



Die Deutschen und die Nazis

Figurendarstellungen in zeithistorischen Spielfilmen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens

Anke Donnerstag

1. Der zeithistorische Spielfilm als Vehikel für die Tradierung von Geschichtsbewusstsein

Seit den 1960er Jahren ist das Fernsehen mitprägend für die öffentliche Geschichtskultur in Deutschland.¹ Bis in die 1980er Jahre dominierte in den Fernsehbeiträgen zur zeitgenössischen Geschichte, bis auf ein paar Ausnahmen wie die DEFA-Verfilmung des Romans NACHT UNTER WÖLFEN (Frank Beyer, DDR 1963), der dokumentarische Stil. Mit der Fernsehserie HOLOCAUST (USA 1979) bewies Marvin J. Chomsky, dass es auch anders geht. Die Serie erzählt die Geschichte der Judenverfolgung anhand einer Opferfamilie und einer Täterfamilie und hat „den Deutschen erstmals anschaulich vorgeführt, was sie aus der Erinnerung bislang vorwiegend verdrängten: das individuelle Drama hinter dem Massenmord“, so beurteilte es der Spiegel.² Die vierteilige Serie erlebte 1979 ihre deutsche Erstausrahlung und wurde von mehr als 20 Millionen Zuschauerinnen gesehen. 30 000 Anrufe gingen bei den Sendern ein, von denen die meisten Erschütterung bekannten. Mit dieser Serie wurde Geschichte nicht nur zum ersten Mal massenwirksam emotionalisiert, sondern auch für zukünftige Geschichtsdarstellungen die Keine-Emotionen-Regel aufgebrochen und somit der Grundstein für emotionale Dokumentationen und letztlich für zeithistorische Spielfilme gelegt.³

Inzwischen ist es hauptsächlich das Fernsehen, welches durch seine historischen Darstellungen das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft formt und Erinnerungsarbeit leistet. Mit dem Eventfilm etablierte sich seit der Jahrtausendwende eine besondere Form des zeithistorischen Spielfilms, der neben der Vermittlung historischer Ereignisse hauptsächlich auf das Erreichen hoher Einschaltquoten

¹ Siegfried Quandt, „Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Wissenschaft“. In: Guido Knopp/Siegfried Quandt (Hgg), *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt 1988, S. 10.

² Der Spiegel, „Holocaust“: *Die Vergangenheit kommt zurück*. In: Spiegel/online 29.01.1979, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40350860.html>; Abruf am 20.12.2016.

³ Michael André, „Archetypen des Grauens. Über die Sentimentalisierung und Dramatisierung von Geschichte im Fernsehen“. In: Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hgg), *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*. Baden-Baden 2009, S. 44.

zielt. Eine historische Rahmenhandlung mit einer unhistorischen Binnenhandlung mit melodramatischer Struktur verbindend, setzt der Eventfilm seinen Schwerpunkt auf die Unterhaltung.⁴ Dabei wird durch verschiedene Einsatzmittel der Schein von Authentizität gewahrt. Neben klassischen Elementen, wie der Verwendung historischer Requisiten, dem Dreh an historischen Schauplätzen oder das Heranziehen soziokultureller Faktoren wie zeitgemäße Sprechweisen, Gesten und Umgangsstile, wird inzwischen auch vermehrt auf Archivmaterial zurückgegriffen.⁵

Über die Authentizität zeithistorischer Spielfilme und deren Wahrnehmung durch die Rezipientinnen wurde bereits in vielen Beiträgen namhafter Historikerinnen und Medienwissenschaftlerinnen diskutiert.⁶ Beate Schlanstein vergleicht die Deklaration eines medialen Produktes mit dem Begriff „Authentisch“ mit einem Gütesiegel, welches dem Produkt Glaubwürdigkeit zusprechen soll und es von sogenanntem Schund unterscheiden ließe.⁷ Susanne Knaller und Harro Müller bezeichnen Authentizität als Markenartikel oder auch catchword, der in allen Bereichen eingesetzt wird, sei es Wirtschaft, Sport, Politik, Kunst, Religion oder eben in den Medien und der damit der offensichtlich verbreiteten Sehnsucht nach Unmittelbarkeit, Ursprünglichkeit, Echtheit, Wahrhaftigkeit und nach Eigentlichkeit nachkommt.⁸ Martin Zimmermann weist in der Debatte um die Authentizität historischer Spielfilme darauf hin, dass Historikerinnen diese anders bewerten als das Publikum und letztlich auch die Filmemacherinnen:

Autoren, Regisseure und ein Großteil des Kinopublikums haben anscheinend ein stilles Abkommen darüber getroffen, was unter historischer Authentizität zu verstehen ist und dass diese den Filmen mit historischen Sujets ungeachtet der tatsächlichen Gestaltung grundsätzlich zugesprochen werden sollte.⁹

⁴ Einen umfassenderen Überblick über den Eventfilm gibt folgender Beitrag: Andreas Dörner, „Der Eventfilm als geschichtspolitisches Melodram“. In: APuZ 52/2008, S. 28–32.

⁵ Rainer Wirtz, „Das Authentische und das Historische“. In: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, S. 192.

⁶ Beiträge hierzu sind folgenden in Publikationen und Sammelbänden zu finden: Monika Weiß, „Faschismus im deutschen Fernsehen. Zur Entstehung und aktuellen Lage kollektiver Geschichtsbilder“. In: Simon Frisch/Tim Raupach (Hgg.), *Revisionen – Relektüren – Perspektiven. Dokumentation des 23. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2012, S. 295-304; Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008; Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hgg.), *„Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis“*, Baden-Baden 2009.

