

© Stephan Jaeger (Veröffentlichungen des Textes in ganzer Form oder Ausschnitten nur mit Einverständnis des Autors)

Dr. Stephan Jaeger

Professor of German Studies and Head
Department of German and Slavic Studies
University of Manitoba
327 Fletcher Argue Building
Winnipeg, MB R3T 5V5, Canada
Phone (office): (1) - 204 - 474 9930
Fax: (1) - 204 - 474 7601
Email: stephan.jaeger@umanitoba.ca
Personal homepage: <http://home.cc.umanitoba.ca/~jaeger>

Stephan Jaeger

Zwischen Tragik und Heldentum: Die Inszenierung westdeutscher Vergangenheit in Ilona Zioks Dokumentarfilm *Fritz Bauer: Tod auf Raten* (2010)¹

I.

Die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft der 1950er und 60er Jahre wurde von der Spannung zwischen dem Schweigen über die nationalsozialistische Vergangenheit und dem gleichzeitigen Versuch geprägt, insbesondere in Film und Literatur, dieses Schweigen zu überwinden. Zudem bestand ein fortwährender Widerspruch zwischen der Denazifizierung und der Präsenz früherer Nationalsozialisten, die nun einfach ihre vormaligen Ideen gegen die neue kapitalistische Ideologie eingetauscht hatten und ähnliche Funktionen wie im Dritten Reich in den Bereichen Politik, Jurisprudenz und Wirtschaft in der neuen Bundesrepublik bekleideten. Es war eine Zeit, in der die bundesrepublikanische Gesellschaft einen Anfang suchte, ihre Kriegsschuld und die Verantwortlichkeit für den Holocaust anzuerkennen. Ein Film, der im 21. Jahrhundert versucht, die Atmosphäre der damaligen Zeit einzufangen, steht vor der Herausforderung, dass das heutige Geschichtsbewusstsein von der Beurteilung des nationalsozialistischen Deutschlands als Verbrecherstaat sowie vom dominierenden Narrativ, dass die Bundesrepublik und später das wiedervereinigte Deutschland als politische und ökonomische Erfolgsgeschichte gesehen werden, geprägt ist. Kollektiv besteht im heutigen Deutschland für die meisten Menschen kein Zweifel, dass das Dritte Reich ein Unrechtsstaat war. Zum Beispiel könnte man diskutieren, ob die Besetzung von Graf Claus von Stauffenberg mit Tom Cruise in Brian Singers Spielfilm *Operation Walküre – Das Stauffenberg-Attentat* (2008, im Original *Valkyrie*) einfach nur eine sehr ironische Hollywood-Interpretation eines heldenhaften Freiheitskämpfers ist, die Stauffenbergs militärische und aristokratische Überzeugungen einfach beiseite lässt. Jedoch dürfte es vermutlich weder in den USA noch in Deutschland in Frage stehen, dass Stauffenberg als heroische Person, die versucht, Hitlers Diktatur zu beenden, und damit als Repräsentant einer Art von Gerechtigkeit gilt, dargestellt werden kann.

Es mag daher heutzutage die allgemeine Öffentlichkeit überraschen, dass es in der Bundesrepublik im Jahr 1952 keineswegs der Normalfall war, die nationalsozialistischen Täter strafrechtlich zu verfolgen, oder dass damals der Widerstand gegen Hitler immer noch von der Mehrzahl der Deutschen als Verrat angesehen wurde. Nach seiner Rückkehr aus dem Exil in Dänemark und Schweden war Fritz Bauer von 1949 bis 1956 Richter und dann Generalstaatsanwalt für Niedersachsen in Braunschweig. 1952-53 führte er einen Prozess gegen Otto Ernst Remer, den Kommandeur des Wachbataillons ‚Großdeutschland‘ in Berlin, das eine wichtige Rolle dabei spielte, einen erfolgreichen Putsch nach dem Hitler-Attentat zu verhindern. Remer hatte die Verschwörer als „Landesverräter“ bezeichnet und Bauer führte eine Anklage wegen „übler Nachrede“ mit dem Ziel, den nationalsozialistischen Staat zu einem Unrechtsstaat zu erklären und die Verschwörer des 20. Juli zu rehabilitieren.² Man

¹ Ich möchte mich insbesondere bei der Regisseurin Ilona Ziok dafür bedanken, dass sie mir eine gesondert angefertigte DVD des Films zur Verfügung gestellt hat, sowie für zwei lange Gespräche im Juni 2011, in denen sie mir ihre Vision des Filmprojekts erläutert hat. Eine englischsprachige Fassung dieses Aufsatzes erschien als „Between Tragedy and Heroism: Staging the West German Past in Ilona Ziok’s *Fritz Bauer: Tod auf Raten* (2010)“ im Sonderheft *Screening German Perpetration, Colloquia Germanica* 43.3 (2010 [veröffentlicht im Juni 2013]), hg. Brad Prager und Michael D. Richardson, 195-213.

² Vgl. Bauers Schlussplädoyer im Prozess, „Eine Grenze hat Tyrannenmacht“ (*Die Humanität*, 169-79).

könnte den Remer-Prozess durchaus als den wichtigsten, oder zumindest einen der wichtigsten Nachkriegsprozesse in Bezug auf die westdeutsche Vergangenheitsbewältigung bezeichnen.³

An dieser überraschenden Schnittstelle zwischen dem heutigen Geschichtsbewusstsein und der historischen Atmosphäre der 1950er Jahre setzt Ilona Zioks Dokumentarfilm *Fritz Bauer: Tod auf Raten* aus dem Jahr 2010 ein (um Fritz Bauers Geschichte zu erzählen). Dieser Artikel untersucht, wie Zioks Film durch verschiedene Darstellungsverfahren diese Schnittstelle nutzt, um die Atmosphäre in der Bundesrepublik der 1950er und 60er Jahre für den Zuschauer als gegenwärtig zu inszenieren und zugleich mit der Person Fritz Bauers ein Vorbild für humanitäres Engagement in der heutigen Gegenwart zu erschaffen.⁴

II.

Zioks Film wurde im Panoramaprogramm auf der Berlinale 2010 erstaufgeführt und dann als deutscher Beitrag des *Aktion Mensch*-Filmfestivals in mehr als 100 deutschen Städten zwischen November 2010 und November 2011 gezeigt. Der Film eröffnete dieses Festival von zehn internationalen Filmen im Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums in Berlin. Die Reaktionen der Presse auf den Film waren gemischt. Im Allgemeinen konzentrierten sich die Rezensenten mehr auf die Handlung und den Inhalt des Films, weniger auf Form und Darstellung.⁵ Die positiven Rezensionen heben besonders hervor, wie wichtig es ist, Bauers Geschichte für ein weiteres, über Historiker und Juristen hinausgehendes Publikum bekanntzumachen (siehe z.B. Seeligers Analyse) und betonen die spannungsreiche, fast krimiartige Wirkung, die der Film auf den Zuschauer ausübt (siehe z.B. Kothenschulte; Gutmair). Die kritischen Rezensionen hingegen sehen gerade diesen, der Gattung des Spielfilms entlehnten Spannungsbogen als störend an und argumentieren, dass Emotionalisierung und Dramatisierung bei einem so ernsten Thema wie dem Holocaust

³ Für den historischen Kontext des Remer-Prozesses und eine ausführliche Zusammenfassung des Prozessverlaufs, siehe Wojak, *Fritz Bauer*, 265-84. Es ist unbestritten, dass die Zeitzeugen in Zioks Film keine neuen historischen Erkenntnisse zum Prozess beisteuern. Wojaks historiographischer Ansatz zur Geschichte der Bundesrepublik erlaubt es, den Remer-Prozess viel genauer in seiner Wirkung und dem Zusammenhang anderer NS-Prozesse darzustellen als der Dokumentarfilm. Jedoch kann ein faktenorientierter Ansatz zwar die den heutigen Leser überraschenden Schwierigkeiten in der Gesellschaft und im Gerichtswesen der Nachkriegszeit, den Widerstand gegen den NS-Staat als notwendig und damit als nicht-gesetzeswidrig anzuerkennen, präzise benennen – zum Beispiel die Umstände, die dafür sorgten, dass politische Gefangene keinerlei Entschädigungsanspruch für Haftstrafen hatten (siehe den Fall des Drehers und Sozialdemokraten Georg B., Wojak: *Fritz Bauer*, 278-9), aber anders als Zioks Film nicht die Vergangenheit mit der Gegenwart synthetisieren und so den Rezipienten emotional beeinflussen und ihm die Atmosphäre der damaligen Zeit durch ein simuliertes Miterleben nachvollziehbar machen. *Tod auf Raten* braucht den Remer-Prozess als Baustein für eine Erzählung, die eine solche Emotionalisierung leisten kann. Auch die ähnlich zu *Tod auf Raten* im Stile literarischer Kapitel aufgebaute und leitmotivisch durch humanistische Bauer-Zitate eingeleitete Ausstellung *Fritz Bauer: Der Staatsanwalt – NS-Verbrechen* (2014-15) bleibt letztlich zu dokumentarisch-faktisch, ohne Erzählperspektiven zu schaffen, sodass sie die historische Atmosphäre der westdeutschen Nachkriegszeit bestenfalls andeuten kann; vgl. auch den Katalog zur Ausstellung Backhaus, Boll, Gross (Hg.).

⁴ Fritz Bauer wurde 1903 in Stuttgart geboren. Nach Jurastudium und anschließender Promotion wurde er 1927 Gerichtsassessor. Wegen seines politischen Engagements in der SPD und seiner jüdischen Abstammung emigrierte er Ende 1935 nach Dänemark – nach zwischenzeitlicher Haft in einem Konzentrationslager und Entlassung aus dem Gerichtsdienst. Von dort floh er 1943 nach Schweden. Zwischen 1945 und 1949 lebte er erneut in Dänemark, bevor er im April 1949 nach Deutschland zurückkehrte. Nach seiner Zeit in Braunschweig diente er dann von 1956 bis zu seinem Tod im Jahr 1968 als Generalstaatsanwalt in Hessen.

