid på disse scenene er at Holocaust ikke kan 'normaliseres' eller bli en del av den 'vanlige' historien slik som tredveårskrigen på 1600-tallet. Hatet, rasismen og indoktrineringen av de unge er så partikulær at nazismen blir framstilt som en fortid «man ikke kan komme forbi».¹⁸³ Antisemittismen kommer fra grasrota i befolkningen.

¹⁸³ Dette spiller på tittelen til Nolttes leseinnlegg som sto på trykk i *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6. juni 1986 som tvilte på nazismens unikhhet, «Vergangenheit, die nicht vergehen will».

Et radikalt aspekt i *Europa Europa*, og som skiller filmen fra tidligere framstillinger av nazismen i vesttysk film, er visualiseringen av en ghetto og at man derfor ser hvilken lidelse nazistenes politikk førte med seg. Julianne Rustads masteroppgave handler om hvordan Holocaust tidligere har blitt sett på som ikke-representerbart på filmlerretet, blant annet fordi man sto i fare for å trivialisere Holocausts ekstreme og singulære karakter hvis man måtte bruke filmkunstneriske virkemidler i representasjonen av den. Hennes konklusjon er at grensene er blitt flyttet de siste 20-25 årene, spesielt etter Spielbergs *Schindler's List* (1993).¹⁸⁴ *Europa Europa* var i så måte tidlig ute med å visualisere Holocaust, og fordi det er en tysk film er det ekstra virkningsfullt i omgangen med fortiden. Andre vesttyske filmer har hatt allusjoner til hvordan forholdene var for jødene, men det har enten vært ved bruk av vage kunstneriske analogier (*Lebenszeichen*) eller byråkratisk språk (*Wannseekonferenz*). Hollands film, derimot, viser de forferdelige forholdene. Etter at Salomon har en drøm som sier at familien hans er i Lodz-ghettoen, drar han for å se om han er sanndrømt. Ingen får lov til å entre ghettoen, men det går en trikk rett igjennom tvangsboetningen. Salomon hopper på trikken, og gjennom hans synsvinkel ser man blant annet en mor som desperat skriker om hjelp til sitt dødssyke barn, skitne og radmagre mennesker, og omkomne som blir lagt rett på brosteinen. At regissøren i det hele tatt har valgt å vise disse fryktelige bildene er noe nytt for midlingen av Det tredje riket på film i Tyskland. Når man samtidig har sett at antisemittismen og jødehatet kommer fra grasrota er scenen en eksplisitt erklæring fra Holland om at Holocaust skal ha en sentral plass i tyskernes historieoppfattelse.

På en annen side kan man spørre seg om hva som ligger i at man kun ser innsiden av ghettoen gjennom det skitne trikkevinduet og fra Salomons perspektiv. Kameraet er ikke allestedsnærværende. De skitne vinduene og trikken som er i bevegelse skaper en distanse fra Salomon (og derfor også fra seeren) til begivenheten, og svaret på hvorfor regissøren har valgt dette virkemiddelet kan være todelt. På den ene siden kan det være fordi på dette tidspunktet var filmatiseringer av Holocausts realiteter svært kontroversielt (jf. Rustad). På den andre siden kan det være en unnskyldende holdning overfor tyskerne, at de ikke visste noe om hva som skjedde med jødene fordi utsikten var blokket av nazistene. Det siste er dog lite sannsynlig i *Europa Europa*. På slutten av filmen når russiske soldater viser bilder fra en konsentrasjonsleir til Salomon blir han sjokkert og sier at han «ikke visste». «Enda en som ikke visste», sier den russiske soldaten ironisk. Seeren tenker at Salomon burde ha skjont hva som foregikk (det burde ikke komme som noen overraskelse når man tenker over

184 Rustad, "Representasjonens grenser."

antisemittismen Salomon har opplevd). Det blir med andre ord gjort til et poeng at den tyske befolkningen visste/burde ha skjønnet hva som foregikk fordi antisemittismen i filmen ikke er noe eksklusivt nazistanliggende, snarere tvert imot, den blir vist som noe som kommer nedenfra. Derfor er det sannsynlig at regissøren har valgt denne framstillingen av ghettoen av kunstneriske og ikke av unnskyldende grunner.

Med dette i bakhodet kan man konkludere med at *Europa Europa* står som en av filmene som tar et skarpest mulig oppgjør med Det tredje riket. Dette er spesielt fordi nazistenes folkemord har en såpass sentral rolle i narrativet. I filmen finnes det ikke en unnskyldende holdning overfor befolkningen, og det grusomme som skjer er ikke kun et resultat av ordre fra nazitoppledelsen, det er noe militæret og sivilbefolkningen var delaktige i. Filmen har en bred kritisk brodd – Holocaust er noe hele den (nå gjenforente) tyske befolkningen må ta stilling til; folkemordet er ikke noe som kan historiseres, normaliseres, eller relativiseres gjennom å sammenlignes med noe annet.

4.2.5 Historieforskning på film – *Das schreckliche Mädchen* (1990)

At man må ta et kritisk oppgjør med nazifortiden og Holocaust er også temaet i Verhoevens andre film om Det tredje riket, *Das schreckliche Mädchen*. Filmen handler om den unge studenten Sonja (Lena Stolze) som bestemmer seg for å undersøke hvordan hennes by var under Det tredje riket. Som liten hadde hun blitt fortalt hvordan både den katolske kirken og innbyggerne hadde klart å stå imot nasjonalsosialismen. Når hun skal begynne å grave i arkivene blir hun motarbeidet av flere parter. Likevel får hun tilgang til slutt, og skriver en bok om hvordan flere sentrale personer i byadministrasjonen hadde vært med på utlevere og deportere jøder. Flere av innbyggerne i byen reagerer negativt på funnene hennes, og hun blir drapstruet og angrepet av maskerte menn. Men når maktpersonene i byen begynner å bli bekymret for hvordan resten av landet og verden oppfatter deres behandling av Sonja bestemmer de seg for å hylle hennes historieskriving. Filmen avsluttes dog ikke lykkelig. Sonja nekter å la seg bli hyllet til taushet, og i den siste scenen gjemmer hun seg i et tre hun håper skal beskytte henne.

Schreckliche Mädchen er annerledes enn de andre filmene jeg har analysert i denne oppgaven, fordi filmen finner sted i nåtiden (det vil si 1970- og 1980-tallet). En får verken se hakekors-flagg, bomber som faller fra himmelen, eller SS-uniformer. Likevel er det en film

om Det tredje riket, eller mer spesifikt, en kommentar til hvordan man har forsket på nazitiden etter 1945. Filmen handler heller ikke om én spesiell tysk by; poenget til regissøren er at filmen viser hvordan man har forsøkt å dysse ned sannhetene om Det tredje riket i alle tyske byer. Når det er sagt er begivenhetene basert på livet til Anja Rosmus, som i ettertid har fortalt at filmen viser et nøyaktig bilde av hennes egne opplevelser da hun begynte å undersøke sitt eget hjemsteds (Passaus) nazifortid.¹⁸⁵

For å ta det mest åpenbare først: Filmen er en eksplisitt kritikk av hvordan etterkrigstyskland har bearbeidet sin egen fortid. Den er en filmatisk metakommentar på det regissøren mener er en kollektiv amnesi og fortrenkning av minnene fra Det tredje riket i samtiden. Og ikke minst, filmen viser hvordan historiografi og politikk ble knyttet tett sammen etter historikerstriden. For eksempel minimaliserer de eldre innbyggerne nasjonalsosialismens utbredelse i byen. Onkelen til Sonja sier f.eks. at «vi merket ikke så mye til nazismen», og det blir gjentatt flere ganger at den eneste «virkelige» nazisten i byen var borgermesteren. Den katolske kirken hadde kjempet mot nazistene, og hele byen identifiserer seg med pastoren som måtte bøte med livet fordi han protesterte mot raselovene. «Jeg kan ikke huske noen ting», sier en av byens eldre når Sonja spør om det var en konsentrasjonsleir nær byen. I borgermesteren har hele byen funnet en sydebukk de kan sammenligne seg med, og i den katolske kirken har man et alibi i nåtiden om at man ikke støttet nazistene. I likhet med flere filmer fra den nye tyske filmbølgen setter han likhetstegn mellom et manglende oppgjør med nazifortiden og kristenkonservativ glemmekultur. Og det er nettopp dette Sonja avdekker når hun finner ut at flere ledende personer i etterkrigstiden hadde flere svin på skogen, personer som var sentrale i forvaltningen etter krigen. I en av rettssalsekvensene er det ei høyløst snorkende dame bak dommerne utkledd som den romerske guden Justitia. Når dommerne leser opp at Sonja får tilgang til arkivene våkner hun plutselig opp, og meningen er klar; lov og rett har ligget i søvn i Vest-Tyskland, men Sonja har endelig vekket hun til live.

Det som imidlertid var nytt etter New German cinemas oppsmuldring var at man nettopp så tendenser til at høyrekrefter ville nedtone nazismens brutaliteter i historikerstriden. Disse høyrekreftene blir framstilt meget negativt i filmen, som for eksempel når familien til Sonja får dødstrusler over telefonen. Mens lyden av truslene går i bakgrunnen klippes det til bilder av unge nynazister. Det er derfor enda mer sjokkerende når man forstår at det ikke bare er mennesker på ytre høyre fløy som ringer inn truslene. Moren til Sonja kjenner igjen en av stemmene når det ringes inn trusler, og man får se at det er Sonjas tidligere lærerinne som

185 Reimer og Reimer, *Nazi-retro film*, 51.

ringer. Hva dette fører til er at regissøren framstiller det som at det er likheter mellom de som ønsker at man skal glemme fortiden og voldelige nynazister. Dette er nok satt på spissen av regissøren, men det er kanskje ikke så overraskende som man skulle tro. Habermas mente nemlig at Nolte og de konservative historikerne ga akademisk kredibilitet til en diskurs som tidligere kun ble brukt i SS-gjenforeninger.¹⁸⁶ Å fortrenge minnene om Holocaust var like farlig som nynazisme.

Et annet aspekt i telefontruslene er at det som blir sagt er preget av antisemittisme: Setninger som «folk som kaller barna sine for Sarah og Rebecca er ikke ekte tyskere» og «jødiske hore» tyder på at jødehatet ligger fortsatt er til stede i befolkningen. En tolkning kan være at Verhoeven mener at ved å glemme (eller fortrenge) fortiden kan man fort falle tilbake til tidligere synder, så derfor må Holocaust og Det tredje riket være lengst fremme i den tyske kollektive bevisstheten, og ikke være en del av den 'vanlige' historien. I så måte reflekterer filmen en økende villighet i politikken mot slutten av 1980-tallet, selv blant deler av de konservative kretsene, om at man ikke kan separere tysk identitet og Auschwitz. Kristendemokraten Phillip Jenninger, president i parlamentet, sa så treffende på 50-årsdagen for Krystallnatten: «Å holde minnet ferskt og levende og akseptere fortiden som en del av vår identitet som tyskere – kun på denne måten kan både de eldre og yngre generasjonene lære av den historiske byrden».¹⁸⁷

Slutten av filmen er en kommentar til den den samtidige gjenforeningen av de to tyske statene som hadde blitt satt i gang av murens fall høsten 1989. Det er mulig at regissøren uttrykker bekymring over hva det nå ville si at de to statene ikke lenger kunne skyldes på hverandre. Hvordan ville et samlet tysk minne og en samlet nasjonalisme utarte seg? Frykten var at minnene i et gjenforent Tyskland kunne ta form av en ny konservativ glemmekultur der nazismen ble plassert i bakgrunnen.¹⁸⁸ Regissøren uttrykker redsel for akkurat dette: «Dere er redde for hva jeg fortsatt kan finne ut! Jeg vil ikke være stille», sier Sonja når hun beskylder byens ledere for å gjemme henne bort i rådhuset. Hennes beskyldninger blir bekreftet av byens eldre; de vil at hun skal holde munn eller flytte til Øst-Tyskland. En har ikke gravd dypt nok i fortiden, og regissøren uttrykker bekymring for at man igjen skal skru på lokket etter å ha funnet ut 'nok'.

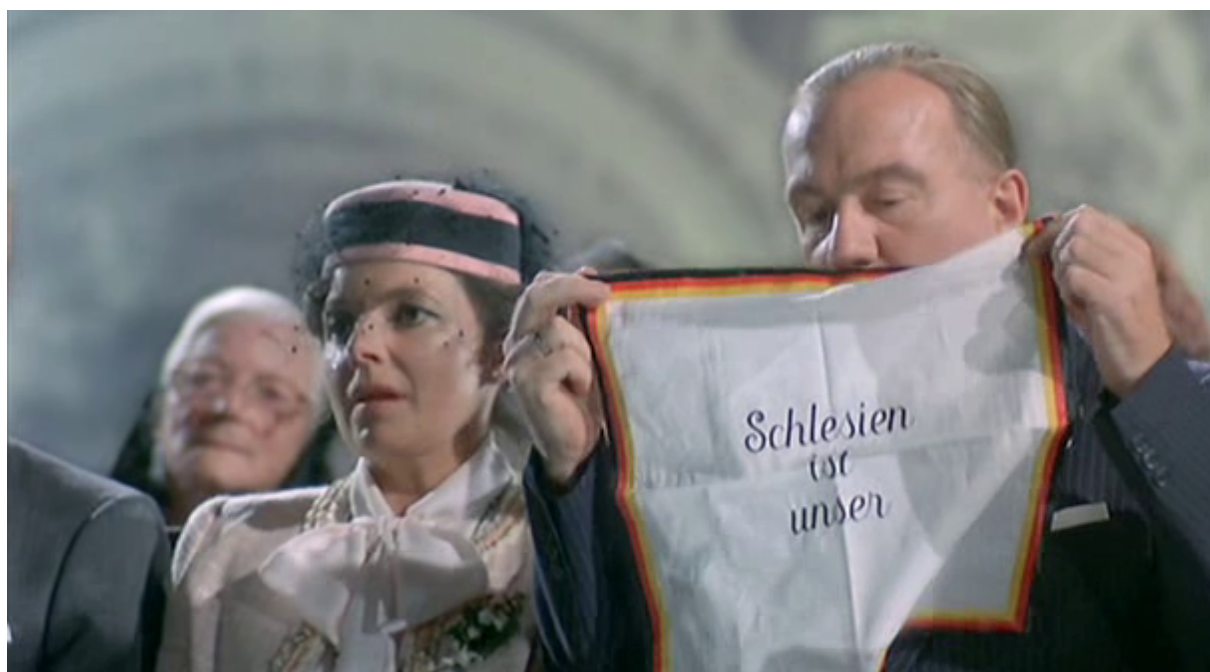
Et annet aspekt som var aktuelt da filmen ble laget og som kommenteres i sluttscenen var hvordan man skulle bruke historien som fundament for en samlet tysk nasjonalisme (eller

186 Maier, *The unmasterable past*, 64.

187 Sitert i Herf, *Divided memory*, 361. Min oversettelse.

188 Ibid., 366.

patriotisme) som igjen skulle føre til politisk og kulturell tilhørighet. Fram til 1990 var det kun mulig å se på tysk historie i lys av den tragiske slutten på perioden fra 1871-1945 og splittelsen som fulgte. Etter gjenforeningen, derimot, gjenopptok Tyskland status som en samlet nasjonalstat, og viste nettopp at Det tredje riket ikke *var* slutten på den tyske nasjonen. Et resultat av dette var at man måtte slutte å behandle Det tredje riket som midt- eller sluttpunkt i den tyske historien, og heller inkorporere perioden i det lengre livsløpet til den tyske nasjonen, akkurat det eksempelvis Habermas ville unngå.¹⁸⁹ Det er tydelig at Verhoeven er skeptisk til denne uunngåelige 'historiseringen' av Det tredje riket. Sonja vil ikke identifisere seg med en nasjon som vil kvele stemmene til kritiske personer som henne selv for å bygge nasjonal, politisk og kulturell tilhørighet. Det siste hun sier i filmen er: «Dette er mitt hjemland. *Mitt* hjemland, rasshøll!» før hun løper ut og gjemmer seg i et tre. I overført betydning sier hun: «Se hva dere har gjort med mitt hjemland, jeg har ingenting å være stolt av». I treet er hun et utskudd, 'den forferdelige jenta' som står imot den utviklingen som regissøren frykter og som seerne i samtiden var en del av. Framtiden er ifølge filmen dyster, og man kan ende opp med en hel nasjon som forsøker å revaske og tåkelegge den vonde nazifortiden.