⁷ Beate Schlanstein, „Echt wahr! Annäherungen an das Authentische“. In: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 206.

⁸ Susann Knaller, Harro Müller, „Authentizität und kein Ende“. In: Susann Knaller/Harro Müller (Hgg.), *Authentizität – Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München 2006, S. 7.

⁹ Martin Zimmermann, „Der Historiker am Set“. In: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, S. 141

Historische Filme werden den Authentizitätserwartungen des Publikums angepasst und nicht denen der Historikerinnen, da das Publikum schließlich über die Glaubwürdigkeit eines Films entscheidet. Beate Schlanstein spricht in dem Zusammenhang auch von „gefühlter Authentizität“.¹⁰ Hier gilt das Prinzip Nähe: Bilder, die berühren, sind authentisch. Die Rezeptionserwartungen des Publikums sind zudem geprägt von der eigenen Gegenwart. Sie entstehen aus allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungen und werden durch die Entwicklung des Mediums Film beeinflusst.¹¹ So haben die seit der Jahrtausendwende entstandenen zeithistorischen Filme, die sich mit der jüngeren Geschichte ab 1933 befassen, vor allem eines gemeinsam: die Hervorhebung des deutschen Volkes oder zumindest einzelner Bevölkerungsteile dessen als Opfer – Opfer des Nationalsozialismus, des Krieges, der Flucht und der Vertreibung. Die eigentlichen Opfer des Nationalsozialismus, die Jüdinnen, spielen hier nur eine marginale Rolle. Auffällig ist nicht nur die Opferperspektive, sondern auch die scheinbare Distanz der Protagonistinnen zum Nationalsozialismus. Nazis kommen in den Filmen auch vor, doch sind das immer ‚die Anderen‘.

Figuren spielen bei dieser Konzeption eine bedeutende Rolle. Sie sind zentrale Bezugsgrößen für die Teilhabe des Publikums am Handlungsgeschehen des Films. Daher ist es für das Funktionieren des rezeptiven Erlebens wichtig, dass die Figuren eng mit der alltäglichen Vorstellungs- und Wertewelt verbunden sind.¹² Figuren haben somit einen wesentlichen Einfluss auf die Wirkung des Films. Besonders in Bezug auf den zeithistorischen Spielfilm ist es daher bedeutsam zu erörtern, wie Figuren der Narration bestimmte Menschenbilder repräsentieren, beeinflussen oder prägen.

In diesem Zusammenhang geht der vorliegende Beitrag in komparativer Betrachtung der Filme *DIE GUSTLOFF* (Joseph Vilsmaier, D 2008) und *EIN WEITES HERZ – SCHICKSALSJAHRE EINER DEUTSCHEN FAMILIE* (Thomas Berger, D 2013) der Frage nach, wie die Deutschen und die Nazis in Eventfilmen bzw. zeithistorischen Spielfilmen figuriert werden; welche Merkmale ihnen zugeordnet werden; in welchen Verhältnissen sie zueinander stehen und welchen Bezug sie zum kollektiven Geschichtsbewusstsein der gegenwärtigen Gesellschaft herstellen?

2. Perspektivwechsel – Die Deutschen und die Nazis in Gesellschaft und Film

Das Film-Sehen ist ein kommunikativer Prozess zwischen Film und Publikum. Anhand spezifischer Gestaltungsmittel und Techniken vermittelt der Film bestimmte Informationen, die mit der Bedeutungszuweisung durch die Zuschauerin zusammentreffen:

¹⁰ Schlanstein, *Echt wahr! Annäherungen an das Authentische*, S. 219.

¹¹ Zimmermann, *Der Historiker am Set*, S. 143.

¹² Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin 2006, S. 44.

Narration, Dramaturgie und gestalterische Mittel geben Anweisungen zur Rezeption und Aneignung und strukturieren mögliche Lesarten eines Spielfilms vor. Die Deutung ist also weder beliebig noch festgeschrieben, sondern hängt von den gesellschaftlichen Kontexten ab.¹³

So sagen Geschichtsfilme mehr über die Zeit aus, in der sie produziert wurden, als über die geschichtlichen Ereignisse, die sie zeigen. Denn die Darstellung des Historischen spiegelt die Sichtweise und Erwartungen derjenigen Kultur wider, die sie produziert.¹⁴ Im dreiteiligen Fernsehfilm *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* (Philipp Kadelbach, D 2013) spielen Aleida Assmann zufolge die mentale und emotionale Prägung der Figuren durch die nationalsozialistische Ideologie überhaupt keine Rolle. Sie schließt daraus, dass auf diese Weise die Distanz zwischen den historischen Figuren und dem heutigen Publikum abgebaut werden soll.¹⁵ Der Dreiteiler spielt in den Jahren 1941 bis 1945 und erzählt die Geschichte von fünf Freunden – den Brüdern Wilhelm und Friedhelm, Charlotte, Greta und dem jüdischen Viktor –, deren Wege durch den Zweiten Weltkrieg getrennt werden. Auch haben Untersuchungen zur Aneignung des Films *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* gezeigt, dass Jugendliche dazu neigen, sich selbst als die Protagonisten des Films wahrzunehmen und somit deren Geschichte aus ihrer persönlichen Perspektive zu erfahren. Daraus resultiert eine Verschmelzung der Zuschauer mit den Figuren, die Jugendlichen Erklärungen anbietet, die jungen Soldaten der Wehrmacht zu entlasten. Verbrecherische Taten wurden mit der Begründung der historischen Umstände oder der Befehlsgewalt verteidigt und die Schuld der Figuren relativiert oder abgewiesen. Laut Gries und Satjukow weist die hier erfolgende Umkehrung der historisch gesicherten Zuschreibung von Täterin und Opfer eine deutliche Analogie zur familiären Bildung und Verfertigung von Geschichtsbewusstsein auf.¹⁶