Für eine ausführliche Darstellung der Biografie Bauers mit besonderer Betonung juristischer Fragen, siehe Irmtrud Wojaks Biografie *Fritz Bauer 1903-1968* von 2009. In der 2013 erschienenen Biografie von Ronen Steinke *Fritz Bauer oder Auschwitz vor Gericht* finden sich hingegen wenig neue Informationen. Steinke konzentriert sich mit vielen suggestiven Fragen und Andeutungen auf die Psychologisierung der Person Bauers, was dessen juristische Arbeit und humanitären Ansatz teilweise eher verklärt (vgl. Anmerkung 23 zum ästhetischen Effekt von Steinkes Schreibstil).

⁵ Die einzige Rezension, die die Darstellungsweise des Films detailliert (und zugleich sehr positiv) diskutiert, stammt von Werner Koep-Kerstin. Er sieht – ähnlich zur Regisseurin Ilona Ziok in ihren mündlichen Ausführungen zum Konzept des Films – *Tod auf Raten* in der Tradition von Marcel Ophüls und Krzysztof Kieslowski. Der Dokumentarfilm ähnelt einem Spielfilm, der in „spannend erzählten und informativ dichten Kapiteln“ die „mit dem Namen Fritz Bauer verbundenen Etappen der Manifestierung des Rechtsstaates“ erzählt.

den Zuschauer nur vom Wesentlichen der Geschichte ablenken würden.⁶ Ein weiterer Kritikpunkt bezieht sich auf Zioks erzähltheoretische Entscheidung, die Umstände von Bauers Tod zu verwenden, um eine Leerstelle zu erzeugen, ob Bauer vielleicht ermordet worden sei oder Selbstmord begangen habe.⁷ Der Film hat zudem das Interesse vieler Pädagogen und Lehrer in Deutschland geweckt, und das Publikum – viele Aktion Mensch-Aufführungen wurden von anschließenden Publikumsdiskussionen begleitet, oft mit der Regisseurin Ilona Ziok – war besonders an der Wichtigkeit Bauers als Vorbild für einen Menschen mit Zivilcourage interessiert.⁸

Eine detaillierte Analyse des Films kann im Folgenden diese vielfältige und widersprüchliche Rezeption erklären. Erst einmal stellt der Dokumentarfilm keine neuen Fakten oder neuen Interpretationen von Fakten dar, die nicht auch in biographischer und historiographischer Forschung zur Sprache gekommen sind.⁹ Ziok versucht ebenso wenig eine ausgewogene Darstellung zu erreichen, die nach wissenschaftlicher Objektivität und Reflexivität strebt. Stattdessen verwendet sie den Kontrast zwischen dem heutigen historischen Geschichtsbewusstsein und den Nachkriegsjahren, um die Atmosphäre in der Bundesrepublik der 1950er und 60er Jahre für den Zuschauer als gegenwärtig zu inszenieren und zugleich ein Modell für humanitäres Engagement und soziale Verantwortlichkeit zu schaffen. Auf den ersten Blick könnten Zioks Schwarzweißporträt des immer noch von den Ideen des Nationalsozialismus geprägten Nachkriegsdeutschlands einerseits und Fritz Bauers humanistischen Idealismus andererseits als Vereinfachung historisch komplexer Gegebenheiten betrachtet werden. In diesem Aufsatz wird jedoch argumentiert, dass es gerade diese Vereinfachung historisch komplexer Gegebenheiten ist, die benötigt wird, um den Leser emotional so zu lenken, dass er den Zugang zur Vergangenheit durch die (konstruierte) Perspektive Fritz Bauers gewinnen und so eine simulierte historische Atmosphäre der 1950er und 60er Jahre erfahren kann. Dies ermöglicht es, Bauer dualistisch zu inszenieren: zwischen heroischem Erfolg und tragischem Scheitern, als Held und als tragisches Opfer. Zioks dem Spielfilm entlehnte Dramatisierung hat durchaus alle Merkmale eines Dokumentarfilms. Der Film besteht fast ausschließlich aus Interviewausschnitten mit Zeitzeugen, sowie ein wenig Originalfilm- und Tonmaterial aus dem Dritten Reich und der Nachkriegszeit, was es der Regisseurin ermöglicht, einen historischen Raum zu erschaffen, der bewusst durch die Lenkung der Zuschaueremotionen Authentizität ausdrückt, statt durch Quellen eine historische Analyse zu belegen.

Grundlegend ist, dass der Film die Perspektive und Überzeugungen von Bauer als Anwalt und Verfechter der Menschenrechte¹⁰ der Atmosphäre einer Gesellschaft, die weder bereit noch gewillt ist, sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen, gegenüberstellt. Der Film, der mit Ausnahme kurzer Erklärungen historischer Ereignisse ohne einen Erzähler auskommt, stellt Bauer auf zweierlei Weise dar: erstens durch Schwarz-Weiß-Originalfilmaufnahmen von Bauer, die vorwiegend aus der Talkshow „Heute Abend Kellerklub“ des Hessischen Rundfunks in Frankfurt in den 1960er Jahren stammen. Hierin spricht Bauer mit Studenten über seine ethischen Prinzipien und darüber, wie das

⁶ Der Film ist mehrfach für seine Musik, insbesondere die Wahl des abschließenden Liedes "My Way", von Frank Sinatra gesungen, kritisiert worden (z.B. Kothenschulte; Gutmair). Koep-Kerstin verteidigt die Musikauswahl des Films, insbesondere der sinfonischen Klagelieder aus Henryk Mikołaj Góreckis „Dritter Symphonie“ und Krzysztof Pendereckis *Dies Irae – Oratorium zum Gedächtnis der Opfer von Auschwitz*. Er erkennt, dass die Ästhetik des Films auf einer Reihe unterschiedlicher Darstellungsschichten aufgebaut ist, während die meisten Rezensenten nur nach einer unmittelbaren Übereinstimmung zwischen dem Plot und der Darstellung suchen.

⁷ Siehe hierzu insbesondere die äußerst kritische Rezension des Films von Andreas Platthaus („Raunen“). Siehe unten für eine ausführliche Diskussion des Erzählstrangs von Bauers Tod und seiner Funktion und ästhetischen Wirkung im Film.

⁸ Dies entspricht Ilona Zioks eigenen Aussagen bei an die Aufführung des Films anschließenden Publikumsdiskussionen und meiner eigenen Beobachtung einer solchen Diskussion am 17. Juli 2011 in der *Blackbox – Kino im Filmmuseum* in Düsseldorf. Die Publikumsdiskussion mit Ilona Ziok wurde von Tim Engels von der *Vereinigung Demokratischer Juristinnen und Juristen e.V.*, Regionalgruppe Düsseldorf moderiert. Das Publikum war besonders fasziniert von Bauers Rolle als Vorbild für die heutige Jugend. Für Darstellungen von Publikumsreaktionen zu *Tod auf Raten*, siehe auch Michels sowie die Ankündigung einer zweiten Vorstellung im Frankfurter Naxos-Kino.

⁹ Vgl. Anmerkung 3.

¹⁰ Siehe Bauers Artikel „Im Kampf um des Menschen Rechte“ (1955) für seine Vorstellung, dass sich das Strafgesetz mehr auf die Wiederherstellung des Rechts in einer Gesellschaft als auf die Person des Verbrechens konzentrieren sollte (Bauer, *Die Humanität*, 37-49). Die Aufsatzsammlung *Die Humanität der Rechtsordnung* mit einer Auswahl von Bauers Artikeln, Reden und Interviews gibt einen guten Überblick, wie Bauer das deutsche Strafgesetzbuch reformieren wollte und wie sich dies zur Aufarbeitung der Erfahrungen des Nationalsozialismus und des Holocaust verhielt.

westdeutsche Rechtssystem mit dem Erbe des Nationalsozialismus umgeht. Die zweite Darstellungsmethode sind die Interviews mit ausschließlich Bauer freundlich gesinnten Zeitzeugen, die sein Leben, seine Handlungen und seine Überzeugungen beschreiben. *Tod auf Raten* konzentriert sich ganz explizit auf die humanistischen und universalen Aussagen in der Talkshow. Die konkreten historischen und biografischen Details werden dem Zuschauer durch die Zeitzeugen, nicht durch Bauer selbst, vermittelt. Diese Arbeitsteilung ermöglicht es, Bauer als Repräsentant allgemeingültiger Menschenrechte zu inszenieren. Im scharfen Kontrast zu diesen Idealen kann der Film dann die historische Wirklichkeit der Bundesrepublik in den 1950 und 60er Jahren setzen, die vom kollektiven Schweigen und einem Desinteresse an der Vergangenheitsbewältigung des Nationalsozialismus und der Aufarbeitung des Holocaust geprägt ist, und zeigen, wie tief der Nationalsozialismus noch in die Gesellschaft der frühen Bundesrepublik hineinreichte und deren politisches System und Rechtssystem beeinflusste und manipulierte. Diese beiden Pole führen dazu, Bauer auf der einen Seite zum Opfer und auf der anderen zum Helden zu machen. *Tod auf Raten* verknüpft vier unterschiedliche Handlungsstränge, um solch eine doppelte Wirkung zu erzielen: Erstens wird die kontinuierlich durch den Film laufende Geschichte von Bauers universalem Wertesystem von Gerechtigkeit, Humanität und Menschenrechten dargestellt; zweitens erzählt der Film die Erfolgsgeschichte von Bauers Gerichtsprozessen; drittens gibt es die tragische Entwicklung, wie Bauers Vision letztlich im antihumanistischen Klima Nachkriegsdeutschlands scheitert und Bauer selbst zum Opfer wird; und viertens wird die Geschichte von Bauers Tod erzählt. Der Untertitel des Films *Tod auf Raten* rekurriert vornehmlich auf den dritten und vierten Handlungsstrang.

III.