Bilde 5: En skummel tysk revisjonisme i *Das schreckliche Mädchen* (1990). «Silesia er vårt» står det på lommestørket, og refererer muligens til et nytt faretruende ønske om innlemme de tapte landområdene i et nytt Tyskland. Foto: Skjermfoto.

¹⁸⁹ Kershaw, *The nazi dictatorship*, 241-43.

4.3 Oppsummering av 1980-tallet

1980-tallet var preget av en reaksjon på 1960- og 1970-tallets oppgjør med nazifortiden, og spesielt historikerstriden og Bitburg-affæren viste at man i de ulike politiske leirene fortsatt var uenige om hvordan man skulle bearbeide Det tredje riket. Nazistenes folkemord kom for alvor på dagsordenen, men i den kalde krigens kaldeste fase var det en reaksjon at flere ville revidere hvor unikt og fryktelig Holocaust var. *Das Boot* unnskylder i stor grad de tyske soldatene og den tyske befolkningen, fjerner ideologi, antisemittisme, rasisme, hat og terror helt fra fortellingen, og viser starten på en filmretning som vi skal se kom for full styrke etter gjenforeningen. Likevel er konklusjonen min etter å ha arbeidet gjennom 1980-tallet og fram til årene rundt gjenforeningen at det var en økende villighet på filmlerretet å behandle kontroversielle emner som f.eks. Holocaust, nazismens rasistiske elementer, og motstand i befolkningen.

Den kritiske og politiske filmen ble ikke borte etter Fassbinder. *Weisse Rose* skiller seg fra motstandsfilmene på 1950-tallet i at man fjerner den kristne motivasjonen og 20. juli-mennene fra fortellingene om motstand mot regimet, og inkorporerer hvordan flere sosiale grupper som f.eks. unge voksne og, ikke minst, kvinner inn i historien(e), og viser hvordan resultatene fra flere års arbeid med hverdagshistorie også ble formidlet på film. En klar framstilling av Holocaust er også noe som kjennetegner 1980-tallet. Filmer som *Die Wannseekonferenz*, *Europa Europa* og *Das schreckliche Mädchen* plasserer alle folkemordet i sentrum av fortellingene. *Europa Europa* bryter barrierer ved å vise antisemittismens plass hos den gjengse tysker og ved å vise nøden på innsiden av en ghetto. *Das schreckliche Mädchen* er nok den spillefilmen om Det tredje riket som tar et klarest mulig oppgjør med nazitiden i dette tidsrommet, og som viser skepsis og bekymring for om at et gjenforent Tyskland sto i fare for å undertrykke sin vonde fortid. Nå skjedde imidlertid ikke dette. Utover nittitallet ble snarere nazismen og Holocaust plassert lengst fremme i både i historieforskningen og i det offentlige minnet og historieforståelsen i det gjenforente Tyskland.¹⁹⁰

Hansken var derfor kastet. Filmene helt siden New German cinema på 1960-tallet hadde vist at de sto for en kritisk diskurs om fortiden, og selv om det fantes visse unntak, var filmene på 1980-tallet og fram til gjenforeningen villige til å behandle kontroversielle emner selv om det både i historiografien og politikken var røster som ville det motsatt. Med bred villighet på tvers av politiske skillelinjer og i befolkningen etter gjenforeningen var altså

¹⁹⁰ Kjølsvædt, "Terror eller tilslutning," 96.

scenen satt for at man skulle få en overveldende mengde kritiske filmer som både slapp å velge side i den kalde krigen, og som verken ville hysje ned eller relativisere Holocaust og de andre forbryterske sidene ved naziregimet. Men som vi skal se er det det motsatte som har skjedd.

5.0 1990- og 2000-tallet – tyskere som ofre (igjen)

5.1 Bakgrunn: Politikk og historiografi etter gjenforeningen

Før jeg skal behandle filmene om Det tredje riket og 2. verdenskrig som kom på 1990-tallet og etter årtusenskiftet for å se hvordan de bearbeider fortiden, skal vi først se på hendelser i politikken og i samfunnet forøvrig som viste at Tysklands oppgjør med nazifortiden på langt nær var ferdig, og fortsatt var en sentral del av den tyske selvoppfattelsen.

Som vi allerede har sett førte den amerikanske TV-serien *Holocaust* til at folkemordet på jødene for alvor kom på agendaen på slutten av 1970-tallet. I 1993 kom *Holocaust* på nytt lengst fram i diskusjonene om Det tredje riket, og igjen var det en amerikansk produksjon som var ansvarlig for dette. *Schindler's List*, regissert av blockbuster-regissøren Steven Spielberg, skapte en økt interesse for *Holocaust*, ikke minst fordi det var en storslått Hollywood-produksjon som detaljert beskrev de verste sidene av nazikriminaliteten.¹⁹¹ Spielbergs film førte til at *Holocaust* ble den definerende hendelsen for nazistenes herjinger under 2. verdenskrig. Dette var fordi man fikk et innblikk i hvor fryktelige forholdene var for jødene. I tillegg fikk man introdusert nye aktører i filmene om *Holocaust*: Redningsmenn og overlevende.¹⁹² Det siste aspektet skal jeg se nærmere på i filmene *Aimée & Jaguar* (1999)¹⁹³ og *Gloomy Sunday – Ein Lied von Liebe und Tod* (1999)¹⁹⁴.

Myten om «det rene Wehrmacht», som i hovedsak hadde holdt seg stabil helt siden 1950-tallet, ble kraftig utfordret i 1995 da Hamburg Institut für Sozialforschung satte opp en utstilling som ville vise at vanlige soldater i Wehrmacht også var delaktige i forbrytelsene på Østfronten.¹⁹⁵ Utstillingen var et sjokk for tyskerne, spesielt siden mediene ellers i anledning 50-årsmarkeringen for krigens slutt hadde vært dominert av bilder av utbombede tyske byer, folk på flukt, skadde soldater, etc. Dette åpnet for helt nye perspektiver på krigen, og viste at

191 Dette har vært og er fortsatt kontroversielt når det kommer til å vise *Holocaust* på film. For nærmere diskusjon se Rustad, "Representasjonens grenser"; Toby Haggith og Joanna Newman, *Holocaust and the moving image: representations in film and television since 1933* (London: Wallflower Press, 2005) og Aaron Kerner, *Film and the Holocaust: new perspectives on dramas, documentaries and experimental film* (London: Continuum, 2011).

192 Storeide, *Arven etter Hitler*, 224-25.

193 Max Färberböck, "Aimée & Jaguar," (Tyskland: Senator Film Produktion, 1999).

194 Rolf Schübel, "Gloomy Sunday - Ein Lied von Liebe und Tod," (Tyskland: Studio Hamburg Filmproduktion, 1999).

195 Hannes Heer, *Vernichtungskrieg: Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944* (Hamburg: Hamburger Edition, 1995). Om debatten som fulgte se Hans-Günther Thiele, *Die Wehrmachtausstellung: Dokumentation einer Kontroverse: Dokumentation der Fachtagung in Bremen am 26. Februar 1997 und der Bundestagsdebatten am 13. März und 24. April 1997* (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1997).

Holocaust og den rasistiske tilintetgjørelseskrigen på Østfronten ikke kun var et nazielitefenomen som ble gjennomført av såkalte *Einsatzgruppen*, men at vanlige soldater også hadde vært innblandet.¹⁹⁶ Dog ble utstillingen utsatt for kraftig kritikk, blant annet mente flere at flere av bildene ble brukt feilaktig og/eller var manipulert. Utstillingen ble trukket tilbake for revisjon. Resultatet etter en ekstern granskning var at kun 20 av over 1400 bilder ble fjernet, og den ble satt opp på ny.¹⁹⁷

Nå var dog utstillingen ikke det første forsøket på å nyansere bildet av Wehrmacht på Østfronten. To historieverk om vanlige tyskeres medvirkning i folkemord viste igjen at politikk og historievitenskapen hang tett sammen i Tyskland. Historikeren Christopher Browning ga i 1992 ut boka *Ordinary Men*, der han studerer hvordan et reservepolitikorps i Polen kunne ende opp med å drepe uskyldige jøder. Han nevner den massive antisemittiske propagandaen og indoktrineringen i samtiden, gruppepress, at mennene ikke ville bli sett på som svake og karrierejag som årsaker, og kommer med den kjølige konklusjonen at presset ovenfra og innenfra gjorde det mulig for vanlige menn å bli mordere; «if the men of Reserve Police Battalion 101 could become killers under such circumstances, what group of men cannot?»¹⁹⁸ Altså var ikke drapene nødvendigvis et resultat av personlige ønsker og jødehat, men omstendighetene i en ekstrem situasjon gjorde det mulig. Historikeren Daniel Jonah Goldhagen, ved å bruke deler av det samme kildematerialet, kom noen år senere til motsatt konklusjon, og var startskuddet for det som kalles for «Goldhagen-kontroversen». Han mente at det lå en dyp og latent antisemittisme i den tyske befolkningen, og troen om at jødene måtte bli eliminert fra Tyskland ble *aktivert* da Hitler kom til makten: Tyskerne, under 'heldige' omstendigheter (Det tredje riket), drepte jøder «ivrig» og «med glede».¹⁹⁹

Goldhagen ble kritisert fra flere hold fordi han la for stor vekt på antisemittismen i den tyske befolkningen og fordi han hadde en ensidig kildebruk og en anklagende og moraliserende tone i boka. Men selv om forskningen hans har store mangler i et historievitenskapelig perspektiv var boka veldig populær, og stilte spørsmål som er blitt

196 For tidlig litteratur om Wehrmachts delaktighet i krigsforbrytelser se Manfred Messerschmidt, *Die Wehrmacht im NS-Staat: Zeit der Indoktrination* (Hamburg: Decker, 1969); Christian Streit, *Keine Kameraden: die Wehrmacht und die sowjetischen Kriegsgefangenen 1941-1945* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1978) og Omer Bartov, *The Eastern Front, 1941-45: German troops and the barbarisation of warfare* (Basingstoke: Macmillan, 1985). For litteratur etter årtusenskiftet se Omer Bartov, *Germany's war and the Holocaust: disputed histories* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2003) og Christian Hartmann, *Unternehmen Barbarossa: der deutsche Krieg im Osten 1941-1945* (München: C.H. Beck, 2011).

197 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 97; Storeide, *Arven etter Hitler*, 228-30.

198 Christopher R. Browning, *Ordinary men: Reserve Police Battalion 101 and the final solution in Poland* (New York: HarperCollins, 1992), 184-86. Sitat hentet fra side 189.

199 Daniel Jonah Goldhagen, *Hitler's willing executioners: ordinary Germans and the Holocaust* (New York: Alfred A. Knopf, 1996), 72, 81, 446.

viktige i ettertid fordi han fokuserte på og fremhevet aktørene (med andre ord forbryterne).²⁰⁰ På tross av protestene mot Wehrmacht-utstillingen og diskusjonene rundt bøkene til Browning og Goldhagen skjedde det altså et perspektivskifte i samtiden; endringen gikk fra at man så gjerningsmennene i Det tredje riket som onde nazister på toppen av samfunnspyramiden til at både Wehrmacht-soldater og den gjengse tysker var involvert i Nazi-Tysklands forbrytelser på kontinentet.²⁰¹ Frykten om at Holocaust skulle bli en del av den vanlige historien var derfor grunnløs. Aldri før har folkemordet vært en så viktig del av hvordan tyskerne ser på sin egen fortid, og ordinære borgeres godkjennelse og delaktighet og forholdet mellom folket og regimet er blitt et sentralt problemområde.²⁰²

Det økende fokuset på forholdet mellom folket og regimet har også vist seg i historieforskningen de par siste tiårene. Anders Kjøstvedt peker på to hovedtendenser i historiografien om Det tredje riket i nyere tid som tar opp dette aspektet. Det første er at man har begynt å se på frivillig tilslutning om regimet og integrering av befolkningen. En fjernet ikke terrorens rolle, men den ble ikke lenger sett på som den dominante forklaringen slik som tidligere. Historikere har begynt å se på blant annet hvordan naziregimet prøvde å integrere og mobilisere flertallet av befolkningen i et «folkefellesskap» (*Volksgemeinschaft*), og med det prøvde å svekke betydeligheten av tidligere politiske og sosiale skiller. Flertallet er viktig i denne sammenheng, fordi nazistene forsøkte å inkludere befolkningen gjennom å ekskludere andre, blant annet jøder og såkalte sosiale avvik. Denne tendensen har åpnet for at man kan forske på hvordan befolkningen kunne være positiv til visse sider av regimet *samtidig* som man avviste andre sider.²⁰³ I nyere tid har man i tillegg forsøkt å forklare oppslutningen rundt regimet ved å se på nazismen som en politisk religion. (Dette henger sammen med at totalitarismeteoriene har hatt en oppsving etter den kalde krigens slutt. Det skal sies at totalitarismeforskningen har forandret karakter, den er blant annet ikke lenger et verktøy for en akademisk krigføring fra Vesten.)²⁰⁴ Flere historikere har trukket fram at nazismen har et religiøst preg over seg, blant annet gjennom symbolbruk og ritualer, og at den nazistiske

200 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 97. For litteratur om Goldhagen-debatten se Norman G. Finkelstein og Ruth Bettina Birn, *A nation on trial: the Goldhagen thesis and historical truth* (New York: Metropolitan Books, 1998).