Die Hervorhebung der Deutschen als Opfer von Nationalsozialismus und Krieg ist jedoch kein neues Phänomen. Bereits vor Ende des Zweiten Weltkriegs, als die Niederlage absehbar war, verbreiteten sich unter der deutschen Bevölkerung Einwände und Bedenken gegen den Nationalsozialismus und die Judenverfolgung, mit denen auch eine Schuldabwehr einsetzte, die Judenverfolgung, Deportation und Massenmord gegen eigene Kriegsoffer aufrechnete.¹⁷ Aleida Assmann ver-

¹³ Britta Almut Wehen, „Heute gucken wir einen Film“. *Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht*. Oldenburg 2012, S. 27f.

¹⁴ Dennis Gräf/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Krahl/Marietheres Wagner, *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011, S. 228.

¹⁵ Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München 2013, S.37.

¹⁶ Silke Satjukow/Rainer Gries, „Hybride Geschichte und Para-Historie. Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APUZ 51/2016), <http://www.bpb.de/apuz/238839/hybride-geschichte-und-para-historie-geschichtsaneignungen-in-der-mediengesellschaft-des-21-jahrhunderts?p=all>, Abruf am 31.01.2017.

¹⁷ Frank Bajohr, *Der Holocaust als offenes Geheimnis. Die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten*. München 2006, S. 78.

weist bezugnehmend auf UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER auf eine Latenz des Schweigens, die sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit in der Bevölkerung entwickelt habe: „Vor allem wollte man nicht mehr Auskunft geben über die eigene Begeisterung und Zustimmung, über alle Aktivitäten, Hoffnungen und Emotionen, die man in den eben zusammengebrochenen Staat investiert hat“.¹⁸ Eben jene Filmproduktion beansprucht, die Latenz des Schweigens zu brechen.¹⁹ Doch was sind die Eltern und Großeltern bereit über die Vergangenheit preiszugeben? Was wollen die Kinder- und Enkelgenerationen wissen und was lieber nicht? Einen Einblick in einen aktuelleren gesellschaftlichen Konsens über die Deutschen und die Nazis gibt die im Folgenden vorgestellte Studie über den innerfamiliären Diskurs über Holocaust und Nationalsozialismus in Deutschland, die in diesem Zusammenhang auch der Frage nachgeht, welchen Anteil Medien wie der zeithistorische Spielfilm an der Verfertigung von historischen Erinnerungen haben.²⁰

2.1 Tradierung von Geschichtsbewusstsein – ein Exkurs

Obwohl nicht nur Geschichtsunterricht und Medien unser Geschichtsbild prägen, sondern auch Gespräche innerhalb der Familie, blieb bisher weitgehend unerforscht, wie Geschichte angeeignet wird und auf welche Weise die Menschen Vorstellungen und Bilder aus der Vergangenheit aus den unterschiedlichen Quellen komponieren.²¹ An der Universität Hannover wurde 1999 im Rahmen des Forschungsprojekts „Tradierung von Geschichtsbewusstsein“ eine Mehrgenerationenstudie durchgeführt, die den familiären Umgang mit der Vergangenheit Angehöriger im Nationalsozialismus untersucht. In 40 Familiengesprächen und 142 Interviews wurden die Familienmitglieder sowohl einzeln als auch gemeinsam zu erlebten und überlieferten Geschichten aus der nationalsozialistischen Vergangenheit befragt.²²

In den Interviews zeigte sich, dass die emotionalen, von Familienangehörigen vermittelten und durch persönliche Erinnerungsdokumente gestützten, Erinne-

¹⁸ Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München 2013, S. 43.

¹⁹ Formuliert wird dieser Anspruch mehrmals im Presseheft zu UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER: vgl. hierzu ZDF Presse, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi0r9nc9uDdAhUxtYsKHf09Ck0QFjABegQICBAC&url=https%3A%2F%2Fpresseportal.zdf.de%2Ffileadmin%2Fzdf_upload%2FPresse_Special%2F2013%2F03%2FUMU_V_Film.pdf&usg=AOvVaw2wlwlaam682DRKWWF8FeRk, Abruf am 02.10.2018. Ebenso wird in einem Artikel in Die Zeit von Nico Hofmann hervorgehoben, dass der Film die „[...] persönlichen Geschichten endlich lostreten“ soll, vgl. hierzu: Alexander Cammann/Adam Soboczynski, „Vereiste Vergangenheit“. In: *Zeit/online* 14.03.2013, <https://www.zeit.de/2013/12/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter-ZDF-Hofmann-Aly>, Abruf am 02.10.2018.

²⁰ „Aktuell“ nimmt hier Bezug auf den gesellschaftlichen Konsens der langsam aussterbenden Zeitzeugengeneration, welche auch noch prägend ist für die Zeit, in der die Filme entstanden sind.

²¹ Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschugnall, *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main 2002, S. 9-210.