Das universale Wertesystem wird aus Bauers Perspektive gleich in der ersten Szene als Leitmotiv eingeführt. Bauer repräsentiert einen prinzipienstarken Humanismus.¹¹ Direkt bevor der Filmtitel erscheint, sieht der Zuschauer Bauers Gesicht in einer Nahaufnahme, wobei Bauer in einem ruhigen, insistierenden Ton, begleitet von Klaviermusik, sagt: „Ich möchte eigentlich wünschen, dass junge Leute heute vielleicht den selben Traum von Recht besäßen, den ich einmal hatte, und dass sie das Gefühl haben, dass das Leben einen Sinn hat, wenn man für Freiheit, Recht und Brüderlichkeit eintritt.“ Nach einem Schnitt zum Namen der Produktionsfirma und des Filmtitels, untermalt von dramatischer, Spannung erzeugender Musik, wird Bauer erneut gezeigt, dieses Mal in der Talkshow des Hessischen Rundfunks (die in den verschiedenen Teilen des Films immer wieder leitmotivisch auftaucht). Dieses Mal spricht Bauer über die Bedeutung von Auschwitz als einem Verbrechen, das sowohl vom Staat als auch von den Menschen, die daran beteiligt waren, begangen wurde. Der Kontrast in der Filmmusik in diesen beiden Szenen unterstreicht die Dichotomie von Idealismus und historischer Realität, die den Film prägt. Der Film endet damit, wie Bauers Neffe Rolf Tiefenthal schweigend Bauers Grab besucht, während Bauer noch einmal aus denselben Interviewmaterialien wie zu Beginn gezeigt wird, während er eine Anekdote erzählt, wie seine Mutter ihm als Kind seine Frage, was Gott ist, nicht beantworten wollte, sondern den Rat gab: „Was du nicht willst, das man dir tut, das füge auch keinem anderen zu.“ Der Film etabliert seinen Grundton durch Fritz Bauers Stimme als ahistorisch und universal. Die Menschenrechte im Allgemeinen und der humanistische Wert, den Nächsten zu lieben, werden besonders betont. Das in den Film montierte Bauer-Interview (zwölf Minuten Originalmaterial in etwa 100 Minuten Film) hat nur wenige konkrete historische Referenzen, zum Beispiel wenn Bauer bei den Angeklagten im Frankfurter Auschwitz-Prozess jegliche Reue vermisst. Die dargestellten Teile des Interviews thematisieren allgemeine ethische Werte, die ein vielfältiges Publikum im 21. Jahrhundert direkt ansprechen können. Neben dem humanistischen Fokus betont der Film von Beginn an in den montierten Interviewausschnitten Bauers Vertrauen in die Jugend. Der Bauer des Films wird so dargestellt, als ob er dem heutigen Publikum humanistische Werte nahebringen möchte. Dies wirkt aus der Perspektive heutiger westlicher Demokratien vollkommen aktuell.

IV.

¹¹ Siehe für Bauers Suche nach einer Definition von Recht und Gerechtigkeit seine Überlegungen in Bauer, *Auf der Suche nach dem Recht*, wo er die Idee eines modernen Strafvollzugs, der auf Resozialisierung und Humanität statt auf Bestrafung beruht, entwickelt.

Wie wird der Film nun historisch konkret? Erstens verzichtet Ziok fast vollständig auf einen Erzähler und setzt auf die authentische Aura von Zeitzeugen. Der Film ist zuallererst eine Collage von Zeitzeugenberichten aus in den letzten Jahren von Ziok geführten Interviews. Die Regisseurin ist nie im Bild; manchmal sind ihre Fragen oder Kommentare ganz kurz zu hören, während die Zeitzeugen sprechen; einige Male ordnet sie kurz deren Äußerungen im Gespräch in ihren Kontext ein. Ziok setzt zudem Originalfilmaufnahmen, Fotos und gefilmte historische Dokumente ein sowie einige kommentarhaft gebrauchte Zitate, die von verschiedenen weiblichen und männlichen Stimmen gelesen werden. Mit der Ausnahme einiger Originalfilmaufnahmen, die manchmal kurz eingeblendet werden, wenn Zeitzeugen sprechen, korrespondieren Stimme und Bild miteinander, womit Ziok bewusst auf das klassische Element des Dokumentarfilms verzichtet, der Stimme der Zeitzeugen durch kommentierende Bilder eine visuelle Interpretation zu geben.

Zweitens stellt der Film seine Historizität her, indem er die historische Stimmung der damaligen Zeit simuliert. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Szene der Verhaftung Adolf Eichmanns im Mai 1960, die das erste wichtige Prozesskapitel des Films darstellt. Bauer umgeht die deutschen Behörden und gibt dem israelischen Geheimdienst Mossad den entscheidenden Hinweis auf Eichmanns Aufenthaltsort. Weil er niemals über seine Rolle im Eichmannprozess gesprochen hat (was im ersten Zeitzeugeninterview vom deutschen Schriftsteller und Publizisten Ralph Giordano erwähnt wird),¹² gibt es keine Originalaufnahmen, wie Bauer über den Prozess spricht. Stattdessen beginnen sich – wie zu den verschiedenen historischen Ereignissen durch den ganzen Film hindurch – Zeitzeugen in einer Collage mit Filmaufnahmen und historischen Erzählerkommentaren zu den Aufnahmen an Bauers besondere Rolle im Eichmann-Prozess zu erinnern und diese zu interpretieren. Neben Giordano zählen hierzu der Filmregisseur und Schriftsteller Thomas Harlan, der damalige Chef des Mossad Isser Harel und Bauers Testamentsvollstrecker, Manfred Amend. Harels Kommentar, dass Bauer Angst davor hatte, dass es in den Kreisen seines eigenen Verwaltungsapparats, der deutschen Staatsanwaltschaft, eine undichte Stelle geben könnte, ist das Initialmoment für den erzähltechnisch-dramaturgischen Grundton von *Tod auf Raten*: Bauer und einige wenige Freunde kämpften gegen ein von alten Nationalsozialisten infiltriertes bzw. gar geprägtes bundesrepublikanisches Rechtssystem, das Eichmann ohne Zweifel rechtzeitig gewarnt hätte. Amend spekuliert, dass es für Bauer der einzige Weg war, Eichmanns strafrechtliche Verfolgung zu ermöglichen und abschließend fasst Giordano zusammen, dass Bauer seinen Teil dazu beigetragen habe, dass Eichmann seine gerechte Strafe bekommen hätte. Nach einem kurzen Ausschnitt vom Prozess führt Harlan aus, wie Bauers Handlung spezifische nationale Interessen zugunsten internationaler Werte überschritten hat. Durch diesen vielstimmigen Chor von Zeitzeugen und Originalmaterialien markiert der Film nicht nur Bauers humanistische Grundprinzipien, sondern auch die Atmosphäre eines kollektiven Unwillens im deutschen Rechtssystem, sich ernsthaft mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen, den Bauer im Namen der Menschenrechte bekämpfte.

Ziok zerlegt ihre Interviews in viele kleine Fragmente und integriert sie in den Erzählstrang ihres Films. Dies entspricht der Darstellungsweise vieler Fernsehdokumentationen und Dokumentarfilme vor allem seit den frühen 1990er Jahren, die eine „Aura von Authentizität und eines erzählerischen Gerüsts, das mit kurzen, scharf abgesetzten Texthappen Aufmerksamkeit einfordert,“ schaffen und dabei historisch komplexe Problemfelder, wie die Frage nach der Schuld der deutschen Gesellschaft im Zweiten Weltkrieg vollständig ausblenden (Kansteiner 626). Anders jedoch als beispielsweise Guido Knopp, der Produzent zahlreicher erfolgreicher Populärdarstellungen deutscher Geschichte wie *Hitlers Helfer* (1996), erschafft Ziok keineswegs den von Wulf Kansteiner erkannten Gesamtkunstwerk-Effekt, der auf „der gelungenen Mischung von Bild und Ton“ und gerade „von Tempo und präzisen Schnitten“ beruht (632). Es gibt keinen allwissenden Erzähler, der die Geschichte und Aussage des Films kontrolliert. Stattdessen verwendet Ziok die Zeitzeugenfragmente, um Bauers Standpunkt und Perspektive darzustellen. Damit wird deutlich, dass die Filmkritik, die die Darstellung von Bauers Feinden vermisst (Platthaus, „Bauers Feinde“), die ästhetische Idee des Films nicht erkennt. Der Film gebraucht Augenzeugen nicht als emotionslose und daher zuverlässige Informationsquellen,¹³ sondern um die Atmosphäre um Bauer zu der damaligen Zeit im

¹² Siehe für eine ausführliche Analyse der Fakten von Bauers Rolle bei der Eichmann-Verhaftung Wojak, *Fritz Bauer*, 285-302.

¹³ Vgl. Horn 37 für die Überlegung, dass im westdeutschen Fernsehen vor der in den 1990er Jahren einsetzenden „Knopp-Ära“ die Vorstellung eines möglichst emotionslosen und objektiv-glaubhaften Zeitzeugen vorherrschte. Für eine allgemeine Kritik des unkritischen Gebrauchs von Interviewfragmenten von Zeitzeugen,

Allgemeinen und aus Bauers Perspektive im Besonderen darzustellen. Es ist entscheidend, wie Bauer sich gefühlt haben könnte, nicht ob die Erinnerung des Zeitzeugen historisch vollständig korrekt ist. Entsprechend tragen sehr emotional geprägte Aussagen wie die von Thomas Harlan, Ralf Giordano, Rolf Tiefenthal, seinen Freunden Heinz und Gisela Meyer-Velde und vielen anderen zum Ausdruck von Bauers Perspektive und der historischen Stimmung der Zeit bei, nicht einfach zur Darstellung historischer Fakten. Weil die Funktion der Zeitzeugenerzählungen der Darstellung von Bauers Geschichte dient, nicht der ihrer eigenen Geschichte, untergräbt die Fragmentierung der Zeitzeugeninterviews anders als in der typischen Fernsehdokumentation nicht die Authentizität der Zeugen. Die Zeitzeugen bilden einen vielstimmigen Chor emotionaler Befindlichkeiten der damaligen Zeit, um die Rekonstruktion von Bauers Perspektive in den 1950er und 60er Jahren zu ermöglichen.