201 Storeide, *Arven etter Hitler*, 233.

202 Kershaw, *The nazi dictatorship*, 252, 66.

203 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 98-103; Kershaw, *The nazi dictatorship*, 265. For litteratur om forholdet mellom befolkningen og regimet (integrering) se Peter Fritzsche, *Germans into Nazis* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998) og Peter Fritzsche, *Life and death in the Third Reich* (Cambridge, Mass.: Belknap Press, 2008).

204 Viktige bidrag i nyere totalitarismeforskning er blant annet Juan J. Linz, *Totalitarian and authoritarian regimes* (Boulder, Colo.: Lynne Rienner, 2000) og Øystein Sørensen, *Drømmen om det fullkomne samfunn: fire totalitære ideologier - én totalitær mentalitet?* (Oslo: Aschehoug, 2010).

ideologien fylte noe av det religiøse tomrommet som oppsto da samfunnet ble mer og mer sekularisert i moderne tid. Et viktig aspekt er hvordan «[...] den folkelige oppslutningen kan sidestilles med religiøs tro og overbevisning», og derfor kunne «[...] tilby sine tilhengere noe mer enn en sosial og politisk tilhørighet».²⁰⁵

På den andre siden er det samtidig en tendens at vanlige tyskeres plass og ansvarlighet i Det tredje riket har reversert igjen fra starten av årtusenet, og at tyskerne igjen ser på seg selv som ofre. Storeide peker på at historier om de fordrevne fra de tapte østområdene, ofrene for de alliertes bombing av tyske byer og voldtekter av tyske kvinner har fått fornyet aktualitet, og at gjerningsmennene av den grunn forsvinner fra fortiden fordi man ikke tar med foranledningen til eksempelvis de alliertes bombeangrep.²⁰⁶ Hvordan forholder filmene fra denne perioden seg de samtidige historiografiske og politiske trekkene som beskrevet ovenfor? Dette skal jeg analysere i *Stalingrad* (1993), *Der Untergang* (2004) og *Dresden* (2006)²⁰⁷.

Det siste aspektet i filmene om nyere tid, og som er knyttet til offerdiskursen, er at historier om motstand mot nazismen har fått et nytt giv etter gjenforeningen. Dette gjelder også i filmindustrien. Ved å analysere *Stauffenberg* (2004)²⁰⁸, *Edelweisspiraten* (2004)²⁰⁹ og *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005) skal jeg undersøke hvilke konsekvenser dette har for bearbeidelsen av nazifortiden. Min tese, som er basert på Storeide, er at filmene om motstand er en måte å framstille at majoriteten av den tyske befolkningen var ikke-nazister i Det tredje riket.²¹⁰

5.1.1 Filmhistorien – «Cinema of consensus», komedier, underholdning

I likhet med landet forøvrig var også tysk film i en forandringsperiode etter gjenforeningen. Som vi har sett fantes fortsatt de kritiske sporene New German cinema hadde tråkket opp på

205 Kjøstvedt, "Terror eller tilslutning," 104-06. For litteratur om fascismen/nazismen som politisk religion se Emilio Gentile, *The sacralization of politics in fascist Italy* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996); Michael Burleigh, *Sacred causes: religion and politics from the European dictators to Al Qaeda* (London: HarperPress, 2006) og Hans Maier og Jodi Bruhn, *Totalitarianism and political religions: concepts for the comparison of dictatorships* (New York: Routledge, 2007).

206 Storeide, *Arven etter Hitler*, 250-63.

207 Roland Suso Richter, "Dresden," (Tyskland: EOS Entertainment, 2006).

208 Jo Baier, "Stauffenberg," (Tyskland: teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, 2004).

209 Niki von Glasow, "Edelweisspiraten," (Tyskland: Palladio Film, 2004).

210 Storeide, *Arven etter Hitler*, 266.

1980-tallet, men etter gjenforeningen var denne perioden i tysk filmhistorie definitivt borte. Et hovedmoment er at filmene nå tok sikte å *underholde* snarere enn å *kritisere* – en såkalt «cinema of consensus» som forsøker å skape konsensus i den unge samlede staten.²¹¹ Eric Rentschler peker på at filmstøtten forandret seg på fire måter utover 1980-tallet, og som førte til at filmspråket forandret seg: Den første forandringen var at man nesten eksklusivt kun støttet kulturprodukter som solgte bra, altså at kommersialisering trumfet kunst for kunstens skyld. De andre var at fjernsynet fikk en mer dominerende rolle, at produksjonsfirmaene (både i fjernsynet og i kinoen) slo seg sammen for å lage produkter på kommersielle fjernsynskanaler, og at det ble inngått avtaler mellom filmakademiene og andre kommersielle aktører slik at man lærte seg å lage suksessfulle filmer istedenfor å eksperimentere med filmuttrykket. Alt dette førte til at plattformen for alternative (og kritiske) filmer var nær ikke-eksisterende fordi disse solgte dårlig. Flere mente at film skulle være en arena for underholdning, ikke en moralsk institusjon eller et politisk forum – en ville for all del unngå de vanskelige temaene i samtiden og i den tyske historien.²¹² Følgene av dette var at den tyske filmen gikk tilbake til familiære sjangre og uttrykk som solgte, der spesielt lettsindige komedier og *road movies* bekreftet at en ungdommelig middelklasselivsstil var et ideal. Med andre ord fungerte populærfilmene som en stabiliserende faktor etter gjenforeningen, og (ofte depressiv) kunstfilm passet ikke inn under disse rammevilkårene.²¹³

De lettsindige komediene hadde også en påvirkning på hvordan Det tredje riket ble beskrevet på film. Brockmann skriver at da komediene begynte å miste mye av sin popularitet på slutten av 1990-tallet kom det en ny kategori filmer som plukket opp etter disse: Dramatiske og/eller romantiske filmer om nazifortiden.²¹⁴ Men istedenfor de alternative måtene å framstille naziperioden, slik som på 1960- og 1970-tallet, bruker disse filmene konvensjonelle fortellermetoder og usannsynlige protagonister, i tråd med utviklingen tysk film hadde forøvrig. En trend i flere filmer er at hovedkarakterene ofte er isolert fra den større historien; man får sjelden politiske eller sosiale forklaringer på opprinnelsen til nasjonalsosialismen. Derfor blir nazitiden gjort om til et storslått visuelt skue publikum kan nyte uten å reflektere kritisk om sin egen fortid.²¹⁵

Filmhistorisk har det altså skjedd et merkbart skifte etter gjenforeningen, både strukturelt, innholdsmessig og fortellermessig. Samtidig har det også både politisk og

211 Rentschler, "From new german cinema to the post-wall cinema of consensus," 264.

212 Ibid., 263-67.

213 Hake, *German national cinema*, 179-86.

214 Brockmann, *A critical history of German film*, 419.

215 Ibid., 419-22; Hake, *German national cinema*, 186-88.

historiografisk skjedd flere forandringer i nyere tid. I lys av disse forandringene, og med tanke på at filmene nå hovedsakelig tar sikte på å underholde framfor å kritisere, hvordan bearbeider filmene fra nyere tid den vonde nazifortiden?

5.2 Filmanalyser

5.2.1 Dramatiske lidelseshistorier

I 1993 hadde Joseph Vilsmaiers *Stalingrad* premiere på tyske kinoer, og kan sies å ha startet den nye dramatiske underholdningstrenden i filmene om 2. verdenskrig og Det tredje riket. I likhet med *Hunde, wollt ihr ewig leben* handler filmen om Den sjette armés fatale angrep på byen Stalingrad, der de tyske styrkene til slutt ble omringet og måtte kapitulere. Det som umiddelbart er synlig er hvordan *Stalingrad* (re-)introduserer et klart skille mellom de vanlige soldatene og offiserene/nazieliten. Tidlig i filmen får vi et innblikk i nettopp dette. Når vår hovedperson Lt. Witzland (Thomas Kretschmann) mislykket forsøker å forhindre at en tysk soldat slår ihjel en sovjetisk krigsfange forsøker han å rapportere hendelsen til et høyere befal: «Vil du klage på oppførselen til våre soldater? Fortell det til Føreren», sier kaptein Haller (Dieter Okras) mens han begynner å le ukontrollert og bare går derfra, mens vår helt står søkkvåt igjen i regnet. Et annet eksempel på forskjellen mellom de vanlige soldatene og offiserene kommer klart fram når mennene får i oppgave av Haller å skyte sivile. De uttrykker sin avsky over oppgaven, og trygler Witzland om å stanse det som skal skje, men til ingen nytte. For ikke å bli skutt selv skyter de ned de ubevæpnede sivilistene med tårer i øynene. De vanlige soldatene er ikke mordere, men ofre for et demonisk befal. Historikeren Elisabeth Krimmer skriver at filmen derfor unnskylder de vanlige tyske soldatene, og framstiller det som at de tyske soldatene selv var ofre. Resultatet er at Vilsmaier forsøker å lette den historiske byrden til den tyske nasjonen, fordi de vanlige soldatene blir framstilt verken som fanatiske nazister eller at de hadde ansvar for brutaliteten på Østfronten. Alle parter, bortsett fra nazieliten, var lidende under krigen. Krimmer skriver at *Stalingrads* fokus på tysk lidelse (alle protagonistene dør) står i fare for å jevne ut forskjellene mellom de ulike offergruppene og skyr vekk fra moralske ambiguiteter, og mislykkes derfor i å få fram et balansert bilde på tysk skyld.²¹⁶ Robert Reimer har et litt annet perspektiv enn Krimmer, men kommer hovedsakelig til samme konklusjon. Han hevder Vilsmaier er mer opptatt av å lage en visuelt

216 Krimmer, "More war stories," 82-90.

storslått film enn å drøfte hvem som var ansvarlige for regimets udåder og hvorfor Tyskland gikk til angrep på Sovjetunionen. Følgen av dette er at de tyske soldatenes lidelse og død er et objekt for estetisk betraktning snarere enn en kommentar og/eller en bearbeidelse av fortiden, der man tar unngår å ta opp *hvorfor* tyskerne lider. Regissøren tar en snarvei ved å gjøre nazistene og de høyere offiserene til de eneste onde.²¹⁷ Underholdningsaspektet veier tyngre enn kritikkaspektet. *Stalingrads* (manglende) oppgjør med nazifortidens realiteter kunne like gjerne vært hentet fra 1950-tallet.

Europa Europa, som ble utgitt tre år før *Stalingrad*, satte Holocaust, antisemittisme, og rasisme i sentrum av nazistenes krig og verdensanskuelse. *Stalingrad* nevner ikke dette med et eneste ord. Når filmen handler om krigen på Østfronten er dette en grov forvrengning av hvordan krigen utartet seg. En av de mest seiglivede oppfatningene i den kalde krigen var at man ikke koblet sammen angrepet på Sovjetunionen og Holocaust, men dette var på vei til å forandre seg allerede før murens fall og den kalde krigens slutt. Phillip Jenninger, i den nevnte talen i parlamentet i 1988, var muligens den første offentlige personen som satte likhetstegn mellom krigen i øst og Holocaust; «[...] det ene uten det andre ville ikke ha vært mulig».²¹⁸ Når man i tillegg vet at jødeutryddelsene var det som sto som definerende for diskusjonene om krigen både i det offentlige ordsiftet og i historiefaget er det et grelt tegn på hvordan Vilsmaier i filmen prioriterer en ikke-kritisk dramatisk historie som vil selge bra framfor å kommentere/kritisere den hendelsen som helt siden historikerstriden definerte diskursene om naziperioden.

Stalingrad tar altså ikke et kritisk oppgjør med fortiden. Filmen unnskylder de tyske soldatene, plasserer de som en offergruppe på lik linje som alle andre, og nevner ikke Holocaust. Med tanke på hvilken plass Holocaust hadde i diskusjonene både i historievitenskapen og i politikken i samtiden kan *Stalingrad* ha bidratt til at publikum igjen kan gjemme seg bak en oppfatning om at de fleste tyskere kun var et offer for Hitler og offiserenes stormannsgalskap. For selv om det er en antikrigsfilm beskriver den kun krig i seg selv som galt, ikke grunnene til krigen og ikke Tysklands eneansvar for alle drapene og destruksjonen. Regissøren distanserer seg både stilistisk og tematisk fra den kritiske arven etter New German cinema, og har mer til felles med de konservative krigsfilmene på 1950-tallet og *Cross of Iron* enn de opposisjonelle filmene fra 1960- og 1970-tallet. Nå kan man til en viss grad 'unnskyldte' *Stalingrad* ved at den kom såpass tidlig på 1990-tallet at Wehrmacht-utstillingsdebattene og vanlige tyskeres delaktighet og tilknytning til regimet ikke hadde tatt

217 Reimer, "Picture-perfect war: an analysis of Joseph Vilsmaier's *Stalingrad* (1993)."

218 Sitert i Herf, *Divided memory*, 361. Min oversettelse.

så stor plass i det offentlige rom.²¹⁹ Likevel er måten *Stalingrad* bearbejder fortiden heller regelen enn unntaket etter gjenforeningen. Dette skal vi se i det følgende i *Der Untergang* (2004), som ikke kan 'unnskyldes' med det.

Oliver Hirschbiegels film følger Det tredje rikets siste dager i førerbunkeren i Berlin, primært gjennom øynene til Hitlers sekretær Traudl Junge (Alexandra Maria Lara). Mens russerne nærmer seg på overflaten får vi et nærbilde i naziregimets innerste maktsirkel, inkludert et portrett av Føreren selv (spilt av Bruno Ganz). På samme måte som *Stalingrad* bidrar *Der Untergang* til å skape et bilde av den tyske befolkning som ofre, og mislykkes i å vise at det var Tyskland selv om var ansvarlig for sin egen undergang, og dette på tross av den tyske omgangen med fortiden ellers i samfunnet. En måte filmen gjør dette på er å veie de tyske ofrene opp mot andre offergrupper. Hitler har ikke annet enn forakt for den tyske befolkningen. I en samtale med Albert Speer (Heino Ferch) sier han følgende som er med på å distansere den gjengse tysker fra nazismens arv: «Hvis ikke folket mitt overlever denne ildprøven vil jeg ikke felle en tåre. De får det de fortjener». Med andre ord er han villig til å utslette sitt eget folk fordi de har mislykkes. Dette fører til at det skapes en todeling mellom nazieliten og resten av befolkningen. Det hjelper derfor ikke at Goebbels (spilt av Ulrich Matthes) tidligere i filmen har sagt at tyskerne er ansvarlig for dette selv fordi de ga nazistene et mandat. Tyskerne er ofre for en sinnsvak leder som, når alt kommer til alt, ikke er på deres lag i det hele tatt og forsøker å utslette dem.