²² Ebd., S. 12-210.

rungen einen intensiveren und nachhaltigeren Bezug zur Vergangenheit herstellen, der ganz unabhängig vom Wissen aus anderen Quellen existiere. Die Erinnerungen werden jedoch nicht nur von der Zeitzeugengeneration erzählt und von der Kinder-/Enkelkindergeneration aufgenommen und gegebenenfalls reflektiert, sondern im Familiengespräch gemeinsam verfertigt. Hier sind es vor allem die Kinder- und Enkelkindergenerationen, die die meist vage erzählten Geschichten ihrem Verständnis und den familiären Werten anpassen. Die hierbei entstehenden Geschichtsbilder sind meist so konstruiert, dass sie für alle Familienmitglieder hinnehmbar sind, sodass die Eltern- und Großelterngenerationen von dem, was in der Schule gelehrt wird, ausgeklammert werden. Die Auswertung zeigt auch, dass die erzählte Geschichte sich umso positiver konnotieren lässt, je lückenhafter sie ist, sodass Eltern/Großeltern bisweilen die Rolle einer Helferin oder gar einer Dissidentin zugeschrieben werden.

In zwei Drittel der Geschichten waren die Familienangehörigen entweder Opfer der NS-Vergangenheit oder Heldinnen des alltäglichen Widerstands. Dieser alltägliche Widerstand äußert sich meist in kleinen Taten, die eher unspektakulär waren. So wandelt sich z.B. eine Geschichte aus der unmittelbaren Nachkriegszeit, in der zwei KZ-Frauen geholfen wurde, in der Erzählung durch die Enkelin zu einer Geschichte, die während des Nationalsozialismus stattfand und die davon erzählt, dass durch ihren Großvater zwei Jüdinnen versteckt wurden. Hier zeigt sich eine von den Wissenschaftlerinnen als kumulative Heroisierung bezeichnete schrittweise Umwandlung der von den Zeitzeuginnen erzählten Geschichten. Die Angehörigen greifen hierbei jedes Deutungsangebot in den Erzählungen auf, das einen kleineren oder größeren widerständigen Akt impliziert und bauen dieses durch Hinzufügen von Details zur Handlung selbst oder zu ihren Folgen zu einer expliziten Widerstandshandlung aus.

In fast der Hälfte der erzählten Geschichten traten die Zeitzeuginnen als Opfer von Krieg, Vergewaltigung, Kriegsgefangenschaft, Flucht und Vertreibung, Mangel und Not auf. Es zeigte sich in den Interviews, dass die jüngeren Zuhörerinnen sehr empfänglich für diese Opferkonstruktionen waren. Dabei wird bei der Tradierung der Opfergeschichten eine sogenannte ‚Wechselrahmung‘ eingesetzt: Bei der Darstellung der persönlichen Leidensgeschichten werden Rahmenmerkmale verwendet, die aus dem historischen Kontext der Judenverfolgung und -vernichtung bekannt sind. Narrative und visuelle Merkmale dieser Art wurden bereits in den 1950er Jahren angewandt und erzeugen unmittelbar Mitleid und Empathie bei den jüngeren Zuhörerinnen. Das Schicksal der europäischen Jüdinnen kommt im familiär tradierten Geschichtsbewusstsein hingegen kaum vor oder wird nur bei-läufig thematisiert, indem von der ‚Reichskristallnacht‘ und der ‚Ausreise‘ jüdischer Mitschülerinnen und deren Familien erzählt wird. Alles was mit den späteren Verbrechen an den Jüdinnen zu tun hat – mit Enteignung, Deportation und Vernichtung – findet im Familiengespräch keine Erwähnung. So befürchteten die an der Studie mitwirkenden Wissenschaftlerinnen, dass:

[...] mehr und mehr eine deutsche Opfergeschichte zur dominierenden Vergangenheitserzählung werden könnte, die davon berichtet, dass

auch die Deutschen unter den Nazis, wer immer das gewesen sein mag, schwer gelitten haben, sich davon aber nicht haben abhalten lassen, stets für das Gute einzutreten und Schlimmeres zu verhindern.²³

Die Distanzierung der Interviewpartnerin bzw. deren Familienangehörigen von den Nazis ist ebenfalls eine der zentralen Erkenntnisse der Studie: „»Die Nazis« sind die anderen – die »Gegentypen« zum eigenen Großvater bzw. Vater“.²⁴ Zwar gibt es auch Fälle, in denen die eigenen Angehörigen als Anhängerinnen des Nationalsozialismus bezeichnet werden, aber die für den Selbstentwurf wichtige Person der Interviewten war dann wiederum eher Gegnerin der Nazis. Kommt in Gesprächen heraus, dass Angehörige Mitglieder in NS-Organisationen waren, werden diese Mitgliedschaften meistens mit gezwungenem Beitreten entschuldigt: Die Mitgliedschaft war aus ökonomischen Gründen nötig oder aus Gruppenzwang, jedoch nicht aus ideologischer Überzeugung. Denn sie haben es

[...] im Gegensatz zu den ‚Nazis‘ nicht aus Überzeugung und gern getan, sondern, weil »man« das damals machte oder weil man damit Schlimmeres verhüten konnte; im Übrigen haben sie im Rahmen ihrer Funktionen stets versucht, sich wie gute Menschen zu verhalten – anders wiederum als die »150-prozentigen Nazis«, die in ihren Erzählungen als chronische Widersacher auftreten.²⁵

Sprachlich filtern sich hier noch weitere Formulierungen zur Differenzierung heraus, wie die ‚eifrigen Nationalsozialisten‘, die ‚reinen Nazis‘ oder die ‚überzeugten Nationalsozialisten‘.