Nach der Unterteilung von Aleida Assmann (85-92) in vier Grundtypen von Zeugen sind die Zeitzeugen in *Tod auf Raten* historische Zeugen, die das Vergangene durch ihre Nähe zu historischen Ereignissen und Personen, hier das Leben und die Handlungen von Fritz Bauer, bezeugen. Sie sind weder Zeugen vor Gericht – der Film zitiert die Aussage des Angeklagten Hans Starck im ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess, um einen Eindruck von der Verteidigungsstrategie der Angeklagten zu geben – da sie nicht in ihrer besonderen Rolle als unparteiische objektive Zeugen eingeführt werden, noch sind sie religiöse oder moralische Zeugen. Assmanns letzte Kategorie ist anders als bei Ziok eng mit den Zeugnissen von Holocaustüberlebenden verknüpft, doch Zioks Emotionalisierung führt ebenfalls zu einer moralischen Wirkung der Zeugen, da die Zeugnisse auch hier im „öffentlichen Raum einer *moralischen* Gemeinschaft“ abgelegt werden (91).

Der Film arbeitet in der Darstellung von Bauers gesellschaftlichen Erfolgen Schritt für Schritt auf seinen Höhepunkt zu, wobei er die chronologische historische Ordnung um der Erzählstruktur willen verschiebt: von Eichmanns Verhaftung und Prozess 1960-62 zurück zum Remer-Prozess 1952 und schließlich zum ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess 1963-65. Letzterer markiert im Film zugleich den Wendepunkt in Bauers Wandlung vom Helden in ein zunehmend selbst von der Gesellschaft der Bundesrepublik verfolgtes Opfer. Einerseits erreicht der Film mit Beginn des Auschwitz-Prozesses einen Höhepunkt, indem er Bauer zeigt, wie dieser aus Artikel 1 des Grundgesetzes zitiert, „Die Würde des Menschen ist unantastbar“. Dieser Äußerung folgt die Montage eines kurzen Zeitzeugenaussage und Originalfilmaufnahmen des Prozesses, was dann in Bauers Aussage kulminiert: „Der Prozess soll der Welt zeigen, dass ein neues Deutschland, eine deutsche Demokratie gewillt ist, die Würde eines jeden Menschen zu wahren.“ Ziok hat also in der ersten Hälfte des Films neben dem ersten Handlungsstrang von Bauers universalem Wertesystem von Gerechtigkeit, Humanität und Menschenrechten den zweiten Handlungsstrang, Bauers historische Erfolgsgeschichte, entwickelt. Gerade der Auschwitz-Prozess wird oft als Wendepunkt der Aufarbeitung des Dritten Reichs in der bundesrepublikanischen Gesellschaft überhaupt, andererseits als Meilenstein des Verständnisses des Holocausts durch westdeutsche Historiker gesehen.¹⁴ Zugleich hat der Film seinen dritten Handlungsstrang, den kollektiven Widerstand der bundesrepublikanischen Gesellschaft gegen die Vergangenheitsbewältigung, bereits etabliert. Der Zuschauer ist nun gespalten, ob er auf die Absurdität reagieren soll, dass es so schwierig war, den Prozess gegen Remer oder auch den Auschwitz-Prozess überhaupt zu führen, oder ob er sich positiv mit Bauers außerordentlicher Leistung und Erfolg in solch schwieriger Situation identifizieren soll. Der Film vollführt diese Spannung zwischen tragischem Scheitern und Erfolgsgeschichte, indem er beide miteinander konkurrierenden, sich eigentlich widersprechenden Interpretationen als jeweils gültig inszeniert.

V.

Ein Beispiel aus der Darstellung des Remer-Prozesses kann im Kern verdeutlichen, wie der Film seinen dritten Handlungsstrang, die tragische Entwicklung, wie Bauers Vision letztlich im antihumanistischen Klima Nachkriegsdeutschlands scheitert und selbst Bauer zum Opfer wird, erzählt: Der Verleger Christoph Müller-Wirth wird im Zeitzeugeninterview gezeigt, als er sich daran erinnert, wie Bauer von der politisch interessierten Studentenschaft zu einem Vortrag zu seiner Arbeit in der hessischen Justiz bei der Verfolgung von NS-Verbrechen an

siehe zudem Blanke; für die Bedeutung von individueller Erfahrung und Oral History als Quellen zur Zeit des Nationalsozialismus und zum Holocaust, siehe Plato, „Geschichte ohne Zeitzeugen“.

¹⁴ Vgl. Wojak, „Der erste Frankfurter Auschwitz-Prozess“, 57. Siehe auch Atze 644-6 für die Rolle der Medien im Auschwitz-Prozess. Für die Reaktion der deutschen Geschichtswissenschaft zum Auschwitz-Prozess siehe Frei.

die Technische Hochschule Karlsruhe eingeladen wurde. Müller-Wirth markiert sofort die Absurdität, dass in der „Hauptstadt des Rechts“ nur die politisierten Studenten einer *Technischen* Hochschule an Bauers Vortrag interessiert waren. Alle Journalisten und Juristen der Stadt blieben dem Vortrag fern und hätten Bauer, nach Müller-Wirth, niemals nach Karlsruhe eingeladen. Der Film unterteilt das Interview mit Müller-Wirth in drei Teile. Nach den ersten beiden, zeigt er jeweils Aussagen Bauers aus der Talkshow. Zuerst reflektiert Bauer über die Aufgabe der Gesellschaft; in dieser müssten alle Fakultäten von der Theologie bis zur Soziologie zusammenarbeiten; alle Deutschen müssten zusammenhalten, um die „ungeheuer große Aufgabe“ des Umgangs mit der Vergangenheit des Nationalsozialismus zu bewältigen. Im zweiten Talkshowausschnitt bewertet Bauer die neue Demokratie, Institutionen, Gewaltenteilung und Gesetze der Bundesrepublik sehr positiv, bevor er verdeutlicht, dass alle Institutionen, das Grundgesetz und die Menschenrechte wirkungslos seien, wenn sie nicht von ihren Menschen gelebt würden. Müller-Wirth bemerkt dann im letzten Segment des Interviews, dass alle Richter vom Bundesgerichtshof in Karlsruhe, allen voran der Präsident und Vizepräsident, vom Reichsgericht in Leipzig kamen. Der nächste Schnitt führt zu Originalaufnahmen des Reichsgerichts, von monumentaler Musik untermalt, bis eine einzelne Note wie ein Peitschenschlag die gespenstische Szene beendet und einen Augenblick des Schweigens schafft, bevor der Film zur nächsten Episode übergeht. In dieser erzählen mehrere Zeitzeugen die Geschichte von Hans Globke, der den Kommentar zu den Nürnberger Rassegesetzen verfasste, und von 1953 bis 1963 als Chef des Kanzleramts von Bundeskanzler Konrad Adenauer arbeitete, eines der extremsten Beispiele, wie jemand, der stark in das juristische System des Dritten Reichs integriert war, eine bedeutende Rolle in der Bundesrepublik einnahm. Globke bereitete die juristische Basis für den Holocaust vor, um dann in der Bundesrepublik Karriere zu machen.

Diese kurze Karlsruhe-Episode verdeutlicht genau, wie der Film Bauers Ideen durch seine Erzählmittel als universal gültig und zeitlos markiert und zugleich Bauers Person als heroisch entfaltet, während er den Zuschauer die historische Stimmung fühlen und die juristischen und moralischen Absurditäten der Zeit erfahren lässt. Die Darstellung von Bauers universalen Prinzipien und die historische Besonderheit der Phasen, die Bauers unendlichen Kampf in einer Gesellschaft veranschaulichen, die sich mit ihrer Vergangenheit nicht auseinandersetzen will, intensivieren sich gegenseitig. Dies wird durch Zioks Entscheidung verstärkt, mögliche Probleme einzelner Interpretationen nicht anzusprechen. Zum Beispiel könnte der Zuschauer fragen, warum derselbe von Ideen des Nationalsozialismus durchtränkte Bundesgerichtshof Bauers Anliegen, die Zuständigkeit für den Ausschwitz-Prozess an die Staatsanwaltschaft nach Frankfurt zu vergeben, stattgab, wo dies absehbar den Beginn einer intensiven juristischen Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit bedeuten musste. Die Zeitzeugen reflektieren nur darüber, dass es passierte und wie eine solche Vergabe im bundesdeutschen juristischen System technisch möglich war. Um das Zusammenspiel zwischen Bauer und westdeutscher Gesellschaft in den 1960er Jahren für den Zuschauer präsentisch auszudrücken, verzichtet der Film bewusst auf zu viel Metareflection. Die Erzählstränge müssen klar und deutlich erkennbar sein.

Im Sinne von Bill Nichols interaktivem Modus des Dokumentarfilms („interactive mode“, 44-56) gibt der Film den Zeitzeugen erhebliche Autorität, die kollektive Psyche der westdeutschen Gesellschaft zu interpretieren. Dies gilt sowohl für Zeitzeugen, die direkt in Prozessverfahren involviert waren, wie im ersten Frankfurter Ausschwitz-Prozess der Staatsanwalt Joachim Kügler und der Untersuchungsrichter Heinz Düx, als auch für Beobachter der historischen Ereignisse wie beispielsweise Ralph Giordano oder Thomas Harlan. Doch zugleich setzt der Film eine Mischform von dem ein, was Bill Nichols einführenden („expository“) Modus und beobachtenden („observational“) Modus im Dokumentarfilm nennt (32-44). Zum Beispiel verwendet der Film eine voice-over Stimme, also einen Erzähler, der nach Nichols in einer gottähnlichen Stimme den Ausschwitz-Prozess kommentiert (34), wenn der erste Angeklagte im Ausschwitz-Prozess, auf den sich der Film konzentriert, eingeführt wird. Dies ist der Buchhalter Wilhelm Boger, der das Folterinstrument Boger-Schaukel erfunden hat.¹⁵ Während der Erzähler spricht, zeigt der Film zunächst ein Porträtfoto von Boger und einen Zeitungsartikel, der die Foltermethode beschreibt, bevor ein Zoom auf das Foto der Boger-Schaukel in dem Artikel vorgenommen wird. Begleitet vom Ende der Beschreibung der Folter durch den Erzähler präsentiert der Film Archivmaterial, wie Boger im Gerichtssaal eskortiert wird. Dann fragt ihn der Untersuchungsrichter, ob er

¹⁵ Vgl. Wojak (Hg.), *Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/63*, 388-437, für eine umfassende Dokumentation des Prozesses gegen Boger; für eine kurze Zusammenfassung siehe zudem Kingreen 52-3.