Fokuset på de tyske ofrene blir enda klarere fordi Holocaust og antisemittisme spiller en minimal rolle i filmen. De eneste to som viser jødehat er Hitler og Goebbels. På den ene siden hintet hva disse to personene sier om jødene til at antisemittisme var en viktig bestanddel av nazismen: «Det eneste jeg kan være stolt av er at jeg åpenlyst sloss mot jødene og rensket det tyske folk fra den jødiske giften», sier Hitler med hat i øynene. Men på den andre siden er reaksjonen til de andre i bunkeren (som inkluderer makteliten som var ansvarlig for jødeutryddelsene) talende. Det virker som majoriteten blir pinlig berørt når Hitler raver ut antisemittisme. Eksempelvis rynker Albert Speer (spilt av Heino Ferch), rustningsministeren som var ansvarlig for uendelig lidelse hos tvangsarbeidere og konsentrasjonsleirfanger under krigen, på nesen, som om Hitler dummer seg ut. Så, selv om Hitler selv prater om utryddelsen av jødene, forteller filmen at dette ikke var et sentralt aspekt ved regimet i sin helhet, fordi det kun er den stadig mer pjuskete og paranoide Føreren og hans lojale og sære høyre hånd som i det hele tatt nevner antisemittisme. Dette har også

219 Krimmer, "More war stories," 92.

betydning for hvilke av karakterene publikum identifiserer seg med. Satt opp mot Hitler virker generalene som var ansvarlige for tidenes verste krigsmaskineri som som normale og sympatiske, «[...] nærmest som antinazister i bunkerens og krigens siste dager».²²⁰ Hva dette fører til er at forestillingen om at vanlige tyskere ikke var med på Holocaust trer fram. Fordi filmen skaper et skille mellom sivilbefolkningen (i tillegg til offiserene) og Hitler, og fordi Holocaust virker som kreasjonen til to gale menn, unngår filmen å ta opp de vanskelige spørsmålene om tysk delaktighet og skyld, og plasserer tyskerne på samme offerplan som de som ble angrepet.

På en annen side forsøker filmer også å nyansere tysk skyld og ansvarlighet ved å ramme inn filmen med intervjumateriale av Junge fra dokumentarfilmen *Im toten Winkel: Hitlers sekretärin* (2002). Men det er for lite og for sent. I den korte åpningssekvensen før den fiktive historien starter snakker Junge om seg selv i Det tredje riket i tredjeperson og unnskylder 'henne', som at det er en ukjent person fra fortiden Hun sier at hun ikke var en fanatisk nasjonalsosialist, og hun skylder på ung naivitet og nysgjerrighet, og «jeg finner det vanskelig å tilgi meg selv». I epilogen er det på nytt et intervju med Junge, men der har hun åpenbart forandret mening: «Alt jeg hørte om under Nürnberg-rettsakene, seks millioner jøder og andre ofre, sjokkerte meg. Men jeg hadde ikke bearbeidet min egen fortid enda. Jeg forsikret meg selv om at jeg ikke var personlig skyldig i det. Og at jeg ikke hadde visst omfanget av det. Men en dag da jeg gikk forbi et minnesmerke for Sophie Scholl så jeg at hun var på min alder, og at hun ble henrettet da jeg ble med Hitler. Bare i det øyeblikket forsto jeg at ungdommelighet ikke var en unnskyldning, og at det hadde vært mulig å finne sannheten». Bildet fryser, og maner til ettertanke. Det er tydeligvis en angrende Junge vi møter mot slutten av hennes liv. Grunnen til at regissøren har tatt med disse utdragene kan være for å snakke direkte til det samtidige publikummet (som i 2004 nesten utelukkende bestod av mennesker som på ingen måte kunne være delaktige i nazistenes forbrytelser) om at man ikke kan skyve sannheten under bordet, at man må holde minnene levende og en kritikk av at det tok lang tid før Tyskland møtte seg selv i døren angående nazifortiden. Dog drukner denne viktige kommentaren i det samlede narrative. Det blir en selvmotsigelse når resten av filmen unnskylder både Junge og resten av den tyske befolkningen.

Få steder er fokuset på tysk lidelse og offerstatus klarere enn i *Dresden* (2006), regissert av Roland Richter. I filmen følger vi sykepleieren Anna Mauth (Felicitas Woll) som jobber på sitt fars klinikk i den tyske byen februar 1945. Hun forlover seg med den unge og

220 Storeide, *Arven etter Hitler*, 265.

lovene legen Alexander (Benjamin Sadler), men like etterpå forelsker hun seg i den britiske bomberpiloten Robert Newman (John Light) som gjemmer seg i kjelleren på sykehuset etter å ha bli skutt ned under et tidligere tokt. Seerne blir så vitne til et kjærlighetstriangel som utspiller seg samtidig som Dresden blir slukt av flammene fra de britiske bombene. Anna velger til slutt Robert, og mot alle odds overlever begge utslettelsen av byen. Likevel får paret en tragisk slutt, da Robert dør i en flystyrt på vei tilbake til Dresden etter krigen for å overvære fødselen av deres datter.

De alliertes angrep på tyske byer mot slutten av krigen fikk fornyet aktualitet i Tyskland rundt årtusenskiftet, da blant annet forfatteren G.W. Sebald mente at destruksjonen mot slutten av krigen hadde vært et tabu hos tyskerne,²²¹ og historikeren Jörg Friedrichs bok *Der Brand* bidro til å rette fokuset mot de tyske ofrene for de alliertes bombeangrep.²²² Sistnevnte bok er blitt kritisert for å sammenligne og sidestille ofrene for Holocaust og de alliertes bombeangrep ved blant å bruke flere av de samme terminologiene,²²³ noe produsentene av *Dresden* for all del ville unngå; filmhistorikeren Wilfried Wilms skriver at folkene bak *Dresden* nevnte Friedrichs bok som et negativt eksempel på et tysk offerperspektiv.²²⁴ Med tanke på hvor langt fremme Holocaust og en kritisk bearbeidelse av nazifortiden generelt var etter gjenforeningen er det derfor ikke nødvendigvis snakk om at man eksklusivt ville se på tyskerne selv som ofre, men at man *også* behandlet f.eks. ofrene for bombeangrep som en lidende part, men uten å minimalisere Tysklands ansvar. *Dresden* gjør det motsatte.

Som et eksempel på dette vil jeg trekke fram de horrible scenene som blir grafisk spilt ut etter at britene har bombet byen. I den utvidet sekvensen som varer i snaue tre kvarter ser publikum hvilken død og desperasjon som finner sted på gateplan. Flammene knuser vinduer, folk blir lemlestet av eksplosjonene (faren til Anna får sprengt vekk begge beina og protagonistene kan kun hjelpeløst se at han dør), og i en opprivende scene blir lyden av pinefulle skrik overdøvet av ildstormen som raser. Nede i bomberommene kveles folk sakte. Det er forferdelig å se på. Det som dog er merkbart er at ofrene utelukkende består av eldre, kvinner og barn. Dette fører til at offerperspektivet eksklusivt blir lagt på mennesker som ikke var med å stride: «[...] the coveted badge of victimhood can more easily be obtained through

221 Han tok først oppgjør med med det manglende fokuset i en forelesning i 1997, og publiserte sine argumenter i essaysamlingen *Luftkrieg und Literatur* i 1999, engelsk utgave: W. G. Sebald, *On the natural history of destruction* (New York: Modern Library, 2004).

222 Engelsk utgave: J. Friedrich og A. Brown, *The Fire: The Bombing of Germany, 1940-1945* (Columbia University Press, 2008).

223 Storeide, *Arven etter Hitler*, 254-55.

224 Wilms, "Dresden: the return of history as soap," 148.

someone who did not bear arms».²²⁵ Nå er det ikke dette en kritikk av at regissøren velger å fokusere på svake tyske ofre, fordi bombingene var jo utvilsomt en menneskelig tragedie. Problemet er at *Dresden* forsøker å viske ut skillet mellom de ulike ofrene for nazismen, noe som blant annet blir forsterket av at den eneste jødiske karakteren som får utvidet skjermtid, Simon Goldberg (Kai Wiesinger), kjemper en like desperat kamp i ruinene som resten av innbyggerne i byen. Men fordi han overlever bomberegnet blir han framstilt mindre som et offer enn de forkullede kroppene i gatene som blir synlige når flammene har lagt seg. Bombene traff alle, samme om du hadde samtykket til regimet eller blitt utsatt for systematisk diskriminering i tolv år.

Knyttet til dette er hvordan Richter ikke makter å forklare kausaliteten i hvorfor de allierte bombet tyske byer. Det kan virke som om det er en ren hevnaksjon på en tilsynelatende uskyldig befolkning som kun besto av eldre, kvinner og barn, og det nevnes ikke at landet var ansvarlig for terrorenheter som SS, SD og Waffen-SS. På den ene siden er det dog små drypp i narrativet som forsøker å forklare hvorfor britene bombet byen. For å ta et eksempel; etter at Anna har funnet ut at Robert er en bombepilot (hun trodde først at han 'bare' var en spion) spør hun om hvordan det føles å bombe kvinner og barn. «Spør Luftwaffe. Har du glemt hvem som startet krigen», sier Robert sarkastisk. Men likevel hinter Anna til at begge partene er like ille: «Dere er ikke bedre enn nazistene». Filmen vier også litt tid til å vise noen av grusomhetene naziregimet har ført med seg, blant annet ser man at ei jente er hengt fordi hun har gjort seg skyldig i «rasekriminalitet». Med andre ord er det elementer i fortellingen som til dels rettferdiggjør britenes handlinger, og som bidrar til at man får mindre sympati for de tyske ofrene. Men dette er kun bisetninger i en lang fortelling, og blekner sammenlignet med hvor demoniske den britiske overkommandoen blir framstilt. Den dunkle bunkeren i Wycombe der de britiske offiserene holder til skaper assosiasjoner til hvordan nazikommandoen er blitt framstilt i andre filmer. Kameraet filmer konsekvent nedenfra slik at mennene ser større ut, og det dramatiske musikksporet minner om noe man hører i en *James Bond*-film der antagonisten planlegger sine onde aksjoner. Luftwaffe-distinksjonene er bare byttet ut med RAF-distinksjoner. Lederen for den britiske bombekommandoen, Arthur 'Bomber' Harris (spilt av Christian Rodska), blir framstilt som en sadist og ikke så rent ulik andre filmatiske framstillinger av Hitler (bilde 6). Han sikter seg inn på byer som har tett og lettantennelig bebyggelse med smale gater for å sikre mest mulig ødeleggelse pr. tonn bomber. I brifingen til pilotene avslutter en annen offiser med: «Lykke til, og bomb byen til den

225 Ibid., 136.

brenner ned». På en annen side forsøker filmen også å balansere hvordan britene blir framstilt. Eksempelvis forsøker underoffiseren Saundby (Pip Torrens) å få Harris på andre tanker ved å argumentere for at den hensynsløse bombingene ikke har brukket moralen til den tyske befolkningen, og at man kanskje heller burde sikte seg inn på andre mål. En annen offiser forstår ikke hvorfor de skal bombe «den vakreste byen han har sett». Ironisk nok er det en tredjepart som får skylden: Stalin. Ifølge filmen er bombingene altså ikke et resultat av noe tyskerne har gjort, og britene er egentlig motvillige (kanskje med unntak av Harris); det virker som at hovedgrunnen til at de bomber er for «å ha noe å bringe til Jalta-konferansen for å vise Stalin at vi fortsatt er med i gamet». At den tyske lidelsen i øst var et resultat av Sovjetunionens brutalitet blir reintrodusert, og vi er tilbake på 1950-tallet i god gammeldags kald krig-retorikk, lenge etter Sovjetunionens oppløsning.

I Wilms analyse av *Dresden* latterliggjør han nærmest filmen fordi han mener en kan sammenligne den med en såpeopera fordi kjærlighetshistorien tar såpass stor plass, og bombingene kun er en setting for et trekantdrama (han er på grensen til å kalle det et «costume drama»). Den latterliggjørende tonen synes jeg er for hard. Filmene forsøker i det minste til å bidra i den historiske diskursen om bombingene mot slutten av krigen. Det problematiske er heller i at filmene mislykkes med å forklare årsakene til bombingene av tyske byer på en tilfredsstillende måte, og legger skylden over på Storbritannia og spesielt Sovjetunionen. Hvis man legger den bitende kritikken til side har Wilms er godt poeng om hvordan avslutningen av filmene fremmer en universell offerstatus. I nåtid (2005) ser man fargebilder av den restaurerte kirken midt i byen, og Tysklands daværende president Horst Köhler taler til publikum om at de overlevende var ansvarlige for å lage noe nytt, før han avslutter med å si «fred være med dere» på flere ulike språk (blant annet på fransk, polsk, engelsk og hebraisk (!)), før rulleteksten kommer opp på skjermen. Avslutningen fører ifølge Wilms til at «[...] culpability and responsibility take a backseat in an Anglo-European Gesamtkunstwerk of transnational forgiveness and partnership that rests on a notion of shared victimization».²²⁶

226 Ibid., 143.



Bilde 6: Likhet mellom den britiske øverstkommanderende og Hitler. T.v. skjermbilde fra Dresden (2006). T.h. skjermbilde fra Der Untergang (2004).

5.2.2 Motstandsfilmene – «Det vi gjør, det gjør vi for Tyskland»

Sitatet i mellomtittelen er hentet fra filmen *Stauffenberg*, og viser hva som er hovedmotivasjonen for attentatsforsøket mot Hitler. For samtidig som de tyske filmene begynte å framstille tyskerne selv (nesten eksklusivt) som ofre var det en annen trend som også gjorde seg gjeldende, nærmere bestemt en gjenoppblomstring av filmer som viste både sivil og militær motstand mot naziregimet, og som bidro til å framstille majoriteten av den tyske befolkningen som ikke-nazister. To filmer skal brukes til å eksemplifisere dette, *Stauffenberg* (2004) og *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005).