Es werde deutlich, „dass es weniger die Schulen und die sonstigen Agenturen des kulturellen Gedächtnisses sind, die das Geschichtsbewusstsein junger Menschen prägen, als Alltagsgespräche mit Familie und nicht zuletzt Spielfilme“.²⁶ Die Filme haben im Zusammenspiel mit den Familiengesprächen eine besondere Funktion: Sie dienen als Füllmaterial für die oft lückenhaften Erinnerungen der älteren Generationen an Krieg, Not, Verfolgung und Vertreibung und befriedigen das Bedürfnis der Kinder- und Enkelgenerationen nach einer konsistenten und sinnhaften Familiengeschichte.

Doch sind die Medien, in Form von Dokumentationen und historischen Spielfilmen, nicht nur *Geschichtsfüller* bzw. *Geschichtsvermittler* für diejenigen Generationen, die nicht ‚dabei waren‘, sondern wirken teilweise auch als *Geschichtsüberschreiber*. So stellten die Autorinnen der Studie fest, dass es nicht selten vorkam, dass autobiographische Erlebnisse gar nicht aus dem ‚wirklichen Leben‘ der Erzählenden stammen, sondern aus Spielfilmen oder anderen Quellen entnommen sind und von diesen als authentischer Bestandteil gelebten Lebens erinnert und

²³ Ebd., S. 103.

²⁴ Ebd., S. 155.

²⁵ Ebd. S. 155.

²⁶ Ebd., S. 15.

empfundener werden. Hier gilt für beide Seiten, dass die Konsistenz und Plausibilität einer Erinnerung zunehmend daran gemessen wird, in welchem Maße sie mit dem durch die Medien bereitgestellten Bildmaterial übereinstimmend sind. Rainer Gries und Silke Satjukow verweisen darauf, dass Filmemacherinnen auf solche in der Gesellschaft kollektiv gefestigten Gedächtnisbilder der Vergangenheit bauen. Sie böten genau die markanten Bilder an, die mit den Gedächtnisbildern der Zuschauerinnen übereinstimmen und auf diese Weise ein schnelles emotionales und kognitives Wiedererkennen ermöglichen.²⁷

2.2 Stereotype in Gesellschaft und Film

In den innerhalb von Familien tradierten Geschichten lässt sich eine Herausbildung von stereotypen Wahrnehmungen erkennen, um die eigenen Familienmitglieder als die Guten hervor- und von den Nazis abzuheben. Diese erhalten durch Figurendarstellungen in zeithistorischen Spielfilmen ein anschauliches Muster.

In seiner Monographie *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis* (2011) stellt Tobias Ebbrecht auf Grundlage intertextuell rekurrenter Merkmale in Filmen über Nationalsozialismus und Holocaust die Figurentypen der ‚guten Deutschen‘, der Nazitäterin, der Gezeichneten und der Zeugin sowie von Kinder- und Frauenfiguren heraus. Im Folgenden sind vor allem die Figurenstereotype der ‚guten Deutschen‘ und der Nazitäterin von Interesse.

Die ‚gute Deutsche‘ ist nach Ebbrecht ein lang tradiertes und vielfach wiederholtes Stereotyp, welches sich dadurch auszeichnet, dass es eine positiv konnotierte und den Nazifiguren entgegengesetzte Deutsche darstellt, die meist ehrenhaft handelt oder aktiv Widerstand leistet. Diese eigne sich durch ihre positive Darstellung als Protagonistin.²⁸ In vielen Filmen wird der Figur der ‚guten Deutschen‘ eine Nazi-Figur als Antagonistin gegenübergestellt. Eder verweist hier auf einen filmischen Umgang mit der Irritation, dass Deutschland als das Land der Dichterinnen und Denkerinnen sich zu einem Land entwickelte, in dem Naziverbrechen geplant und begangen wurden. Dieser Widerspruch wird filmisch in einer antagonistischen Figurenkonzeption verarbeitet, wobei eine Aufspaltung der beiden Bestandteile derselben politischen Kultur in entgegengesetzte Figurenstereotype erfolgt, was zudem auch ein Entlastungsmotiv bietet.²⁹ Ebbrecht hebt zudem hervor, dass mit der Behandlung der Figur der ‚guten Deutschen‘ als Ausnahme darauf verwiesen wird, dass ethisches Handeln während des Nationalsozialismus jederzeit möglich war, aber eben nicht die Regel. Dass nur wenige als Helferinnen oder Retterinnen aufgetreten sind, macht es notwendig, diese und ihr Handeln in Relation zum Handeln der Mehrheit zu stellen. Wird die Figur allerdings als Stereotyp verfestigt, kommt es womöglich zur Verschiebung dieser Relation: Die helfende gute Deutsche wird zu einer kollektiven Identifikationsfigur.

²⁷ Satjukow/Gries, *Hybride Geschichte und Para-Historie*, Abruf am 31.01.2017.

²⁸ Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld 2011, S. 276.

²⁹ Ebd., S. 247-300.