„angesichts dieser fürchterlichen Schilderungen uns nicht doch jetzt etwas zu sagen hätte“. Während der Richter in Originaltonaufnahme der Verhandlung spricht, sieht der Zuschauer eine Aufnahme des leeren Gerichtssaals im Bürgerhaus Gallus,¹⁶ bevor der Film auf die historischen Filmaufnahmen zurückschwenkt, und Boger, nach einer kurzen Pause, antwortet: „Nein, ich hab' dazu nichts zu sagen.“ Danach werden Originalaufnahmen eines Interviews mit Bogers Frau gezeigt, die mit ihm und ihren gemeinsamen Kindern in Auschwitz gelebt hat. Sie wiederholt mit monotoner Stimme, dass sie sich nicht vorstellen könnte, dass ihr Mann so etwas getan haben könnte. Er wäre „zwar sehr genau“ gewesen, aber sie könnte sich nicht vorstellen, dass er Kinder ermordet hätte, da er selbst Kinder hatte und ein sehr guter Familienvater war.¹⁷ Die Wirkung dieser Sequenz ist die Darstellung eines Täters, der sich weigert, bewiesene Fakten seiner Verbrechen zu kommentieren und einer Ehefrau, die die offensichtliche Realität ignoriert und sich, wie viele Deutsche, die behaupteten nichts von den NS-Verbrechen mitbekommen zu haben, in Plattitüden flüchtet. Der Zuschauer nimmt Zioks Botschaft über das Verhalten des Ehepaars Boger und das darin zu erkennende Schweigen der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft deutlich wahr. Der Film nennt hierbei bewusst nicht den Umstand, dass Boger zu anderen Zeiten nach seiner Verhaftung und während des Prozesses versucht hat, seine Foltermethoden zu rechtfertigen,¹⁸ um das Schweigen zu intensivieren und damit eine weitere Frustration und einen Unglauben über eine derartige Einstellung im heutigen Publikum hervorzurufen. Ziok wechselt entsprechend vom einführenden in den beobachtenden Dokumentarfilmmodus, um die Idee eines unvermittelten und ungehinderten Zugangs zur historischen Welt (Nichols 43) auszudrücken. Durch diese Wechsel der Darstellungsmodi wird der Zuschauer dazu gebracht, dass er die Essenz des Gerichtsverfahrens und das Kernproblem der damaligen Gesellschaft erfährt. Zugleich ist es wichtig zu betonen, dass Ziok die Illusion eines solchen unvermittelten Zugangs wiederum bricht, insbesondere durch die Aufnahmen des leeren Gerichtssaals, was den Besucher an die Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit erinnert. Damit kann *Tod auf Raten* die Tendenz des öffentlichen Diskurses zum Ausschwitz-Prozess in den 1960er Jahren, sich auf die Exzesstaten besonderer Grausamkeit zu konzentrieren (cf. Miquel 105), vermeiden. Diese Methode ermöglicht es, durch das Zusammenspiel von Bauers Perspektive und dem Blick auf den öffentlichen Diskurs der Zeit die Todesmaschinerie des Holocausts als eine systemische Handlung, die zur damaligen Zeit ans Licht gebracht werden musste, darzustellen.

VI.

Im Laufe der Darstellung des Ausschwitz-Prozesses wird der Ton des Films zunehmend weniger idealistisch und stärker desillusioniert. *Tod auf Raten* etabliert dabei eine Stimmung von der Kollektivpsyche der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, was Bauers Aussage, dass Auschwitz weit in „die Kollektivpsychologie von uns allen“, also allen Deutschen, reiche, widerspiegelt. Bauer, der zuvor im Film als derjenige dargestellt wurde, der alle jugendlichen Straftäter in seinen frühen Jahren als Gerichtsassessor im Jugendstrafrecht davon überzeugt habe, zu gestehen und Reue zu zeigen, bemerkt: „Ich muss Ihnen sagen, seit dem Dezember 1963 warten die Staatsanwälte, dass einer der Angeklagten, also einer der unmittelbar Betroffenen, ein menschliches Wort zu den Zeugen und Zeuginnen findet, die überleben, nachdem ihre ganzen Familien ausgerottet sind.“ Später im Film fährt er fort: „Also ich muss Ihnen sagen, die Welt würde aufatmen, nicht bloß die Staatsanwälte in Frankfurt, ich glaube, Deutschland würde aufatmen, und die gesamte Welt, und die Hinterbliebenen der, die in Auschwitz gefallen sind, und die Luft würde gereinigt werden, wenn endlich einmal ein menschliches Wort fiel.“ Wiederum wird hier die doppelte Ausrichtung des Films deutlich: Einerseits setzt der Film seine Erzählung allgemeingültiger ethischer Werte durch die Zuspitzung des Kontrastes zwischen der Welt der Jugendlichen

¹⁶ Der Prozess begann 1963 im Frankfurter Rathaus Römer, wurde aber im April 1964 in das neu erbaute Bürgerhaus Gallus verlegt.

¹⁷ Vgl. auch Wojak (Hg.), *Auschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63*, 395-6, zu Marianne Bogers Vernehmung durch die Kriminalpolizei Stuttgart im Oktober 1958. Zioks Auswahl der Interviewausschnitte betont die Absurdität von Bogers Aussagen, dass sie von nichts gewusst habe und dass ihr Mann ein guter Mensch und Familienvater gewesen sei.

¹⁸ Vgl. Wojak (Hg.), *Auschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63*, 401 zu einer staatsanwaltlichen Vernehmung Bogers, in der dieser den Foltereffekt der Schaukel herunterspielte. Er versuchte sich zudem in seinem Schlussplädoyer im Prozess vom Holocaust zu distanzieren, indem er betonte, dass er sich auf Mitglieder des polnischen Widerstandes und Bolschewisten in seinen „Betrachtungen“ konzentriert hatte, nicht auf die Vernichtung des europäischen Judentums (432).

und der der Erwachsenen, die sich durch die Angeklagten im Prozess zeigt, fort. Andererseits gibt der Film die Idee einer Erfolgsgeschichte durch die Art der Darstellung des Ausschwitz-Prozesses fast vollständig auf, da Bauers humanitäre Werte zu scheitern scheinen: Kein einziges menschliches Wort ist je zu den Überlebenden gesagt worden.

Die Darstellung des Ausschwitz-Prozesses kulminiert in Ralph Giordanos Aussage, dass Bauers Tragik darin bestand, dass Deutschland noch nicht für eine juristische Aufarbeitung des Holocausts und der Verbrechen im Nationalsozialismus bereit war. Der Film investiert erhebliche Zeit in Originalfilmaufnahmen, Musik und Überlegungen der Zeitzeugen, um die Einmaligkeit des Holocaust aufgrund des industriell organisierten und verwalteten Massenmords darzustellen. Hier scheint *Tod auf Raten* auf den ersten Blick die Fokussierung auf die 1950er und 60er Jahre aufzugeben und sich stattdessen auf den historischen Fall der Verbrechen im Holocaust und seine Unbegreiflichkeit zu konzentrieren. Aber bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass Ziok mit wenigen Ausnahmen – Originalaufnahmen anderer Filme und Originaltonaufnahmen des Gerichtsverfahrens – keinerlei Zeugen aus dem Prozess interviewt, weder Zeugen der Verteidigung noch der Anklage. Genau deshalb gelingt es dem Film, die Perspektive Bauers und die gesellschaftliche Rezeption des Holocausts in 1950er und 60er Jahren darzustellen und zugleich die Traumatisierung der Opfer zu vermeiden. Letztere lässt sich gerade durch die Konzepte der ‚prekären Zeugenschaft‘ und der ‚Traumatifizierung‘ fassen (Keilbach 153-166; Plato, „Vom Zeugen zum Zeitzeugen“): Überlebende des Holocaust haben hiernach kaum die Möglichkeit erhalten, in Gerichtsprozessen ihre persönliche Geschichte zu erzählen, weil sie dort als juristische Zeugen zu spezifischen Verbrechen der Angeklagten agieren mussten.¹⁹

Der Film intensiviert durchgängig den Unglauben des heutigen Zuschauers, dass Bauers Ermittlung in den verschiedenen Prozessen gegen die Täter des Nationalsozialismus auf solche Widerstände stieß. Im weiteren stellt er dar, wie Ermittlungen wie diejenige Bauers gegen die Oberlandespräsidenten und Generalstaatsanwälte, die sich widerspruchslos auf das auf der Berliner Konferenz im April 1941 in Berlin verkündete Euthanasieprogramm einließen (cf. Wojak, *Fritz Bauer*, 380-1) scheiterten oder im Sande verliefen. Eine andere wichtige Geschichte, die *Tod auf Raten* verwendet, um die Tragik von Bauers Lebenswerk auszudrücken, ist der Fall des Juristen Eduard Dreher, der im Dritten Reich als Erster Staatsanwalt am Sondergericht Innsbruck diente. Im westdeutschen Nachkriegsdeutschland entwirft Dreher eine scheinbar harmlose Novellierung des Strafgesetzbuchparagrafen 50/2, die den Bundestag fast unbeachtet passierte und die Verjährung von nationalsozialistischen Verbrechen, jeder Form von Beihilfe zum Mord, ermöglichte und somit die Strafverfolgung nahezu aller NS-Täter unmöglich machte. Der Film lässt offen, ob Bauer diese Entwicklungen kurz vor seinem Tod im Sommer 1968 bereits bewusst waren.²⁰

Tod auf Raten erreicht seinen erzählerischen Höhepunkt, um die Absurdität der NS-Prozesse ausdrücken, in der Inszenierung eines Prozesses im Jahr 1962 am Schwurgericht Ansbach gegen Obersturmbannführer ‚P‘, der den Befehl erhalten hatte, zehn polnische Häftlinge zu töten. Der Film verwendet drei voice-over Stimmen, zwei männliche und eine weibliche, um den damaligen Fall zu kommentieren. Dies geschieht vornehmlich durch Lesen des Tatbestands, der bestehenden Gesetze zu Mord und Totschlag sowie der Urteilsverkündung. Das Gericht bemerkt den "blinden Gehorsam" des Angeklagten: Er tötete seine Opfer willentlich mit einer Maschinenpistole. Die weibliche Stimme, begleitet von Aufnahmen einer leeren Gefängniszelle, liest "Mord, nein", bevor sie § 211 zu Mord im deutschen Strafgesetzbuch leicht gekürzt vorliest, während die Kamera diesen Text in einer Strafgesetzbuchausgabe von 1871 zeigt.²¹ Während sich die drei Erzählerstimmen im

¹⁹ Vgl. auch Knellensens Interviewprojekt im Jahr 2005 mit Zeitzeugen aus verschiedenen europäischen Ländern, die im ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess ausgesagt haben. Wenn auch einerseits Zioks Entscheidung, Zeugenaussagen von traumatisierten Opfern nicht in den Film einzubauen, ästhetisch motiviert ist, um den Standpunkt Bauers so fokussierter herausarbeiten zu können, läuft dieser Ansatz andererseits die Gefahr, die Spezifität der historischen Ereignisse zugunsten einer sekundären und nur exemplarischen Zeugenschaft zu reduzieren.