Førstnevnte film, regissert av Jo Baier, tar opp den populære arven fra filmene på 1950-tallet ved å fokusere på Stauffenberg og 20. juli-mennene. Handlingen i filmen starter helt på slutten av Stauffenbergs (spilt av Sebastian Koch) liv, der han står oppstilt på gårdsplassen. Skjermen blir svart når man hører skuddene, og vi hopper tilbake i tid til 1933. Derfra går historien kronologisk fram i tid til juli 1944 med korte glimt fra hendelser som gjør at han blir stadig mer kritisk til Hitler og nazistene, blant annet etter Operasjon Barbarossa og skadene han blir utsatt for i Afrika. Deretter viser filmen bombeangrepet som mislykkes og forvirringen etterpå, og filmen avslutter der den startet, med at Stauffenberg blir skutt. Fortellermessig og filmteknisk er fokuset lagt på spenningsaspektet i filmen. På grunn av musikkbruken og rask klipperytme blir en dratt inn i filmuniverset, og historien om 20. juli-mennene blir derfor gjort om til et audiovisuelt skue med høy underholdningsfaktor.

Dramatiske krigsfilmene som *Stalingrad* og *Dresden* har bidratt i nyere tid til å framheve tyskernes egen status som ofre. *Stauffenberg* forsøker å vise at ikke hele befolkningen var fanatiske nazister, men at flere forsøkte å stanse Hitlers og

nasjonalsosialistenes vanvidd. Måten denne filmen gjør dette på er å lage et overveldende sentimentalt bilde på motstand mot naziregimet. Det er påfallende hvordan filmen framstiller hvorfor Stauffenberg vil ta livet av Hitler. I starten av filmen er han er svoren nasjonalsosialist. I 1933 har han nærmest en ungpikeforelskelse i Føreren. Han sier at han elsker Hitler, og mellom sceneteppet betrakter han føreren fra en trygg distanse der han snakker om de vakre øynene til Hitler mens han kysser kona, og det skapes nærmest et seksuelt forhold mellom de to mennene. Dette bekreftes også av at han frir til kona i lykkerusen av å se Hitler, og kona står derfor som substitutt for total kroppslig og mental hengivelse til Føreren.²²⁷ Dette forandrer seg dog raskt i narrativet. Når filmen hopper til 1942 er det et møte mellom Stauffenberg og Henning Tresckow (Ulrich Tukur), og når Stauffenberg blir fortalt om hva som skjer bak fronten blir han forferdet. Han skriver i et brev til sin kona at han ikke orker å se på at fedrelandet styrtes i fordervelighet, og at han derfor vil flyttes til Afrika. Og det er nettopp i Afrika at hans hat mot Hitler kommer klarest fram. Etter et luftangrep tar livet av en av mennene hans legger han all skyld på Hitler. Desperat og gråtende forsøker han å redde soldaten, men til ingen nytte. Da får han øye på et bilde av Hitler som ligger beleilig på bakken, holder det opp mot ansiktet til den døde soldaten, og skriker: «Se på dette!» før han knuser det mot veggen. På sykehuset etter konvoien har blitt angrepet og han har mistet armen og et øye går det samme motifet igjen. Han ser på et bilde Hitler og sier «jeg må gjøre noe med den mannen». Motivasjonen bak attentatet mot Hitler blir altså framstilt som at Stauffenberg har blitt forrådt av en mann han tidligere elsket. Det er ikke en militær motivasjon, men et resultat av personlig avsky mot de «handlingene» han har hørt om bak fronten og meningsløse tap (både seg selv og andre) på grunn av ordre ovenfra. På denne måten blir Stauffenberg en stand-in for den dårlige samvittigheten til den tyske befolkningen, og viser for samtidspublikummet at det fantes personer som forsøkte å stoppe vanviddet av personlige etiske og moralske grunner. Min påstand er at Stauffenberg derfor blir brukt som et alibi for at majoriteten av befolkningen ikke var nazister, men at de fleste hadde en oppfatning om rett og galt og ville forandre på situasjonen.

En annen måte regissøren gjør dette på er at han blir framstilt i et sympatisk og sentimentalt lys og er derfor lett å identifisere seg med. Det vises ikke at han er en offiser i et aggressivt krigsmaskineri, det er heller fokus på at han er en kjærlig og kristen familiemann. I en utvidet sekvens ser vi at han skal si god natt til barna sine, og med sakte felemusikk i

227 Som oftest er det kvinners tiltrekning mot nasjonalsosialismen som blir forklart gjennom Førerens sex-appeal, som f.eks. kvinnene i *Der Untergang* som fremhever den erotiske forbindelsen mellom Hitler og hans kvinnelige følgere. Se Krimmer, "More war stories," 94.

bakgrunnen og fordi han har en rolig og trist stemme skjønner seeren at det mest sannsynlig er siste gang han ser dem. På vei til *Wolfsschanze* bekreftes igjen hans status i narrativet som en oppofrende mann; han er mer opptatt av at kona skal få beskjeden om at han elsker henne enn å dvele ved risikoen han tar («prøv å få tak i Nina igjen og si til henne ... at jeg elsker henne ... men ikke si noe mer»), en setning som minner mer om en linje fra en melodramatisk Hollywood-produksjon enn noe annet). Hva dette fører til er at publikum kan gråte seg bort i det vanvittige offeret han viste, snarere enn å sette spørsmålstegn ved hans egen rolle i forbrytelsene i Det tredje riket. Han var, som alle andre, et offer for naziforbrytelsene, gjerningspersonene er de som vil fortsette å ha Hitler ved makten. I en emosjonell monolog er det klart hva som er forskjellen mellom (folk som) Stauffenberg og Hitler: «Vi [Stauffenberg og kona] har vært gift i elleve år, like lenge som han har sittet ved makten. Det er ikke lang tid for et ekteskap. Jeg har skapt fire barn og ett er på vei. Og han, han har ødelagt nesten hele Europa på den tiden. Sånn er balansen mellom oss». En skal føle sympati med Stauffenberg, mens man skal hate Hitler.

Et siste aspekt som er verdt å legge merke til i *Stauffenberg* er at det nesten ikke er noen virkelige nazister i filmen. Alle offiserene som er med på attentatet distanserer seg fra den nazistiske ideologien, og det virker som om de som kjemper imot Valkyrie-gjengen er mer opptatt av å unngå å være på det tapende laget enn å opprettholde den nazistiske samfunnsordenen. Selv i overkommandoen vil en ikke snakke om jøder, noe som kommer fram når en av SS-mennene kommer med den malplasserte og corny bemerkningen om at mygg «er nesten like irriterende som jøder», og får til svar at han må slutte å kjede alle med «det emnet».

Fordi motstanden mot naziregimet blir framstilt som et resultat av en personlig modning hos Stauffenberg, at han blir framstilt i et tåredryppende lys flere kan gjenkjenne seg i samt at ideologi og antisemittisme nærmest er ikke-eksisterende i fortellingen, er filmen med på å bidra til en oppfatning om at de aller fleste var ikke-nazister. Når selv den militære ledelsen i filmen virker å stå så langt ifra den rasistiske verdensanskuelsen til nazistene er det vanskelig å forestille seg at den gjengse tysker ville sluttet seg til regimet. På tross av at historieforskningen i flere år forut for denne filmen nettopp hadde belyst befolkningens samtykke til regimet og militærrets delaktighet i folkemord er altså budskapet i *Stauffenberg* at det kun er Hitler og noen få offiserer og nazister på toppen som er gjerningspersoner. Nazifortiden blir gjort om til en virkelig fortid man kan leve seg inn i og føle på kroppen, men uten at man må ha dårlig samvittighet fordi filmen forteller at det kun var et fåtall tyskere som

var onde.

Sophie Scholl – Die letzten Tage (2005), regissert av Marc Rothemund, forteller historien om de fem siste dagene i hennes liv etter at hun og broren ble arrestert for å ha spredd flygeblader på Universitetet i München. Mye av filmen går med på avhørene av Sophie (Julia Jentsch) av Gestapo-mannen Robert Mohr (spilt av Alexander Held). Hun hevder sin uskyld ved å spinne et intrikat nett av løgner, og det virker å være suksessfullt i starten. Men hun blir avslørt etterhvert, og blir dømt til døden i en av de såkalte folkedomstolene (*Volksgerichtshof*) i likhet med sin bror Hans (Fabian Hinrichs) og Christoph Probst (spilt av Florian Stetter). Den avsluttende sekvensen viser at de tre unge menneskene blir giljotinert.

I motsetning til *Stauffenberg* skaper ikke *Sophie Scholl* et sentimentalt bilde av protagonisten slik at man skal forstå hvilket enormt offer en gjorde «for Tyskland [som helhet]», slik som *Stauffenberg* selv sier i filmen med samme navn. Tempoet i Rothemunds film er mye lavere, og fokuserer heller på dialog enn en actionfylt handling. Majoriteten av filmen handler om avhøret av Sophie, og filmteknisk brukes det en *shot reverse shot* i samtalene, noe som gjør de udramatiske og nøytralt framstilt, selv om subjektet de snakker om bokstavelig talt handler om liv og død for Sophie. Det er ingen bakgrunnsmusikk, og det mørke kontoret til Mohr har en klaustrofobisk effekt som fanger seeren inn i det som etterhvert blir en ideologisk samtale etter at hun har tilstått. Fordi man ikke har noen forstyrrende elementer i disse samtalene kommer essensen i hvorfor hun kjemper mot naziregimet klart fram. I et av avhørene utfordrer Sophie Mohr ved å si at lovene han praktiserer ikke er gyldige fordi de er laget av nazistene. Mohr spør deretter hva man kan stole på «hvis man ikke kan stole på lovverket, samme hvem som skreiv det». Svaret Sophie gir gir et tydelig svar på motivasjonen hennes: «På ens samvittighet. [...] Lover forandrer seg, samvittighet gjør ikke det». Hun begrunner altså hennes handlinger i termer som er uavhengige av politikk, og dette kan være en kritikk av at så mange rettet seg etter lover som fremmet hat og urettferdighet. På samme måte som i *Stauffenberg* er det en personlig overbevisning som er grunnen til at hun vil kjempe mot regimet, og dette viser at det fantes et «annet Tyskland» som ikke delte nazistenes syn.

Sophie har en stoisk ro både når hun blir arrestert, sitter i avhør, i rettsalen, og når hun går mot giljotinen. De eneste gangene vi får se henne vise følelser er på tomannshånd med hennes cellevenninde Else Gebel (Johanna Gastdorf). Da får man se en mer menneskelig side av henne. En tolkning kan være at regissøren framstiller henne på denne måten for at publikum skal forstå at hun var et vanlig menneske som man kan identifisere seg med, og

derfor ikke kun en innbitt motstandskvinne som satte saken foran alt annet. Sophies ro kontrasterer med hvordan eksempelvis nazi-dommeren blir framstilt. I rettssaken får publikum se en dommer som blir framstilt slik man ser protonazister i f.eks. amerikanske filmer. Han skriker og spytter når han snakker, har en blodåre i pannen som nesten sprekker, feokter med armene, avbryter de siktede og får regelmessige raseriutbrudd når han hører ting han ikke er enig i. Den ravende gale dommeren står derfor i strak motsetning til de på tiltalebenken som snakker rolig og behersket om naziregimets forbrytelser (bilde 7). Det skapes derfor et klart skille mellom de vanlige tyskerne Sophie og Hans og den hatefulle nazisten med hammeren.²²⁸ Interessant nok virker dette også å påvirke de tilstedeværende i rettssalen, som nesten utelukkende består av militære og partimenn. Når dommeren entrer salen svarer de unisont og entusiastisk på dommerens Hitler-hilsen. Men utover rettssaken virker det som flere av de kjenner et ubehag når f.eks. Hans og Sophie snakker om krigen på Østfronten og at tyskerne egentlig ønsker fred; flere begynner å fikle med hatten sin og ser ned i bakken som om de skammer seg. De skjemmes istedenfor å bli sjokkert, fordi de vet hvordan situasjonen er på Østfronten. Dette kommer også til uttrykk etter at dommen er lest opp. Det entusiastiske «Sieg Heil» fra tidligere er erstattet med en nølende sal som ustemt besvarer dommerens Hitler-hilsen; det virker som om de tilstedeværende er kommet på andre tanker etter å ha hørt Scholl-søsknenes appeller. På samme måte som i f.eks. *Der Untergang* og *Stauffenberg* finnes det nesten ikke noen *virkelige* nazister i filmen, det er kun gale enkeltpersoner på toppen som er hengivne nazister. Selv Mohr sliter til dels med å begrunne hans nasjonalsosialistiske verdensanskuelse når Sophie kommer med motargumenter.

Den siste filmen om motstand jeg skal diskutere i denne delen av oppgaven er *Edelweisspiraten* (2004), regissert av Fassbinder-eleven Niki von Glasow.²²⁹ Filmene handler om en ungdomsgjeng i Köln i perioden 1943-1945 som kaller seg Edelweisspirater, og som forsøker å gjøre motstand mot naziregimet ved blant annet å skrive graffiti på vegger. Hovedpersonen er Karl Ripke (Ivan Stebunov). Når han og noen andre av guttene redder den tyske straffearbeideren Hans (Bela Felsenheimer) eskalerer motstandsaksjonene fordi Hans får guttene med på å bruke vold. Under en aksjon blir Hans skutt av en *HJ*-gutt, og motstandsgruppen blir samlet inn av Gestapo en etter en. På slutten av filmen blir guttene hengt offentlig, inkludert broren til Karl. Karl har gjort en avtale med Gestapo-sjefen Hoegen (Jochen Nickel) om at han skal bli spart hvis han forteller det til amerikanerne som frigjør

228 Det skal sies at dommeren er basert på den historiske personen Roland Freisler, som var kjent for sine raseriutbrudd. Likevel er tolkningen gyldig, fordi regissøren har valgt å trekke fram dette i narrativet for å skape kontrast mellom vanlige tyskere og nazister.

229 Simon Kingsley, "Shaking and stirring," *German films quarterly*, no. 3, 2009 (2009).

byen. Han nekter, og Hoegen blir ført vekk.

Edelweisspiraten skiller seg stilistisk fra de to foregående filmene. Filmen bruker mye håndholdt kamera, skjeve utsnitt, mørk belysning, utvaskede farger, og nærbilder for å fortelle den tragiske historien om motstandsgruppen. Selv klimakset i filmen, når gruppen forsøker å befri Cilly (Anna Thalbach), elskeren til Hans, blir fortalt tilbakeholdent og udramatisk. Det er derfor lett å se at regissøren har hentet inspirasjon fra sin mentor Fassbinder. Dog har han ikke videreført den kritiske stemmen til New German cinemas foregangsperson. I likhet med de to andre filmene om motstand jeg har behandlet her skapes det et diametralt skille mellom de vanlige innbyggerne i Köln og Gestapo. Blant annet forteller Karl at det fantes «flere tusen» motstandsfolk slik som han selv; i et brev fra faren som er på Østfronten forteller han at Wehrmacht driver med krigsforbrytelser og at han hater nazismen; og en alkoholisert sivilist er en «nazijeger» som saumfarer gatene for å finne nazister han kan drepe. Gestapomennene, på den andre siden, er kledd i mørke farger og torturerer de unge guttene med hat i øynene uten å mukke. I henrettelsessekvensen bruker kameraet lang tid på nærbilder av det sivile publikummet som gråter og viser avsky, og de kalde ordene Hoegen gir er en kjølig påminnelse om den ondskapen toppnazistene viste, og kontrasteres med reaksjonen til den vanlige sivilbefolkningen.