Die Nazitäterin unterteilt Ebbrecht anhand verschiedener Filme in unterschiedliche Stereotype: die Sadistin, die korrekte und überzeugte Nationalsozialistin, die Psychopathin, Figuren in der Verkörperung der Herrenrasse und die militärische Deutsche. Vor allem gegenwärtige Täterfiguren in deutschen wie in internationalen historischen Spielfilmen werden dem Autor zufolge in Anlehnung an amerikanische Kriegs- und Antinazifilme der 1940er und 1950er Jahre überspitzt und typisiert – als brutal, kalt und gewissenlos – dargestellt. Als Symbol für das ‚Böse‘ werden sie als Antagonistin und damit als Gegenbild zur Heldenfigur eingesetzt. Ihre äußerlichen wie charakterlichen Merkmale sind denen der guten Protagonistin entgegengesetzt, was zu einer binären Figurenkonzeption führt, die nur ein Handeln als moralisch oder amoralisch, gut oder schlecht, Opfer oder Täterin zulässt. Zudem weist Ebbrecht darauf hin, dass Zuspitzungen und Verfremdungen der Nazi-Figuren das Verstehen menschlichen Verhaltens erschweren, bei den Zuschauerinnen bereits bestehende Klischeevorstellungen von Nazis nur verstärken und somit eine Distanz zu den Figuren und eine Abgrenzung von der Ideologie und vom Denken der Nazis ermöglichen. Das erleichtert die Abspaltung der Nazis vom individuellen und gesellschaftlichen Selbstbild. Die Filme, so Ebbrecht, bewegen sich damit in eine ähnliche Richtung wie die Familiengespräche: „[...] nämlich die Nazis als ‚die Anderen‘ zu markieren“.³⁰

3. Der Eventfilm DIE GUSTLOFF

Joseph Vilsmaiers Zweiteiler DIE GUSTLOFF gilt neben Roland Suso Richters DRESDEN (D 2006) und Kai Wessels DIE FLUCHT (D 2007) als konstituierend für das Genre Eventfilm. Produziert mit einem Budget von 10 Millionen Euro erreichte der Film einen Marktanteil von 23,2 Prozent. Über 8 Millionen Zuschauerinnen sahen den Film über den Untergang des ehemaligen Kreuzfahrtschiffes der NS-Organisation Kraft durch Freude, das am Abend des 30. Januar 1945 vom russischen U-Boot S-13 versenkt wurde.³¹ Dabei entwickelt der Film seine eigene Theorie, wie es zu dem Unglück kam.

Der Seefahrtkapitän Hellmut Kehding wird mit dem Auftrag nach Gotenhafen geschickt, die „Wilhelm Gustloff“ nach Kiel zu führen und mit ihr 1500 Wehrmachtangehörige und so viele Flüchtlinge, wie möglich. Unter den Flüchtenden sind auch Lilly Simmoneit, deren Sohn Kalli und die hochschwängere Marianne. An Bord der „Wilhelm Gustloff“ stößt Hellmut schnell auf Gegenwehr durch Korvettenkapitän Petri, der als militärischer Transportleiter auf dem Schiff ebenfalls Befehlsgewalt hat. Ihn interessiert nur, seine U-Boot-Männer zum Fronteinsatz nach Kiel zu bringen, um die Kriegslage zu wenden. Ebenfalls in Gotenhafen sind Hellmuts Bruder Harald, der in der Sicherungsdivision arbeitend nach vermeintlichen Saboteurinnen sucht und Erika Galetschky, Hellmuts Freundin, die sich am

³⁰ Ebd., S. 256.

³¹ Tilmann P. Gangloff, „Helden wie wir“. Zeitgeschichte im Fernsehfilm“, In: Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hgg), *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*. Baden-Baden 2009, S. 28.

Hafen als Marinehelferin um die Flüchtlinge kümmert. Obwohl Petri das Schiff früher als geplant ablegen lässt und dabei in Kauf nimmt, dass dieses nur unzureichend gesichert ist, schafft es Hellmut, dass das Schiff gut 10.000 Menschen in die vermeintliche Sicherheit bringen kann, indem er zuvor die Tore öffnen ließ, die den Flüchtlingen den Zutritt an Bord verwehrten. Unter ihnen sind auch die Flüchtlinge Lilly, Kalli und Marianne sowie Erika, die sich auf die Gustloff schmuggeln konnten und Harald. Doch unterwegs erhalten die Kapitäne einen unverschlüsselten Funkspruch, der eine Kollisionswarnung meldet. Petri will die Positionslichter einschalten, damit sie gesehen werden können. Hellmut ist misstrauisch, doch er wird überstimmt. Kurz darauf werden sie von drei Torpedos eines russischen U-Bootes getroffen und die „Wilhelm Gustloff“ sinkt. Später stellt sich heraus, dass Hagen Koch, Oberfunkmaat an Bord des Schiffes und Erikas Cousin, den Funkspruch fingiert hatte, um das Schiff an einer vereinbarten Stelle für das russische U-Boot sichtbar zu machen.

Gleich zu Beginn des Films wird der Plot in dokumentarischer Form historisch eingeordnet. Lediglich der einführende Satz eines Erzählers aus dem Off „Das Dritte Reich hat der Welt den Krieg erklärt“ weist auf Deutschland als Kriegsauslöser hin.³² Dagegen werden der Vorstoß der Roten Armee und die flüchtenden Deutschen durch Archivaufnahmen visualisiert. Ein Voice-Over hebt die Masse der Flüchtenden hervor:

Mit bis zu zwanzigfacher Übermacht stößt die Rote Armee auf breiter Front vor. Anderthalb Millionen Menschen in den frontnahen Gebieten begeben sich überstürzt auf die Flucht – bei Schnee und eisigen Temperaturen von minus 20 Grad. Gegen die Kälte gibt es keinen Schutz. Und bald ist nur ein einziger Weg offen. Die Flucht über die Ostsee. Alles drängt nach Gotenhafen, wo das Traumschiff der 30er Jahre liegt. Die „Wilhelm Gustloff“ wird zum Symbol der Hoffnung.³³