²⁰ Für eine genauere Zusammenfassung der Verjährungsdebatte und von Drehers Novellierung des Strafgesetzbuch-Paragrafen 50/2, die im Oktober 1968 in Kraft trat, siehe Miquel 109-10.

²¹ Das deutsche Strafgesetz lässt den Tatbestand des organisierten Massenmordes nicht gelten (vgl. Wojak, Hg., *Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/63*, 271-3). Für die juristischen Hintergründe und eine detaillierte Diskussion der Herausforderungen, den Mordparagrafen auf den Massenmord im Dritten Reich anzuwenden, siehe am Beispiel des Auschwitz-Prozesses Wojak, „Mauer des Schweigens“, 33-4; und Perels, der die Untrennbarkeit von Strafprozess und öffentlichem Bewusstsein, und die Abwehrmechanismen gegen die strafrechtliche Aufarbeitung der NS-Verbrechen in Politik und Gesellschaft der damaligen Bundesrepublik diskutiert (136); sowie Bauers

Stakkato abwechseln, die Konsequenzen von Sachverhalt und Gesetz vorzulesen, inszeniert und dekonstruiert der Film durch die Art seiner Darstellung das damalige Urteil. Die Tötung war laut Gerichtsurteil weder grausam noch heimtückisch: Sie war nicht grausam, „weil den Opfern über die angekündigte Tötung hinaus keine zusätzlichen schweren Leiden oder Qualen zubereitet worden waren.“ Sie war auch nicht heimtückisch, weil Heimtücke die Ausnutzung von Arglosigkeit und Wehrlosigkeit impliziert. Die Opfer waren zwar wehrlos, aber nicht arglos, da die Opfer über die Erschießung vorab informiert worden wären. Dann wird wieder eine Gefängniszelle gezeigt, während eine männliche Stimme aus dem Urteil, dessen Text auch im Bildervordergrund erscheint, vorliest: „Sie sahen, wie er die Maschinenpistole von der Schulter nahm, und auf sie anlegte, wobei nicht auszuschließen ist, daß er sie unmittelbar vor dem Feuerstoß noch auf ihre bevorstehende Erschießung hingewiesen hat. Unter diesen Umständen liegt eine heimtückische Tötung nicht vor, da die Gefangenen noch um Hilfe rufen, den im Raum stehenden Tisch oder die Stühle zu ihrer Verteidigung hätten verwenden oder den Versuch hätten unternehmen können, zu fliehen oder den Angeklagten zuzustimmen.“ Die weibliche Stimme führt die Schlussfolgerung fort, dass der Angeklagte wegen fehlender niedriger Beweggründe kein Mörder sondern nur Totschläger sei, und kommt in einigen weiteren Schritten zu dem Ergebnis, dass der Angeklagte nicht Täter sondern nur Beihelfer war, was alles zu verschiedenen Formen der Strafmilderung führte. Der Film inszeniert diesen einen Fall als exemplarisch für die Unfähigkeit des gesamten Gerichtssystems mit den NS-Verbrechen umzugehen. Der Zuschauer wird emotional so manipuliert, dass er Ärger gegenüber dem westdeutschen Gerichtssystem empfinden muss und sich zugleich noch enger mit den Opfern des Nationalsozialismus und dem ‚tragischen Helden‘ Fritz Bauer verbunden fühlt.

VII.

Der vierte und letzte Handlungsstrang umfasst den gesamten Film. Hierin wird Fritz Bauer als Opfer inszeniert und die mysteriösen Umstände seines Todes zur Sprache gebracht. Bauer wurde am 1. Juli 1968 tot in seiner Badewanne aufgefunden. Nachdem der Film, wie oben gesehen, zu Beginn den Handlungsstrang von Bauers universalem Wertesystem etabliert hat, zeigt er Bauers Neffen Rolf Tiefenthal, der zuerst bemerkt, dass es eine Spekulation sei, dass Bauer Selbstmord begangen hätte, bevor er darüber grübelt, dass Bauers viele Feinde ihn zum Selbstmord gezwungen oder gar ermordet haben könnten. Der Film spielt – verstärkt durch die dramatische Orchestermusik, die einen starken Kontrast zur Klaviermusik in den ersten Einstellungen des Films bildet – mit dem Geheimnisvollen von Bauers Tod, allerdings ohne die spekulative Geschichtsdeutung zu übertreiben. Er bleibt suggestiv durch die Aussagen der Zeitzeugen. Amend und der Gerichtsmediziner Joachim Gerchow beschreiben die Entdeckung von Bauers Leichnam und die Untersuchung der Todesumstände. Der Frankfurter Staatsanwalt Johannes Warlow bemerkt, dass es damals Gerüchte gab, dass Bauer ermordet worden wäre, auch wenn er gleichzeitig darauf verweist, dass dies nur die typischen Gerüchte in solchen Fällen gewesen seien. Amend wird dann wieder gezeigt und stellt – wie Tiefenthal zuvor – fest, dass Bauer auch Feinde gehabt hätte, selbst wenn das fast unbegreiflich sei, da jeder sofort erkennen konnte, dass Bauer ein außergewöhnlich kluger sowie warmherziger und guter Mensch gewesen wäre. Anschließend verwirft Warlow rigoros die Idee, Bauer könnte Selbstmord begangen haben. Der Film stellt also die Idee von Bauer als großartiger Persönlichkeit und Vorbild, der heutzutage geehrt und bewundert werden sollte, gegen die Idee, dass Bauer viele Feinde hatte und selbst ein Opfer war, das wegen seiner Überzeugungen verfolgt wurde.

Viel später kehrt der Film zum Handlungsstrang von Bauers Tod zurück, nachdem der Widerstand der deutschen Gesellschaft und im Besonderen des deutschen Gerichtswesens gegen Bauers Ermittlungen und Ziele deutlich dargestellt wurden. Direkt vor dem Kapitel über den Auschwitz-Prozess diskutiert Ziok mit Heinz Düx, der feststellt: „der Bauer hatte eigentlich nur Feinde“, dass Bauer eine Pistole trug, weil er bedroht worden sei. Später reflektieren mehrere Zeitzeugen, u.a. Bauer selbst in den Talkshow-Aufnahmen, über Drohungen, gehässige Briefe und antisemitische Beleidigungen, die Bauer insbesondere während des Auschwitz-Prozesses erhalten hat. Damit wird der Fritz Bauer des Films in den Augen des Zuschauers selbst zu einem Opfer nationalsozialistischer Propaganda, was die

Essay „Genocidium (Völkermord)“ von 1965, in dem Bauer über die „Politik der ‚re-education‘“ der Täter, um Toleranz in der Gesellschaft zu schaffen, spricht (*Die Humanität*, 61-75, 74-5). Entsprechend kann das sich auf den individuellen Täter konzentrierende Strafgesetz nur Teil der „gegenüber der Gesamtgesellschaft notwendigen Sozialpädagogik“ sein (75).

antisemitische Vergangenheit des Dritten Reichs, die in die 1960er Jahre der Bundesrepublik hineinwirkt, widerspiegelt.

Am Ende kehrt der Film zum Handlungsstrang von Bauers Todesumständen zurück. Amend bemerkt, dass normalerweise, wenn ein so prominenter und umstrittener Mann wie Fritz Bauer stirbt, eine gerichtsmedizinische (nicht nur eine klinische) Obduktion vorgenommen würde. Gerchow führt aus, dass er sich damals gewundert hätte, dass keine gerichtsmedizinische Obduktion vorgenommen wurde, obwohl es so eine ungewöhnliche Situation gewesen war. Der Film kommentiert diese Überlegungen (jenseits der Auswahl und Anordnung der Interviewfragmente) nicht; er stellt keine eigenen Spekulationen an, sondern lässt die Zeitzeugen Unklarheiten und Merkwürdigkeiten benennen. Einige Journalisten lesen die Erzählung von Bauers Tod als "frivole Verdächtigungen" und "Raunen von Tod und Freitod" (Platthaus, "Raunen"). Kothenschulte behauptet, dass der Film argumentiere, die Dreher-Strafgesetzbuchnovellierung hätte Bauer in den Selbstmord getrieben. *Tod auf Raten* verwendet jedoch die Gerüchte um Bauers Tod ausschließlich, um einen Spannungsbogen für den Film zu schaffen und damit eine emotionale Leerstelle, die die Spannungen in der damaligen Bundesrepublik zur Sprache bringt, auszudrücken. Eine eindeutige These von Mord oder Selbstmord würde gerade die Idee des Films unterminieren, Bauer zugleich zum Opfer und positiven Helden sowie Vorbild zu machen. Ansonsten hätte der Film den Fall des beitzenden Richters des Volksgerichtshofs Hans Joachim Rehse dargestellt, um die Enttäuschungen im letzten Lebensjahr von Bauer zu intensivieren. Rehse wurde im April 1968 vom Bundesgerichtshof in Karlsruhe freigesprochen, da nicht nachgewiesen werden könne, dass er aus niedrigen Beweggründen für die Todesstrafe gestimmt habe (cf. Wojak, *Fritz Bauer*, 375-6). Ziok verwendet also den Handlungsstrang von Bauers Tod als Mittel der Spannungserzeugung, aber noch wichtiger ist es, dass diese Geschichte die Darstellung von Bauer als Opfer komplettiert. Der Handlungsstrang führt zu einer Emotionalisierung der Filmerzählung und ermöglicht daher ein Gleichgewicht zwischen der Tragik Bauers und seiner Erfolgsgeschichte, zwischen historischer Atmosphäre und Bauers zeitlosen humanitären Werten sowie seiner Vorbildfunktion. Die genauen Umstände von Bauers Tod sind für die Erzähltechnik des Films nicht bedeutsam. Hingegen ist es entscheidend, dass Bauer als tragischer Held und als zeitloses Vorbild für Zivilcourage und Menschenrechte im Gegensatz zur Gesellschaft der 1950er und 60er Jahre dienen kann. Die Möglichkeit eines Mordes ergänzt den Prozess der Viktimisierung und intensiviert die Spannung zwischen Geschichte und Ideal. Sie verbindet für die heutige Generation die zwei Perspektiven von allgemeingültigen Menschenrechten in der heutigen Welt mit der historischen Atmosphäre des Schweigens, Vergessens und Weitermachens von Tätern aus der Zeit des Nationalsozialismus in der damaligen Bundesrepublik. Diese Spannung erlaubt es Ziok, die Vergangenheit mit der Generationenerinnerung an das Dritte Reich und an die ersten zwei Jahrzehnte der Bundesrepublik zusammenzubringen. Ihr Film stellt keine faktische Vergangenheit der 1950er und 60er Jahre dar, sondern nutzt Ästhetisierungs- und Erzählstrategien, um Vergangenheit und Gegenwart zusammenzubringen, also Geschichte zu temporalisieren.