På den andre siden kan sluttmonologen til Karl tolkes som en kritikk av det manglende oppgjøret i etterkrigstiden. Han forteller at Hoegen, som var ansvarlig for drapene på flere mindreårige, kun fikk ni år i fengsel og at han senere åpnet opp en dagligvareforretning i Köln som om ingenting hadde hendt, som han drev til han døde fredelig på 1970-tallet. I likhet med filmene fra 1970-tallet tar regissøren derfor opp temaet om det manglende tyske rettsoppgjøret etter krigen, og kritiserer at flere forbrytere kunne gå fritt rundt i samfunnet etter å ha sonet en lav fengselsstraff. I tillegg blir ikke heltestatusen til edelweissguttene overdrevet i denne filmen til forskjell fra hvordan f.eks. Stauffenberg blir framstilt i filmen med samme navn, når eksempelvis Karl inngår en avtale for å redde sitt eget liv. Det kommer tydelig fram at aksjonene guttene gjør har minimal betydning i det store og det hele, og at det muligens er mer guttestreker enn et virkelig ønske om å fjerne nazistene fra makten. Derfor har filmen et mer balansert bilde av motstand mot regimet, og det kunstneriske uttrykket gjør at underholdningsaspektet i filmen ikke har forrang over det vanskelige temaet filmen behandler. Likevel er skillet mellom befolkningen og regimet for stort til at en kan kalle det en kritisk bearbeidelse av fortiden, spesielt når Holocaust ikke er nevnt med et eneste ord.

Det er en forskjell i måten motstand mot regimet blir fortalt i de tre filmene jeg har

belyst ovenfor. I *Stauffenberg* blir den framstilt som heltemodig og dramatisk, mens i *Sophie Scholl* blir den begrunnet i samvittighet og med et lavmælt uttrykk. *Edelweisspiraten* forsøker å nyansere motstandsaspektet og vil ikke glorifisere subjektene eller 'klisse til' fortellingen ved å ha med en melodramatisk kjærlighetshistorie oppi all lidelsen. Likevel er fellesnevneren i filmene at kun et fåtall var 'ekte' nazister. Derfor kan motstandsfilmer som f.eks. *Sophie Scholl* være, slik Storeide skriver, et eksempel på at fortellinger om motstand, spesielt på film, blir brukt nå «[...] for å framstille det tyske folket som ikke-nazister».²³⁰ Som jeg diskuterte tidligere i oppgaven er et aspekt ved 1980-tallsfilmen som handler den samme motstandsgruppen at filmen nettopp problematiserer at mange samtykket til regimet. I så måte ser man en forskjell i hvordan filmene bearbeider nazifortiden. Det som tidligere ble kritisert kan nå sees på som et forsøk på å «renvaske» den tyske befolkningen.

En annen film som kan sies å unnskyldte sivilbefolkningen er Margarethe von Trottas *Rosenstraße* (2003). Filmen handler om hvordan en gruppe kvinner i Berlin protesterte mot fengslingen av deres jødiske menn, og hvordan denne motstanden førte til at de ble løslatt. Igjen ser man at den gjengse tysker ikke var enige i politikken til naziregimet, og alle kvinnene blir framstilt til dels som helter som kjempet mot nazistene. På den andre siden viser filmen nyanser i forholdet mellom regimet og befolkningen, og bidrar til å bryte ned den tidligere populære oppfatningen om at alt var styrt ovenfra-og-ned. Fordi *Rosenstraße* forteller at det var mulig å påvirke regimet nedefra kan dette tolkes som en kritikk av at befolkningen generelt ikke gjorde nok (eller noe i det hele tatt) for å stanse naziregimets forbrytelser. Derfor står von Trottas film i en slags mellomposisjon; den vanlige tysker er ikke en nazist i hennes historie, men samtidig kan man tolke filmen som en kritikk av at befolkningen ikke nødvendigvis ble skremt/terrorisert/undertrykket slik at det ikke var rom for motstand, men kanskje heller at ønsket om forandring i Det tredje riket ikke var sterkt nok. Med andre ord er befolkningen fortsatt ikke-nazister, men fordi kritikken i filmen favner datidssamfunnet forøvrig viser *Rosenstraße* at bildet av motstand på filmlerretet ikke er så ensidig som de andre filmene jeg har diskutert.

230 Storeide, *Arven etter Hitler*, 266.



Bilde 7: Kontrast mellom Sophie Scholl og nazi-dommeren i *Sophie Scholl - Die letzten Tage* (2005). Foto: Skjerm bilde.

5.2.3 Jøder som ofre i kjærlighetshistorier

En tredje hovedtendens i filmer om Det tredje rike etter gjenforeningen er at flere filmer har jøder i hovedrollene, og behandler derfor ikke jødene kun som ansiktsløse og passive ofre. *Schindler's List* fortalte jødernes historie, men en kritikk av filmen kan være at jødene blir framstilt mer som rekvisitter enn selvstendige individer, og filmen bidro derfor til den utbredte oppfatningen om at jødene kun godtok sin skjebne uten å kjempe innenfor de rammene som var mulige. Det er ikke her meningen å insinuere at jødene *ikke* var ofre, men en kan si at Spielbergs film ga et for ensidig bilde av jødene, der deres plass i historien er redusert til bifigurer.²³¹ To tyske filmer som ble utgitt på slutten av 1990-tallet forsøkte å nyansere dette bildet ved å ha jøder i hovedrollen, og der det vanskelige forholdet mellom tyskere og jøder blir behandlet. Men selv om disse filmene forsøker å være kritiske i sin behandling av disse spørsmålene drukner dette i melodramatikk og tragiske kjærlighetshistorier. Jeg skal diskutere

231 Omer Bartov, "Spielberg's Oskar: Hollywood tries evil," i *Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, red. Yosefa Loshitzky (Bloomington: Indiana University Press, 1997), 49. For ytterligere diskusjon av Spielbergs film se Michael Wildt og Pamela Selwyn, "The invented and the real: historiographical notes on Schindler's List," *History Workshop Journal*, no. 41 (1996); Yosefa Loshitzky, *Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list* (Bloomington: Indiana University Press, 1997) og Christoph Classen og Kirsten Wächter, "Balanced truth: Steven Spielberg's "Schindler's List" among history, memory, and popular culture," *History and Theory* 48, no. 2 (2009).

to filmer for å vise dette.

Den første filmen er *Aimée & Jaguar*, regissert av Max Färberböck. Handlingen i filmen er lagt til Berlin i 1943, og vi følger Aimée (eller Lilly Wust, spilt av Juliane Köhler) og Jaguar (Felice Schragenheim, spilt av Maria Schrader) som innleder et lesbisk forhold under Slaget om Berlin. Jaguar er del av en jødisk motstandgruppe og Aimée er ei hjemmeværende soldatfrue med *Mutterkreuz*, og deres usannsynlige kjærlighetshistorie kommer til en brå slutt når Jaguar blir fanget av Gestapo og sendt til Theresienstadt.

Et av de kritiske aspektene ved filmen er hvordan den framstiller den kvinnelige jødiske motstandsgruppen, og da spesielt Jaguar. Hun lever en høyriskoliv, elsker spenning, og setter både seg selv og andre i fare på grunn av eventyrlyst. Selve forholdet med Aimée er en risiko hun tar, fordi i starten av filmen er Aimée en svoren antisemitt som hevder hun kan lukte jøder og at jødene er ansvarlige for hver eneste bombe som faller. Når den tredje protagonisten i filmen, Ilse (Johanna Wokalek), konfronterer hun med dette kommer det klart fram hvorfor hun lever så ubekymret: «Si hva du vil, men bare ikke gjør meg til et offer», sier hun før hun fortsetter: «Fordi det er min pokkers rett til å være fri så lenge jeg kan». Hun er altså ikke et passivt offer som kun venter på sin skjebne, men regissøren viser en sterk kvinne som for all del vil kontrollere livet sitt selv. Med andre ord går dette imot andre filmatiske representasjoner av jøder som passive ofre (som f.eks. i *Europa Europa*). Ved å gi jødene en stemme er ikke forholdet mellom tyskerne og jødene så ovenfra-og-ned (et skille mellom 'oss' og 'dem'), for da er tendensen at det kun er de onde nazistene på toppen som har skylden, slik som i eksempelvis *Die Wannseekonferenz*. Når man heller har tysk-jødiske forhold på 'bakkeplan' der begge parter er like mye fremme (her i et usannsynlig kjærlighetsforhold) får filmen fram hvordan vanlige tyskere forholdt seg til jødeforfølgelsene, og ikke kun ordrene fra skyggelagte menn i uniform. Derfor får man et innblikk i hvor vanskelig situasjonen var for jødene når man ikke kunne stole på noen, selv ikke sin elsker. Det er kun når Jaguar skal flykte fra Berlin fordi Gestapo er på sporet av henne hun gråtkvalt forteller Aimée at hun er jøde. Men heldigvis for Jaguar trumfer kjærligheten den tidligere antisemittismen til Aimée, og sistnevnte ber henne om å bli. Jaguar risikerer friheten sin ved å ikke flykte, men hun kan i alle fall velge det selv, hun er ikke et hjelpeløst offer. Kritikken i filmen er at det heller er Aimée (en vanlig tysker) som er ansvarlig for Jaguars død, fordi hun *de facto* signerer dødsattesten hennes ved å be henne om å bli. Med andre ord blir ikke skylden eksklusivt plassert på ukjente krefter ovenfra, men filmen kritiserer hvordan den egoistiske kjærligheten til Aimée fører til at Jaguar blir tatt av Gestapo.

Framstillingen av tysk-jødiske forhold er derfor tofoldig: På den ene siden gir filmen jødene en selvstendig plass i historien slik at man ikke kun ser ofrene ut av møkkete trikkevinduer, noe som fører til at de blir en personlig del av historien. På den andre siden, og som henger sammen med det forrige, er at gjerningspersonen i filmen til sist er Aimée på grunn av hennes kjærlighet. Det er altså en vanlig tysker som er ansvarlig, ikke en SS-bøddel. Likevel kan man argumentere for, slik Prager gjør, at disse kritiske aspektene drukner i en melodramatisk Hollywood-kjærlighetshistorie som satser mer på å berøre følelsene enn at man skal bearbeide sin egen fortid.²³² Slik Hake skriver blir de sosiale og politiske prosessene bak antisemittismen redusert til bakgrunnseffekter, og det er den romantiske kjærlighetshistorien som har forrang i narrativet.²³³ Som jeg har vist vil det være å gi en for krass tolkning av hvordan filmen bearbeider den vonde nazifortiden. Svaret er vel heller en mellomting; filmen forsøker å være kritisk til den tyske historien, men i siste instans er det mislykket fordi underholdningsaspektet veier tyngst. En er mer opptatt av hvordan det går med de to kvinnene i historien enn å reflektere over *hvorfor* deres kjærlighet er både farlig og forbudt.

Det samme kan sies om filmen *Gloomy Sunday – Ein Lied von Liebe und Tod*. Filmen starter på en restaurant i Budapest i nåtid der en tysker faller om etter at han hører sangen *Trauriger Sonntag*. Deretter hopper narrativet tilbake til slutten av 1930-tallet der vi blir introdusert til eieren av restauranten, den jødiske Laszlo (Joachim Król), den vakre vertinnen Ilona (Erika Marozsán), og sangens komponist, pianisten András (Stefano Dionisi). De to mennene har begge et forhold til Ilona. Antagonisten i filmen, en tysker ved navn Wieck (Ben Becker), håpløst forelsket i Ilona, forsøker å ta livet sitt etter at han har fått avslag av henne, men Laszlo redder ham. Wieck returnerer som SS-offiserer etter at krigen har brutt ut, ansvarlig for å konfiskere jødisk eiendom i Ungarn. Laszlo begynner å bli bekymret for sitt eget liv, og spør Wieck om hjelp til å emigrere. Wieck forråder Laszlo, og sistnevnte blir sendt til Auschwitz. Tilbake i nåtiden får vi vite at den eldre mannen som kollapset i restauranten er Wieck, og at Ilona den eldre har forgiftet maten hans som hevn for at Laszlo ble deportert.

For å ta det åpenbare først; filmen er primært en tragisk kjærlighetshistorie med en jøde i hovedrollen, og ikke en grundig og kritisk gjennomgang av den nære nazifortiden. I likhet med *Aimée & Jaguar* forklarer den ikke større historiske sammenhenger, og har romanse som drivkraft i fortellingen. Filmen følger et konvensjonelt narrativ, eksperimenterer

232 Brad Prager, "Suffering and sympathy in Volker Schlöndorff's *Der neunte Tag* and Dennis Gansel's *NaPolA*," i *Screening war: perspectives on German suffering*, red. Paul Cooke og Marc Silberman (Rochester: Camden house, 2010), 189.

233 Hake, *German national cinema*, 188.

ikke med filmens fortellerelementer og det er kun etter en snau time at nazismen og jødeforfølgelsene blir behandlet. Det virker som om Budapest på 1930-tallet kun er en setting for en kjærlighetshistorie. Likevel er det visse elementer som kan tolkes som en bearbeidelse av fortiden, spesielt etter at fortellingen dramatisk skifter karakter etter en snau time.

Et kritisk aspekt i filmen er budskapet i tittel-sangen. Det som er spesielt med den er at den utløser flere selvmord blant de som hører på den. Seeren får ikke en forklaring på de tilsynelatende uprovoserte selvmordene før Laszlo sier at han forstår hva som er meningen bak melodien etter å ha møtt Wieck for å forsøke å komme ut av Ungarn. Wieck snakker om at han kan hindre Laszlo og hans jødiske venner fra å «forsvinne opp en pipe» og at de skal få «spesialbehandling». Det er spesielt det siste Laszlo reagerer på, nærmere bestemt at det å overleve nazistenes herjinger blir definert som særbehandling. Liv og død er ikke lenger ens eget valg kun fordi man er jøde. Det er da Laszlo forstår hva sangen handler om. I en samtale med Ilona etter møtet sier han: «Jeg tror jeg nettopp forsto meningen bak *Traurige Sonntag*. Jeg tror at sangen sier at hver person har sin verdighet. Vi blir såret, vi blir fornærmet, men vi tåler det så lenge vi kan holde fast ved et lite stykke verdighet. Men hvis man kontinuerlig får bøtter med dritt nedover hodet er det kanskje bedre å forlate denne verden. Å forlate den, men med verdighet». Med dette sterke budskapet forteller filmen at alt egentlig handler om å bevare menneskeverdet, men at nazistene har tatt ifra jødene valget mellom liv og død, og at det derfor kanskje er best for han å ta sitt eget liv snarere enn å vente på en uverdigg død i en konsentrasjonsleir. I likhet med Jaguar vil den jødiske protagonisten være fri så lenge han har mulighet til det, fri til selv å bestemme om han skal leve eller dø. Filmens plassering derfor Holocausts realiteter sentralt i narrativet, og det er ikke et forsøk fra regissørens side å sidestille f.eks. tyske ofre med jødiske ofre. De tyske ofrene var en konsekvens av at Nazi-Tyskland gikk til krig, i motsetning til jødene som til og med ikke kunne velge om de ville leve eller dø, nazistene hadde allerede tatt det valget for dem.