Die folgende Szene zeigt ein Boot mit Flüchtlingen. Während die Kamera die leeren Gesichter der dicht an dicht stehenden Flüchtlinge einfängt, ertönt aus dem Off Goebbels Rede, welche er am 18. Februar 1943 vor jubelnder Menge hielt.³⁴ Obendrein werden die Flüchtlinge aus der Luft von russischen Tieffliegern beschossen. Der Kontrast von Bild und Ton in dieser Szene könne als Hinweis auf die Schuld der Deutschen an dem Krieg, der sie nun einholt, betrachtet werden. Es ist fraglich, welche dieser beiden Eindrücke – der sprachliche oder der sinnliche – intensiver nachwirkt. Hinsichtlich ihrer Festigung im Gedächtnis unterscheidet Aleida Assmann zwischen sinnlichen und sprachlichen Erinnerungen: Sinnliche Erinnerungen sind demnach geprägt durch „die Kraft des Affekts, dem Druck des

³² Joseph Vilmaier, DIE GUSTLOFF – HAFEN DER HOFFNUNG, Ufa Film Produktion 2008, 0:01; im Folgenden zitiert unter DG1, H:MM.

³³ DG1, 0:01.

³⁴ „Ich frage euch: Wollt ihr den totalen Krieg? Wollt ihr ihn, wenn nötig, totaler und radikaler, als wir ihn uns heute überhaupt noch vorstellen können?“ (Jubellaute) „Und darum lautet die Parole: Nun Volk steh' auf und Sturm brich los!“ (Jubellaute und anhaltender stürmischer Beifall), DG1, 0:02.

Leidens, der Wucht des Schocks“, sprachliche Erinnerungen durch soziale Kommunikation, verbalen Austausch oder durch Vermittlung im Unterricht.³⁵ Gerade letztere durch sinnlichen Eindruck bewahrte Erinnerungen werden als wahrhaftiger empfunden.³⁶

Wenngleich die Schuld der Deutschen durch Erika noch einmal angesprochen wird – „Wir lassen die ganze Welt bluten, hat mein Vater gesagt. Aber der Krieg kommt zu uns zurück und dann bezahlen wir für alles.“ – verweist der Film weit deutlicher und öfter auf die Gefahr der vorrückenden Roten Armee.³⁷ Das zeigt sich nicht nur in der erwähnten Anfangsszene, sondern ebenso in Gesprächen:

„Ich habe sie erlebt, die Russen. Was die einmal haben, geben sie nicht wieder her“.³⁸

„Kontakt mit dem Russen?“ – „Meine Schwägerin [...] Was sie durchgemacht hat. Sie musste sich unter Leichen verstecken, um zu überleben“.³⁹

„Hast du gehört, auf dem Haff, die Russen? Die sollen regelrechte Treibjagden auf die Trecks machen.“ – „In Elbing haben sie Frauen und Mädchen zusammen getrieben“.⁴⁰

Hier wird die Grausamkeit angedeutet, mit welcher die ‚Russen‘ gegen die Deutschen vorgegangen sind. Durch das Auslassen der Vorgeschichte und damit verbunden die Verbrechen der Wehrmacht erscheinen nur die Soldaten der Roten Armee als Bestien. Und nicht zuletzt wird den Sowjets die Schuld am Untergang zugeschoben, da sie den Torpedoangriff auf die „Wilhelm Gustloff“ im Vorfeld geplant und mit Hilfe von Hagen Koch darauf hingearbeitet haben – jedoch nur filmisch, historisch ist diese Version nicht belegt.

Als Protagonist entspricht die Figur des Hellmut Kehding Ebbrechts Figurentyp des ‚guten Deutschen‘. Hellmut ist ziviler Seefahrtskapitän, der aufgrund seiner Erfahrung vom Seetransportchef Engelhardt mit der Aufgabe betraut wurde, die „Wilhelm Gustloff“ mit möglichst vielen Flüchtlingen an Bord nach Kiel zu bringen. Allein durch seinen Versuch, dieses Ziel trotz des Widerstandes durch Korvettenkapitän Wilhelm Petri zu erreichen, zeichnet er sich als Inbegriff des *Helfers* aus, denn er ermöglicht knapp 9000 Flüchtlingen durch seinen selbstlosen Einsatz die Flucht aus Gotenhafen. Zudem tritt Hellmut gegenüber der Flüchtlingsgruppe um Lilly und Kalli Simmoneit sowie Marianne als Helfer auf. Er bewahrt Kalli zweimal davor, von der Feldgendarmarie eingezogen zu werden und überlässt Lilly und der hochschwangeren Marianne seine Kajüte im überfüllten Schiff. Als dieses sinkt, ist

³⁵ Aleida Assmann, „Wie wahr sind Erinnerungen?“ In: Harald Welzer (Hg), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg 2001, S. 107.

³⁶ Ebd., S. 107ff.

³⁷ DG1, 0:32.

³⁸ Joseph Vilsmaier, *DIE GUSTLOFF – FLUCHT ÜBER DIE OSTSEE*, Ufa Film Produktion 2008, 0:16; im Folgenden zitiert unter DG2, H:MM.

³⁹ DG2, 0:13.