Diese doppelte Erzählstrategie zwischen Vergangenheit und Gegenwart macht auch deutlich, warum der Film historische Abläufe bewusst vereinfacht und pointiert. Zum Beispiel werden komplexe historische Zusammenhänge wie die Rolle des CIA, frühere Nazis zu schützen, was gerade für den Eichmann-Prozess wichtig ist, nicht genannt. Auch diejenigen Menschen, die wie Bauer Widerstand gegen die Nationalsozialisten geleistet haben oder Menschen, die möglicherweise echte Reue gezeigt haben, kommen in *Tod auf Raten* nicht vor. Der Film konstruiert bewusst ein Schwarz-Weiß-Bild: einerseits Bauer als ein für Humanität und Menschenrechte kämpfendes Vorbild, andererseits die immer noch von Ideen des Nationalsozialismus durchtränkte Bundesrepublik. Weil der Zuschauer im 21. Jahrhundert sich naturgemäß mit Bauers Wertesystem identifiziert und von den Nazi-Verstrickungen der Nachkriegsgesellschaft abgestoßen fühlt, kann der Film eine emotionale Reaktion des Zuschauers erzeugen, die diesem erlaubt, die simulierte, noch von den Ideologien des Nationalsozialismus geprägte westdeutsche Nachkriegsgesellschaft zu erleben.²² Der Zuschauer dürfte dabei nicht einfach Sympathie mit Bauer verspüren, da dieser zu stark als Person und Vorbild fungiert. Die Kombination aus Opferstatus und vorbildhafter und universaler Heldengeschichte macht Bauer zum tragischen Helden. Das heißt also, dass der Zuschauer dazu gebracht wird, sich so mit Bauer zu identifizieren, dass er Bauers Situation und seine Idee von Humanität im Sinne von Empathie begreift (Breithaupt 10-1); der Zuschauer schaut also mit Bauers Augen und kalkuliert oder erträumt

²² Siehe Jaeger 92-5 bezüglich des theoretischen Konzeptes der Simulation von historischer Erfahrung und Atmosphäre.

dessen Handlungsmöglichkeiten, Gerechtigkeit zu schaffen. Dieses Gefühl der Empathie kann nicht einfach auf andere Zeitzeugen im Film übertragen werden, sondern gilt explizit für Bauer, dessen Perspektive simuliert wird. Es handelt sich hierbei um eine emotionale Empathie, die insofern a-historisch operiert, als dass der Zuschauer die Kraft von Bauers Ideen in Spannung zur Realität der damaligen Zeit erfährt. Dem Film gelingt diese universale Perspektive nur, weil er zugleich die historische Atmosphäre der damaligen Zeit als Gegenperspektive zu Bauer entwickelt hat.²³

VIII.

Indem Ziok Bauer und sein visionäres Denken zum Fluchtpunkt von *Tod auf Raten* macht, kann sie die Grenzen von Opfer, Ermittler und Täter miteinander verschmelzen. Die Nationalsozialisten in der Bundesrepublik stellen sich selbst als Opfer dar (was im Film durch die Verteidigungsstrategien im Auschwitz-Prozess ausgedrückt wird), obwohl der Zuschauer sie eindeutig als Täter wahrnimmt. Bauer ermittelt in den Verfahren um die Verbrechen des Nationalsozialismus, um die Gesellschaft zu verbessern und die Täter zur Reue zu bewegen, wird jedoch selbst ein Opfer eines Kollektivhasses der westdeutschen Justiz und von Teilen der westdeutschen Gesellschaft. Die heutige Perspektive revidiert dann Bauers Schicksal als Opfer und macht ihn zum Vorbild oder Helden, was einen geschichtsdidaktischen Ansatz und die aktivistisch-politische Botschaft für Menschenrechte ermöglicht.

Den Film vornehmlich als faktenorientierte Dokumentation von Bauers Leben und den NS-Prozessen der 1950er und 60er Jahre zu sehen, ist eine klare Fehlinterpretation. *Tod auf Raten* hat ohne Zweifel die historiographische und pädagogische Aufgabe, Bauers Lebensgeschichte darzustellen und ihn wieder eine Person des heutigen öffentlichen Bewusstsein zu machen, aber um dies zu erreichen, muss der Film Fakten und Anekdoten sowie Geschichte, Erinnerung und Mythen miteinander verschmelzen. Er erschafft drei unterschiedliche Effekte historischer Authentizität: erstens als historisches Zeugnis, im Film durch die Zeitzeugen und Originalfilmaufnahmen gewährleistet;²⁴ zweitens durch Bauers Stimme, die eine ethische Perspektive und historische Autorität wie die Authentizität des unmittelbaren Zeitzeugen hinzufügt. Der dritte Effekt historischer Authentizität ist die simulierte historische Atmosphäre der damaligen Zeit. Dieser wird durch Originalfilm- und Originaltonaufnahmen unterstützt, entsteht aber insbesondere durch die Inszenierung verschiedener Handlungsstränge, die gegeneinander gesetzt werden. Entsprechend ist die entscheidende Wirkung des Films nicht das faktische Detail; vielmehr simuliert er die Atmosphäre des Vergangenen und emotionalisiert den heutigen Zuschauer in ständigen Kontrasten zwischen Vergangenheit und Gegenwart, was es ermöglicht, den tragischen Helden Fritz Bauer zu einem universalen Vorbild zu machen. Hier kann man genau erkennen, warum der Film im pädagogischen Sinn erfolgreich ist, aber als historische Darstellung kritisiert worden ist.

Tod auf Raten spiegelt Bauers besonderes Interesse an der Jugend, indem der Film ihn zu einem Vorbild der heutigen Jugend macht. Daher verschmilzt die Vergangenheit mit der Gegenwart und öffnet sich zur Zukunft. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden

²³ Hier wird auch deutlich, warum der sehr literarische Stil der Fritz Bauer-Biographie von Steinke den ästhetischen Effekt von *Tod auf Raten* nicht erreicht. Steinke schreibt in einem Stil, der den Leser direkt in die Szene einbeziehen soll, wie zum Beispiel in der einem *Spiegel*-Artikel entlehnten Eingangsszene, in der Michael Maor als israelischer Agent auf Bauers Anraten in die Frankfurter Staatsanwaltschaft einbricht, um die dortige Eichmann-Akte zu fotografieren (13-15; vgl. zum Hintergrund dieser Episode Nelhiebel). Ähnlich wie in Zioks Film ist nicht notwendigerweise entscheidend, ob diese Szene historisch belegt oder zumindest wahrscheinlich ist, oder ob sie der Imagination entspringt; entscheidend ist vielmehr, dass Steinke keine wirkliche Perspektive schafft, die sich mit der Vergangenheit reibt, weder die Bauers noch die der an Menschenrechten interessierten Gegenwart. Er beschreibt letztlich eine Episode, in der der Erzähler schlichtweg wissend in die Vergangenheit einsteigt. Diese einfache literarische Rekonstruktion kann anders als der Film weder das Besondere der Person Bauers noch die Atmosphäre der damaligen Zeit lebendig zur Sprache bringen; statt Empathie verbleibt es eine reine Anekdote über die Vergangenheit.

²⁴ Pirker und Rüdiger (insbesondere 17) unterscheiden zwischen zwei Modi historischer Authentizität. Der erste ist das authentische Zeugnis, zu dem Quellen, Zeitzeugen, Unikate und auratische Orte gehören. Alle diese Ausformungen des authentischen Zeugnisses suggerieren ein Original, ein Relikt aus der Vergangenheit. Der zweite Modus ist derjenige des authentischen Erlebens. Dieser wird durch Nachahmung oder Schaffung von Repliken und Kopien sowie durch ein Nachspielen oder Reenactment, also durch das Evozieren eines ‚authentischen Gefühls‘, dass die Gegenwart mit der Stimmung oder Atmosphäre der Vergangenheit verbindet, erreicht. Die Perspektive Bauers, wie sie in *Tod auf Raten* dargestellt und simuliert wird, erscheint als hybride Mischung beider Authentizitätsmodi.

verzeitlicht und damit kopräsent. Die verstörende Wirkung der simulierten historischen Atmosphäre ist zu stark, als dass der Zuschauer einfach im Nachhinein in moralisierende Selbstzufriedenheit verfallen könnte. Damit hat der Film weniger eine kathartische Wirkung auf den Zuschauer, sondern dient als seine dauerhafte Warnung, dass Menschenrechte und Humanität nie einfach garantiert sind. Dieses Konzept des Films, den Kampf zwischen humanistischen Idealen und historischer Atmosphäre sich vollziehen zu lassen, entspricht der Wirkung der letzten gesprochenen Worte im Film, von Rolf Tiefenthal, der spontan auf Englisch bemerkt: „I think all of the Germans ... Nazis alive [sic] saw him as major enemy. They were afraid of him, yes. ... But he won.“ Es sind nicht die Umstände von Bauers Tod, die wirklich wichtig sind, sondern die Dichotomie zwischen ihm und seinen Gegnern. Tiefenthals subjektive Perspektive als Verwandter Bauers bestätigt die Dramaturgie des Films: Obwohl Fritz Bauer selbst zum Opfer wird, setzt sich seine universale Weltanschauung letztlich durch.²⁵

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006.