Avslutningen av filmen kan tolkes som en kritikk av det manglende rettsoppgjøret med naziforbrytere i Adenauer-æraen. Når man på slutten av filmen lærer at den tyske mannen som er æresgjest i Ungarn er den kriminelle Wieck forstår man at det (vest)tyske samfunnet ikke tok et grundig nok oppgjør med sin egen befolkning. Vi har jo sett at han var ansvarlig for endeløs jødisk lidelse, men at han etter krigen har levd et langt, normalt og velstående liv. Dette blir forsterket av at en TV-reporter sier at «Tyskland sørger over tapet av en stor mann» som «reddet over tusen jøder under 2. verdenskrig». Hele hans liv i etterkrigstiden er derfor vært en løgn, vi har tidligere sett i filmen at han reddet jøder for sin egen finansielle

vinnings skyld, ikke på grunn av menneskeverd eller en antinazistisk holdning; «Eichbaum tenker kun på *endlösung*, hvorfor fjerne det man kan selge», sier han til en SS-kollega tidligere i filmen som bekrefter dette. Dog blir denne kritikken borte i den flau sluttsenen der Ilona og hennes sønn skåler i Champagne fordi de 'endelig' har klart å ta hevn – konspirasjonen overskygger det kritiske budskapet.

I likhet med *Aimée & Jaguar* forsøker altså *Gloomy Sunday* å ta opp problemområder i den tyske historien, men en kritisk bearbeidelse av fortiden blir borte i generiske kjærlighetsfilmkonvensjoner der det i siste instans er kjærligheten som er den sterkeste drivkraften i tysk-jødiske forhold (Aimée hjemsokes fortsatt av skyldfølelse og Ilona har planlagt hevn i over 50 (!) år). I siste instans er det derfor ikke tysk ansvarstagelse og refleksjon over sin egen fortid som skiller seg ut i narrativet, men heller personlige *love-stories* som tragisk nok ble avbrutt av en ubeleilig krig. Når det er sagt, hvis man sammenligner disse filmene med filmene med eksempelvis *Stalingrad* er det en viktig forskjell; de gir ikke eksklusiv offerstatus til tyskerne og erstatter ikke andre offergruppers lidelse med tysk lidelse.

5.3 Oppsummering av tiden etter gjenforeningen

Ovenfor har vi sett at filmer om Det tredje riket fra nyere tid har to markante kjennetegn: At tyskerne selv blir framstilt som ofre på lik linje som alle andre (og innimellom *kun* som ofre), og at filmer om motstandsgrupper og -personer framstiller det som at de fleste tyskerne kun var uskyldige tilskuere. Filmene som handler om tysk-jødiske forhold forsøker å nyansere dette, men det er forgjeves fordi det blir borte i kjærlighetsnarrativer. Det som skiller de sistnevnte filmene fra de andre to kategoriene er at man ikke nødvendigvis framstiller tyskerne selv som ofre på lik linje som f.eks. jødene. Likevel er det en fellesnevner i at alle filmene framstiller de fleste tyskere som ikke-nazister. Sabine Hake hevder at dette er symptomatisk på en større trend i nyere tid, nærmere bestemt at filmer i nyere tid er med på å normalisere og historisere nazifortiden. Det som er trenden i disse filmene når tyskerne selv er ofre er at det da ikke blir brukt så mye plass og tid på Holocaust og jødeforfølgelsene.²³⁴ Ønsket til de som ville nettopp dette i historikerstriden har fått sitt ønske oppfylt i filmen.

Det skal dog sies at det ikke er en umiddelbar fare for at Holocaust og naziregimets forbryterske sider skal gå i glemmeboka, fordi både politikken og i historieforskningen har

²³⁴ Hake, *Screen nazis*, 229-30.

vist at det er denne siden av Det tredje riket som er definerende for perioden. Det er heller at normaliseringen av historien har ført til at man *også* kan se på tyskerne som ofre, altså at historien blir nyansert slik at tyskerne slipper å tynges for alltid av den vanskelige nazifortiden. I bomberegnet ble jo også uskyldige (bl.a. barn og antinazister) rammet. Jeg har vært skarp i kritikken av filmene der den tyske befolkningen blir framstilt som ofre. Skal ikke tyskerne noen gang få se på seg selv som ofre? Fordi en har sett at Holocaust aldri kan bli en bisetning i historiebøkene er det nå en mulighet til å behandle tyskerne som ofre uten å minimalisere offerrollen til jødene. Men dette blir ikke gjort. Problemet er at i filmene fra nyere tid forteller om tysk lidelse *på bekostning* av andre offergrupper. Når filmskaperne samtidig skaper et bilde av Tyskland som en nasjon bestående av ikke-nazister bidrar filmene til å fortelle en historie med kun (tyske) ofre, og uten gjerningspersoner. Da er det ikke lenger en nyansering av historien, men en forvrengning av tysk skyld og ansvar. Er det mulig for én film å fortelle alle aspekter i historien? Nei. Er det mulig å lage filmer om Det tredje riket som ikke nedprioriterer jøder og andre offergrupper? Ja.

Filmene som er behandlet hittil er derfor en kombinasjon av det som har blitt kalt «konsensusfilm» og at man har begynt å historisere og normalisere nazifortiden. En følge av dette er at en tysk offerdiskurs og en framstilling av at tyskerne som ikke-nazister har tatt plassen til den kritiske drivkraften som var i New German cinema, på tross av at f.eks. historieforskningen og Wehrmacht-utstillingen hadde vist at store deler av befolkningen støttet oppom regimet og var med på forbrytelsene.²³⁵ Med andre ord ser man et distinkt skille i hvordan filmene om naziperioden har bearbeidet fortiden fra etter gjenforeningen. Fram til da reflekterte filmene om Det tredje riket i stor grad de dominerende oppfatningene i historiografien og i de politiske endringsprosessene i landet, men etter gjenforeningen har det vært et merkbart retningsskifte. Grunnen til dette kan på den ene siden være hvilke rammevilkår de tyske filmene jobber under. Den generelle trenden i tysk film er at underholdning er satt i førersetet og at det er en økende kommersialisering av filmindustrien som fører til at filmskaperne ikke våger å behandle kontroversielle temaer i frykt for lave

235 For forskningsbidrag etter gjenforeningen som påpeker sentraliteten av utryddelseskrig, folkemord og Holocaust se Dieter Pohl, *Nationalsozialistische Judenverfolgung in Ostgalizien 1941-1944: Organisation und Durchführung eines staatlichen Massenverbrechens* (München: Oldenbourg, 1997); Christian Gerlach, *Krieg, Ernährung, Völkermord: Forschungen zur deutschen Vernichtungspolitik im Zweiten Weltkrieg* (Hamburg: Hamburger Edition, 1998); Götz Aly, *"Final solution": Nazi population policy and the murder of the European Jews* (London: Arnold, 1999) og Ulrich Herbert, *National socialist extermination policies: contemporary German perspectives and controversies* (New York: Berghahn Books, 2000). Om sivilbefolkningens kjennskap til og delaktighet i forfølgelsen av jødene se David Bankier, *Probing the depths of German antisemitism: German society and the persecution of the Jews, 1933-1941* (New York: Berghahn Books, 2000) og Peter Longerich og Kåre A. Lie, *"Dette visste vi ikke noe om!": tyskerne og jødeforfølgelsene 1933-1945* (Oslo: Historie & kultur, 2007).

publikumstill. På den andre siden kan det være at man nå har anledning til å vise andre offergrupper, og da primært tyskere, på film uten at man står i fare for å glemme eller minimalisere de forbryterske sidene ved Det tredje riket i politikken og historievitenskapen forøvrig.

6.0 Avslutning

I denne oppgaven har jeg analysert hvordan filmer fra ulike perioder i den tyske etterkrigshistorien har bearbeidet fortiden, spesielt hvilke sider ved den nære fortiden filmene tar opp (og hvilke de ikke tar opp), og hvordan aktørene representeres (eller eventuelt ikke representeres). Dette har jeg sett i sammenheng politiske endringsprosesser i det (vest)tyske samfunnet, i historiografien om Det tredje riket og i endringer innen den tyske filmhistorien. Funnene mine kan oppsummeres som følger:

På 1950-tallet er hovedfunnet at spillefilmene fulgte den konservative æraen, ved at de blant annet bidro til å opprettholde myten om «det rene Wehrmacht» ved å gi skylden på de høyere offiserene og nazistenes toppledelse. Fokuset både i det politiske ordskiftet og i historieforskningen på de store personlighetene gjorde seg også gjeldende i filmverdenen. Samtidig ble Vest-Tyskland med på den vestlige siden i den kalde krigen, og dette ser man i filmene ved at fiendebildet sammenfalt med stridslinjene som ble tegnet opp. Konsekvensen av dette var at den tyske befolkningen ble renvasket for skyld, noe som viser seg i de mange filmene om (mannlige) motstandshelter. Disse mennene sto som representanter for et annet og ikke-nazistisk Tyskland, og som forsterket de kristne middelklasseverdier som dominerte i samtiden. Det som muligens er mest oppsiktsvekkende ved de historiske filmene på 1950-tallet er at flere kun har Det tredje riket som et bakteppe for blant annet konvensjonelle spionthrillere. Kun få år etter at det verste krigsmaskineriet gjennom tidene hadde avfyrt sine siste skudd var det mulig å behandle nazifortiden som et eksotisk og 'annet sted'. Det fantes filmer som forsøkte å ta et kritisk oppgjør med fortiden, men de utgjorde et fåtall.

Dette forandret seg drastisk utover 1960- og 1970-tallet. En ny generasjon tyskere som ikke hadde vært gamle nok til å ta del i forbrytelsene gjorde opprør både i samfunnet, akademia og i filmlandskapet. Filmene fikk alternative uttrykk, og film ble oppfattet som et medium som skulle ha en samfunnskritisk funksjon. Opprøret mot nettopp den eldre generasjonens filmuttrykk som unnskyldte den tyske befolkningen fikk sitt avtrykk i en rekke filmer som ikke bare kritiserte foreldregenerasjonen i Det tredje riket, men også hvor raskt man hadde lagt den vonde fortiden bak seg i den konservative Adenauer-perioden. Holocaust og jødeforfølgelsene kom for første gang fram i lyset, selv om denne hendelsen ikke spilte en stor rolle i filmene fra 1960- og 1970-tallet. Det var ikke lenger mulig å lage upolitiske filmer fra naziperioden, og regissørene var opptatt av å ta et kritisk oppgjør med Tysklands nære fortid. Med andre ord var det et markant sammenfall mellom de tre aspektene ved Tysklands

oppgjør med fortiden jeg har sett på også i New German cinemas glansperiode. At venstresiden fikk makten førte til nye perspektiver i filmene. Dette er perioden hvor filmene uttrykker den klareste kritikken av naziarven, i tråd med historieforskningen og de politiske endringsprosessene i samtiden, samtidig som at filmuttrykket forandret seg for å vise at det var en ny tid i emning.

1980-tallet var preget av at omgangen med fortiden tok to retninger, og det samme kan sies å ha skjedd med filmen. Da den prominente og kritiske regissøren Fassbinder døde og *Das Boot* hadde premiere på starten av årtiet har flere hevdet at den kritiske omgangen med fortiden tok slutt i vesttysk film. Dette sammenfalt med at politikken tok en konservativ retning. Men på samme tid viste blant annet historikerstriden og Bitburg-affæren at den nære nazifortiden var mer aktuell og problematisk enn noengang. Min påstand er at det vil være å trekke en for rask slutning å hevde at en kritisk omgang med fortiden på filmlerretet tok slutt på 1980-tallet. Det er vel heller motsatt: Filmene som kom ut før gjenforeningen diskuterte både hvordan man tidligere hadde bearbeidet sin egen fortid, samtidig som flere av dem plasserte Holocaust sentralt i fortellingene om Det tredje riket. De konservatives forsøk på å relativisere og historisere naziperioden i politikken og i historiografien (som nå var sterkt knyttet sammen) hadde ingen innvirkning på hvordan perioden ble framstilt på film, snarere tvert imot. Den kritiske arven fra New German cinema var fortsatt til stede, men nå i mer seervennlige former.

Dog forandret dette seg drastisk etter gjenforeningen av de to tyske statene. Bekymringen om at gjenforeningen ville føre til at naziarven ikke lenger skulle ha en dominerende rolle i politikken og historieskrivingen var grunnløs, blant annet fordi Holocaust ble definert som den singulære hendelsen som var definerende for Det tredje riket samt at vanlige personers delaktighet i forbrytelsene kom fram i lyset. I filmene, derimot, er trenden den motsatte. Funnene mine viser at filmene nærmest lever sitt eget liv sammenlignet med de politiske og historiografiske diskursene om naziperioden etter gjenforeningen. De historiske filmene behandler i første rekke tyskerne kun som ofre, gjerningspersonene er nazitoppene, og befolkningen generelt blir framstilt som ikke-nazister. Holocaust er redusert til bisetninger i tyske lidelseshistorier, og i de filmene som forsøker å problematisere forholdet mellom tyskere og jøder blir dette borte i tragiske kjærlighetshistorier som overskygger det kritiske budskapet. Det virker som man har vendt tilbake til 1950-tallet der en kan ha Det tredje riket som bakteppe for andre mer konvensjonelle filmnarrativ, at militæret og den tyske befolkningen styrer klar av kritikk og at det var Hitler og hans nærmeste medarbeidere som

har hovedskylden; den vonde fortiden er tydeligvis ikke lenger like vond som på 1960-, 1970- og 1980-tallet. Etter så mange år med en hovedsakelig kritisk behandling av nazifortiden på filmlerretet i tråd med de som ville nettopp dette i politikken og i historieskrivingen tok filmene en brå vending etter gjenforeningen.