Atze, Marcel: „... an die Front des Auschwitz-Prozesses‘: Zur Zeitgenössischen Rezeption der ‚Strafsache gegen Mulka und andere‘.“ *Auschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*. Hg. Irmtrud Wojak, im Auftrag des Fritz Bauer Instituts. Köln: Snoeck, 2004, 637-47.

Backhaus, Fritz, Monika Boll, Raphael Gross, Hg. *Fritz Bauer: Der Staatsanwalt – NS-Verbrechen vor Gericht. Eine Ausstellung des Fritz Bauer Instituts und des Jüdischen Museums Frankfurt in Kooperation mit dem Thüringer Justizministerium*. Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts. Bd. 32. Frankfurt a.M.: Campus, 2014.

Bauer, Fritz. *Auf der Suche nach dem Recht*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung, 1966.

Bauer, Fritz. *Die Humanität der Rechtsordnung: Ausgewählte Schriften*. Hg. Joachim Perels, Irmtrud Wojak. Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts. Bd. 5. Frankfurt a.M.: Campus, 1998.

Berlinale. „Film file *Fritz Bauer: Tod auf Raten / Death by Instalments*.“ Abrufdatum 20. August 2014 <http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2010/02_programm_2010/02_Filmdatenblatt_2010_20106770.php>.

Blanke, Horst Walter. „Stichwortgeber: Die Rolle der ‚Zeitzeugen‘ in G. Knopps Fernsehdokumentation.“ *Geschichtskultur: Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart*. Hg. Vadim Oswald, Hans-Jürgen Pandel. Schwalbach: Wochenschau, 2009. 63-74.

Breithaupt, Fritz. *Kulturen der Empathie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.

CV Films. „Homepage *Fritz Bauer: Tod auf Raten*.“ Abrufdatum 20. August 2014 <<http://www.fritz-bauer-film.de/ge/index.htm>>.

Frei, Norbert. „Der Frankfurter Auschwitz-Prozess und die deutsche Zeitgeschichtsschreibung.“ *Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung*. Hg. Fritz Bauer Institut. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt a.M.: Campus, 1996. 123-38.

Fritz Bauer: Tod auf Raten. Regie Ilona Ziok. 2010. DVD. CV Films, 2011 [zu Forschungszwecken zur Verfügung gestellte Privatkopie].

Gutmair, Ulrich. „Nein sagen ist der Kern jeder Ethik.“ *Taz* 16. Feb. 2010. Abrufdatum 20. August 2014 <<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=be&dig=2010%2F02%2F16%2Fa0143&cHash=0d0b299b56>>.

Horn, Sabine. *Erinnerungsbilder: Auschwitz-Prozess und Majdanek-Prozess im westdeutschen Fernsehen*. Essen: Klartext, 2009.

²⁵ Wie zuvor bereits gesehen triumphiert aus der Perspektive des Films dieses positive Moment über jede mögliche Resignation Bauers, sodass der Film offensichtlich weder die Selbstmordtheorie im Sinne von Bauers verlorener Hoffnung noch eine Mordtheorie im Sinne einer Verschwörung gegen Bauer und die Ideale, für die er steht, aktiv verflucht.

Jaeger, Stephan. „Historiographical Simulations of War.“ *Fighting Words and Images: Representing War across the Disciplines*. Hg. Elena Baraban, Stephan Jaeger, Adam Muller. Toronto: University of Toronto Press, 2012. 89-109.

Kansteiner, Wulf. „Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das ‚Dritte Reich‘ in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp.“ *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51.7 (2003): 626-48.

Keilbach, Judith. *Geschichtsbilder und Zeitzeugen: Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit, 2008.

Kingreen, Monica. *Der Auschwitz-Prozess 1963-1965: Geschichte, Bedeutung und Wirkung – Materialien für die pädagogische Arbeit mit CD: Auschwitz-Überlebende sagen aus*. Pädagogische Materialien. Bd. 8. Frankfurt a.M.: Fritz-Bauer-Institut, 2004.

Knellessen, Dagi. „Momentaufnahmen der Erinnerung: Juristische Zeugenschaft im ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess – Ein Interviewprojekt.“ *Zeugenschaft des Holocaust: Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Hg. Michael Elm, Gottfried Kößler, im Auftrag des Fritz Bauer Instituts. Jahrbuch 2007 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt a.M.: Campus, 2007. 116-38.

Koep-Kerstin, Werner. „Fritz Bauer – Tod auf Raten: Ein Film über den Generalankläger des Ausschwitz-Prozesses und Mitbegründer der HU.“ *Mitteilungen der Humanistischen Union* 208/209.1/2 (2010): 18-20, 15. Jul. 2010. Abrufdatum 20. August 2014 <http://www.humanistische-union.de/aktuelles/aktuelles_detail/back/aktuelles/article/fritz-bauer-tod-auf-raten-ein-film-ueber-den-generalanklaeger-des-ausschwitz-prozesses-und-mitbeg>.

Kothenschulte, Daniel. „Aufklärung im Kellerclub.“ *Frankfurter Rundschau* 22. Nov. 2010. Abrufdatum 20. August 2014 <<http://www.fr-online.de/film/dokumentarfilm-ueber-fritz-bauer-aufklaerung-im-kellerklub,1473350,4859784.html>>.

Michels, Claudia. „Das öffentliche Hinsehen: Niederschmetternde Dokumentation über den Aufklärer und Ankläger Fritz Bauer.“ *Frankfurter Rundschau* 7. Feb. 2011: R7.

Miquel, Marc von. „Wir müssen mit den Mördern zusammenleben! NS-Prozesse und politische Öffentlichkeit in den sechziger Jahren.“ „*Gerichtstag halten über uns selbst ...*“: *Geschichte und Wirkung des Ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses*. Hg. Irmtrud Wojak, im Auftrag des Fritz Bauer Instituts. Jahrbuch 2001 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt a.M.: Campus, 2001. 97-116.

Naxos-Kino. „Wiederholung des Films *Fritz Bauer - Tod auf Raten* am 7. Dezember in der Naxoshalle, 30 Nov. 2010.“ Abrufdatum 20. August 2014 <<http://www.frankfurter-info.org/Nachrichten/wiederholung-des-films-fritz-bauer-tod-auf-raten-am-7.-dezember-in-der-naxoshalle>>.

Nelhiebel, Kurt. „Steinkes Biografie: Fritz Bauer als Zerrbild.“ *Weltexpresso* 4. Aug. 2014. Abrufdatum 20. August 2014 <<http://www.kulturexpress.de/wpo/index.php/lust-und-leben/3294-steinkes-biografie-fritz-bauer-als-zerrbild>>.

Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Perels, Joachim. „Die Strafsache gegen Mulka und andere Ks 2/63 – Juristische Grundlagen.“ *Ausschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*. Hg. Irmtrud Wojak, im Auftrag des Fritz Bauer Instituts. Köln: Snoeck, 2004. 124-47.

Pirker, Eva Ulrike, Mark Rüdiger: „Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen: Annäherungen.“ *Echte Geschichte: Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Hg. Eva Ulrike Pirker et al. Bielefeld: transcript, 2010. 11-30.

Plato, Alexander von. „Geschichte ohne Zeitzeugen? Einige Fragen zur ‚Erfahrung‘ im Übergang von Zeitgeschichte zur Geschichte.“ *Zeugenschaft des Holocaust: Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Hg. Michael Elm, Gottfried Kößler, im Auftrag des Fritz Bauer Instituts. Jahrbuch 2007 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt a.M.: Campus, 2007. 141-56.

Plato, Alice von. „Vom Zeugen zum Zeitzeugen: Die Zeugen der Anklage im ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963-1965).“ „*Gerichtstag halten über uns selbst ...*“: *Geschichte und Wirkung des Ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses*. Hg. Irmtrud Wojak, im

Auftrag des Fritz Bauer Instituts. Jahrbuch 2001 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt a.M.: Campus, 2001. 193-215.

Platthaus, Andreas. „Wo sind Fritz Bauers Feinde geblieben? Ein Dokumentarfilm über das Leben des großen Gerechten.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 18. Feb. 2010. Abrufdatum 20. August 2014 <<http://www.faz.net/frankfurter-allgemeine-zeitung/feuilleton/wo-sind-fritz-bauers-feinde-geblieben-1939584.html>>.

Platthaus, Andreas. „Raunen von Mord und Freitod.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2. Dez. 2010: 37.

Seeliger, Anja. „Der Ungeehrte.“ *Außer Atem: Das Berlinaleblog* 15. Feb. 2010. Abrufdatum 20. August 2014 <http://www.perlentaucher.de/berlinale-blog/110_der_ungeehrte>.

Steinke, Ronen. *Fritz Bauer oder Auschwitz vor Gericht*. München: Piper, 2013.

Wojak, Irmtrud, Hg., im Auftrag des Fritz Bauer Instituts. *Auschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*. Köln: Snoeck, 2004.

Wojak, Irmtrud. „ ‚Die Mauer des Schweigens durchbrochen:‘ Der erste Frankfurter Auschwitz-Prozess 1963-1965.“ „*Gerichtstag halten über uns selbst ...*“: *Geschichte und Wirkung des Ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses*. Hg. Irmtrud Wojak, im Auftrag des Fritz Bauer Instituts. Jahrbuch 2001 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt a.M.: Campus, 2001, 21-42.

Wojak, Irmtrud. „Der erste Frankfurter Auschwitz-Prozeß und die ‚Bewältigung‘ der NS-Vergangenheit.“ *Auschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*. Hg. Irmtrud Wojak, im Auftrag des Fritz Bauer Instituts. Köln: Snoeck, 2004. 53-70.

Wojak, Irmtrud. *Fritz Bauer 1903-1968: Eine Biographie*. München: Beck, 2009.