Hvorfor det er blitt slik er en todelt prosess. På den ene siden kan det være fordi filmmediet er blitt et mer kommersielt produkt enn det var tidligere, og derfor tør ikke filmskaperne å behandle kontroversielle temaer eller eksperimentere med fortellerformen i frykt for at det skal selge dårlig. På den andre siden kan det også være et tegn på at man til en viss grad har 'ufarliggjort' nazitiden, og at man da kan få et mer mangefasettert bilde på den katastrofale perioden av tysk historie, uten at man generelt står i fare for å glemme de grusomme sidene ved Det tredje riket på grunn av politisk og historievitenskapelig villighet til å ta opp disse problemområdene. Det kan være, slik Hake skriver, at nazifortiden ikke lenger er en byrde, men en arv.²³⁶ Det er sannsynlig at framstillinger av nazifortiden på film ikke lenger blir sett på som en arena for samtidige diskusjoner om den vonde naziperioden, men heller et sted for mer uskyldig underholdning som ikke er like preget av den smertefulle arven etter Det tredje riket som historieforskningen og politikken er.

Uansett er vi vitne til en tydelig prosess i filmene etter gjenforeningen: De viser at tyskerne hadde det fælt uten å vise *hvorfor* de hadde det fælt. Den kritisk omgangen med fortiden som ble uttrykt i filmene fra 1960-, 1970- og 1980-tallet er lagt død, iallefall for nå. Alle er ofre, men ingen er gjerningsmenn.

236 Hake, *Screen nazis*, 239.

Litteraturliste

- Arendt, Hannah. *The origins of totalitarianism*. London: George Allen & Unwin, 1958.
- Bartov, Omer. "Spielberg's Oskar: Hollywood tries evil." I *Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's List*, redigert av Yosefa Loshitzky. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Brekke, Ingrid. "Prisbelønnet og kritikerrost TV-serie har skapt sinne og fortvilelse." Internettartikkel, (2013). Publisert elektronisk 12.11.2013.
<http://www.aftenposten.no/nyheter/uriks/Prisbelonnet-og-kritikerrost-TV-serie-har-skapt-sinne-og-fortvilelse-7369539.html#.U2TFOFe8z74> [Lesedato 07.03.2014].
- Brockmann, Stephen. *A critical history of German film*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2010.
- Browning, Christopher R. *Ordinary men: Reserve Police Battalion 101 and the final solution in Poland*. New York: HarperCollins, 1992.
- Büchse, Nicolai, Stefan Schmitz, og Matthias Weber. "Weltkriegsfilm *Unsere Mütter, unsere Väter*: Das gespaltene Urteil der Historiker." Internettartikkel, (2013). Publisert elektronisk 23.03.2014. <http://www.stern.de/kultur/tv/weltkriegsfilm-unsere-muetter-unsere-vaeter-das-gespaltene-urteil-der-historiker-1988290.html> [Lesedato 04.04.2014].
- Chopra-Gant, Mike. *Cinema and history: the telling of stories*. London: Wallflower, 2008.
- Clarke, David. "German martyrs: images of christianity and resistance to national socialism in German cinema." I *Screening war: perspectives on German suffering*, redigert av Paul Cooke og Marc Silberman. Rochester: Camden house, 2010.
- Davis, Natalie Zemon. *Slaves on screen: film and historical vision*. Toronto: Vintage Canada, 2000.
- Elsaesser, Thomas. "The new german cinema's historical imaginary." I *Framing the past: the historiography of German cinema and television*, redigert av Bruce A. Murray og Christopher J. Wickham. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1998.
- Evans, Richard J. *In Hitler's shadow: West German historians and the attempt to escape from the Nazi past*. London: Tauris, 1989.

- Ezra, Elizabeth. *European cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Fehrenbach, Heide. *Cinema in democratizing Germany: reconstructing national identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995.
- Frei, Norbert. *Adenauer's Germany and the Nazi past: the politics of amnesty and integration*. New York: Columbia University Press, 2002.
- Gagnon, Mark Clement. *Celluloid Heroes of the Adenauer Era: Creating New Citizens in the War Films of the 1950s*. Harvard: Harvard University, 2006.
- Geisler, Michael E. "The disposal of memory: fascism and the Holocaust on West German television." I *Framing the past: the historiography of German cinema and television*, redigert av Bruce A. Murray og Christopher J. Wickham. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1992.
- Goldhagen, Daniel Jonah. *Hitler's willing executioners: ordinary Germans and the Holocaust*. New York: Alfred A. Knopf, 1996.
- Hake, Sabine. *German national cinema*. London: Routledge, 2002.
- . *Screen Nazis: cinema, history, and democracy*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2012.
- Herf, Jeffrey. *Divided memory: the Nazi past in the two Germanys*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- Hill, Cole Garner. "Fact-checking Steven Spielberg's 'Lincoln' movie with biographer Ronald C. White." Internettartikkel, (2012). Publisert elektronisk 23.11.2012.
<http://www.booksnreview.com/articles/1729/20121123/fact-checking-steven-spielbergs-lincoln-movie-biographer.htm> [Lesedato 30.08.2013].
- Iggers, Georg G. *Historiography in the twentieth century: from scientific objectivity to the postmodern challenge*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2005.
- Kaes, Anton. *From Hitler to Heimat: the return of history as film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- . "History and film: public memory in the age of electronic dissemination." I *Framing the past: the historiography of German cinema and television*, redigert av Bruce A. Murray og Christopher J. Wickham. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1992.

- Kapczynski, Jennifer M. "Armchair warriors: heroic postures in the West German war film." I *Screening war: perspectives on German suffering*, redigert av Marc Silberman og Paul Cooke. Rochester, N.Y.: Camden House, 2010.
- . "The treatment of the past: Geza von Radvanyu's *Der Arzt von Stalingrad* and the West German war film." I *Framing the fifties: cinema in a divided Germany*, redigert av John Davidson og Sabine Hake. New York: Berghahn books, 2007.
- Kershaw, Ian. *The Nazi dictatorship: problems and perspectives of interpretation*. London: E. Arnold, 2000.
- Kingsley, Simon. "Shaking and stirring." *German films quarterly*, no. 3, 2009 (2009): 6-8.
- Kjøstvedt, Anders Granås. "Terror eller tilslutning?: et historiografisk blikk på forskningen på nazismen og Det tredje rike." I *Ideologi og terror: totalitære ideer og regimer*, redigert av Øystein Sørensen, Bernt Hagtvet og Bjørn Arne Steine, 85-115. Oslo: Dreyer, 2011.
- Krimmer, Elisabeth. "More war stories: Stalingrad and Downfall." I *The collapse of the conventional: German film and its politics at the turn of the twenty-first century*, redigert av Jaimey Fisher og Brad Prager. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- Köppen, Manuel. "The rhetoric of victim narratives in West German films of the 1950s." I *Screening war: perspectives on German suffering*, redigert av Marc Silberman og Paul Cooke. Rochester, N.Y.: Camden House, 2010.
- Maier, Charles S. *The unmasterable past: history, holocaust, and German national identity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- Matthäus, Jürgen. "Historiography and the perpetrators of the Holocaust". I *The Historiography of the Holocaust*, redigert av Dan Stone, 197-215. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- Moeller, Robert G. *War stories: the search for a usable past in the Federal Republic of Germany*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 2001.
- Monaco, Paul. *Ribbons in time: movies and society since 1945*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1987.
- Murray, Bruce A., og Christopher J. Wickham. *Framing the past: the historiography of German cinema and television*. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1992.

- O'Connor, John E. *Image as artifact: the historical analysis of film and television*. Malabar, Fla.: R.E. Krieger, 1990.
- Prager, Brad. "Beleaguered under the sea: Wolfgang Petersen's *Das Boot* (1981) as a German Hollywood film." I *Light motives: German popular film in perspective*, redigert av Randall Halle og Margaret McCarthy. Detroit: Wayne State University press, 2003.
- . "Suffering and sympathy in Volker Schlöndorff's *Der neunte Tag* and Dennis Gansel's *NaPolA*." I *Screening war: perspectives on German suffering*, redigert av Paul Cooke og Marc Silberman. Rochester: Camden house, 2010.
- Reimer, Robert C. "Picture-perfect war: an analysis of Joseph Vilsmaier's *Stalingrad* (1993)." I *Light motives: German popular film in perspective*, redigert av Randall Halle og Margaret McCarthy. Detroit: Wayne State University press, 2003.
- Reimer, Robert C., og Carol J. Reimer. *Nazi-retro film: how German narrative cinema remembers the past*. New York: Twayne, 1992.
- Rentschler, Eric. "From new german cinema to the post-wall cinema of consensus." I *Cinema and nation*, redigert av Mette Hjort og Scott MacKenzie. New York: Routledge, 2000.
- Rosenstone, Robert A. "History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film." *The American Historical Review* 93, no. 5 (1988): 1173-85.
- . *History on film film on history*. Harlow: Pearson Education, 2012.
- Rustad, Julianne. "Representasjonens grenser." Masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2012.
- Santner, Eric L. "On the difficulty of saying "we": the historians' debate and Edgar Reitz's *Heimat*." I *Framing the past: the historiography of German cinema and television*, redigert av Bruce A. Murray og Christopher J. Wickham. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1992.
- . *Stranded objects: mourning, memory, and film in postwar Germany*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1990.
- Schlie, Ulrich. "Today's View of the Third Reich and the Second World War in German Historiographical Discourse." *The Historical Journal* 43, no. 2 (2000): 543-64.
- Sejersted, Francis. "Historiefagets fortellinger." *Nytt norsk tidsskrift* 12, no. 4 (1995): 313-25.

- Silberman, Marc, og Paul Cooke. *Screening war: perspectives on German suffering*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2010.
- Storeide, Anette. *Arven etter Hitler: Tysklands oppgjør med naziregimet*. Oslo: Gyldendal, 2010.
- Tookey, Chris. "Abe needs a few amendments: Spielberg's Lincoln biopic is heavy on heroic speeches but light on the historical truth." Internettartikkel, (2013). Publisert elektronisk 05.02.2013. <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/reviews/article-2267872/Lincoln-review-Steven-Spielbergs-biopic-heavy-heroic-speeches-light-historical-truth.html> [Lesedato 20.08.2013].
- Westwell, Guy. *War cinema: Hollywood on the front line*. London: Wallflower, 2006.
- White, Hayden. "The historical text as literary artifact." I *The history and narrative reader*, redigert av Geoffrey Roberts. London: Routledge, 2001.
- . *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- Wiegand, David. "An attempt to fathom Hitler / Robert Carlyle conveys depths of tyrant's evil." Internettartikkel, (2003). Publisert elektronisk 16.05.2003. <http://www.sfgate.com/entertainment/article/An-attempt-to-fathom-Hitler-Robert-Carlyle-2647584.php> [Lesedato 09.09.2013].
- Wilms, Wilfried. "Dresden: the return of history as soap." I *The Collapse of the conventional: German film and its politics at the turn of the twenty-first century*, redigert av Jaimey Fisher og Brad Prager. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

Filmografi

Agnieszka, Holland. "Europa Europa." 112 min. Tyskland: Central Cinema Company Film, 1990.

Baier, Jo. "Stauffenberg." 92 min. Tyskland: teamWorx Produktion für Kino und Fernsehen GmbH, 2004.

Färberböck, Max. "Aimée & Jaguar." 125 min. Tyskland: Senator Film Produktion, 1999.

Fassbinder, Rainer Werner. "Die Ehe der Maria Braun." 120 min. Vest-Tyskland: Albatros Filmproduktion, 1979.

Glasow, Niki von. "Edelweisspiraten." 111 min. Tyskland: Palladio Film, 2004.

Herzog, Werner. "Lebenszeichen." 91 min. Vest-Tyskland: Werner Herzog Filmproduktion, 1968.

Hirschbiegel, Oliver. "Der Untergang." 149 min. Tyskland: Momentum Pictures, 2004.

Käutner, Helmut. "Des Teufels General." 117 min. Vest-Tyskland: Real-Film, 1955.

Pabst, Georg Wilhelm. "Es geschah am 20. Juli." 75 min. Vest-Tyskland: Arca-Filmproduktion, 1955.

Peckinpah, Sam. "Cross of Iron." 119 min. Vest-Tyskland/Storbritannia: EMI-films, 1977.

Petersen, Wolfgang. "Das Boot." 209 min. Vest-Tyskland: Bavaria Film, 1981.

Philipp, Harald. "Strafbatallion 999." 109 min. Vest-Tyskland: Zeyn-Film, 1960.

Richter, Roland Suso. "Dresden." 176 min. Tyskland: EOS Entertainment, 2006.

Rothmund, Marc. "Sophie Scholl - Die letzten Tage." 120 min. Tyskland: Broth Film, 2005.

Sanders-Brahms, Helma. "Deutschland, bleiche Mutter." 123 min. Vest-Tyskland: Helma Sanders-Brahms Filmproduktion, 1980.

Schirk, Heinz. "Die Wannseekonferenz." 87 min. Vest-Tyskland: Bayerischer Rundfunk (BR), 1984.

Schleif, Wolfgang. "Rommel ruft Kairo." 105 min. Vest-Tyskland: Omega Film GmbH, 1959.

Schlöndorff, Volker. "Die Blechtrommel." 142 min. Vest-Tyskland: Argos Films, 1979.

Schübel, Rolf. "Gloomy Sunday - Ein Lied von Liebe und Tod." Tyskland: Studio Hamburg

- Filmproduktion, 1999.
- Trotta, Margarethe von. "Rosenstraße." 136 min. Tyskland: Studio Hamburg Letterbox
 Filmproduktion, 2003.
- Verhoeven, Michael. "Die weiße Rose." 108 min. Vest-Tyskland: Central Cinema Company,
 1982.
- . "Das schreckliche Mädchen." 92 min. Vest-Tyskland: Filmverlag der Autoren, 1990.
- Vilsmaier, Joseph. "Stalingrad." 134 min. Tyskland: B. A. Produktion, 1993.
- Visconti, Luchino. "Götterdämmerung." 156 min. Italia/Vest-Tyskland: Ital-NOLEGGIO
 cinematografico, 1969.
- von Radványi, Géza. "Der Arzt von Stalingrad." 110 min. Vest-Tyskland: Divina-Film, 1958.
- Weindenmann, Alfred. "Canaris." 92 min. Vest-Tyskland: Fama-Film, 1954.
- . "Der Stern von Afrika." 88 min. Vest-Tyskland: Neue Emelka, Producciones
 Cinematográficas Ariel, 1957.
- Wicki, Bernhard. "Die Brücke." 103 min. Vest-Tyskland: Fono Film, 1959.
- Wisbar, Frank. "Hunde, wollt ihr ewig leben." 93 min. Vest-Tyskland: Deutsche Film Hansa,
 1959.