⁴⁰ DG2, 0:18.

er der einzige der drei Kapitäne⁴¹, der an Bord bleibt und versucht den Menschen zu helfen. Auf einem Rettungsboot verhindert Hellmut, dass die Leute auf dem Rettungsboot denen, die noch hineinwollen, die Hilfe verweigern. Sein altruistisches Handeln zwingt ihn oft zum Widerstand, wobei dieser nicht als ideologischer, sondern eher als sachlicher Widerstand zu verstehen ist: Er widersetzt sich der Anweisung der Partei, indem er die Tore öffnet und die Flüchtlinge ohne Bordkarten an Bord lässt; er widersetzt sich auf der Kommandobrücke den Befehlen Petris und Johannsens, die Positionslichter einzuschalten. Er widersetzt sich gewissermaßen auch Ortsgruppenleiter Escher, dem Chef der Wäscherei des Schiffes. Dieser hat den großen Saal für Feierlichkeiten anlässlich des Jahrestages der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten reserviert. Hellmut räumt den Saal jedoch, trotz Eschers Protest, für die Flüchtlinge frei. Er bewahrt Kalli vor dem Einzug an die Front, obwohl das als Volksverrat gilt. Er versteckt Erika, obwohl sie eine Fahnenflüchtige ist.

Neben Hellmut zeichnen sich weitere Figuren als *Helfer* aus. Erika ist allein durch ihre Tätigkeit als Marinehelferin mit dem Attribut des Helfens versehen. Sie versorgt die Flüchtlinge, die in Gotenhafen ankommen und kümmert sich im Verlauf der Handlung insbesondere um die Flüchtlinge Lilly und Kalli Simmoneit sowie Marianne und sorgt dafür, dass sie auf das Schiff kommen. Aber auch Lilly tritt als *Helferin* auf: Sie kümmert sich um die hochschwängere Marianne, die sie auf ihrer Flucht getroffen hat; sie befreit Erika aus dem Arrest, in das Erikas Vorgesetzte Berta Burkat sie stecken ließ. Eine weitere *Helfer*-Figur ist die von Bootsmann Sterup. Dieser ist auf der „Wilhelm Gustloff“ tätig und wie Hellmut der Reederei treu geblieben. Seine Funktion scheint einzig die des Helfens zu sein. Er gibt Kalli den Tipp, seinen Arm unter der Jacke zu verstecken, um als Invalide durchzugehen und nicht von der Feldgendarmerie eingezogen zu werden. Er dient Hellmut als Informant für Fragen zu Petri oder Harald. Er öffnet für ihn die Tore, um die Flüchtlinge zum Schiff zu lassen und bringt Erika in Hellmuts Kajüte und damit in Sicherheit. Als das Schiff sinkt, rettet er Kalli, indem er ihn als Mädchen ausgibt und in ein Rettungsboot schleust und stirbt dann beim Versuch, den Menschen, die im Promenadendeck eingeschlossen sind, zu helfen. Letztlich bekommt sogar Harald das Attribut des Helfers zugeschrieben, nachdem er versucht, die unter dem Promenadendeck eingeschlossenen Menschen zu befreien.

Aber diese Figuren sind auch *Opfer*. Nicht zuletzt durch die bevorstehende Schiffskatastrophe. So verliert Hellmut bei dieser seinen Bruder, mit dem er sich erst kurz zuvor wieder versöhnt hat. Lilly, Kalli und Marianne sind bereits durch ihren Flüchtlingsstatus als *Opfer* gekennzeichnet. Erika hat im Krieg ihre Eltern verloren. Und auch Harald wird als Kriegsoffer dargestellt: zuerst hat er bei einem Bombenangriff auf Hamburg Frau und Kinder verloren, dann sein U-Boot durch einen Fliegerangriff und dabei auch seine Gesundheit aufgrund einer schweren Bauchverletzung.

Mit der Kinderfigur greift Vilsmaiers Zweiteiler ein Motiv auf, das in zahlreichen Filmen über den Holocaust Anwendung findet: die kindliche Unschuld, in deren

⁴¹ Kapitän Johannsen ist der dritte Kapitän an Bord. Er darf das Schiff jedoch nicht führen.

Spiegel sich der Eindruck der Unmenschlichkeit der Nazis noch zusätzlich verstärkt.⁴² So zeigt die abschließende Szene des ersten Teils hinter Stacheldrahtzäunen stehende Kinder – ein Bild, das auf Fotografien von Kindern aus Konzentrationslagern referiert und somit ein schnelles emotionales ‚Wiedererkennen‘ und Umdeuten zulässt. Tobias Ebbrecht verweist darauf, dass die Kinderfigur mit einem standardisierten Bedeutungsreservoir ausgestattet ist, welches Attribute, wie *Unschuld*, *Schutzlosigkeit* oder auch *Hoffnung* hervorruft.⁴³ Kinderfiguren werden in Filmen über den Nationalsozialismus zum Symbol für das unschuldige Opfer. Gleichzeitig wird mit dem Baby, welches Marianne nach dem Untergang des Schiffes auf einem Rettungsboot gebärt, die Zuschreibung *Hoffnung* aktiviert – die Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Insgesamt überwiegt an Bord der Anteil der als ‚gut‘ eingestuften Menschen, die den Täter-Figuren Burkat, Petri und Escher gegenüberstehen. So ist die klassische Merkmalsverteilung von ‚gut‘ und ‚böse‘ klar gezeichnet. Hellmut Kehding und Erika Galetschky fungieren als Heldenpaar. Erika stellt aufgrund ihrer Merkmale eine Parallelfigur von Hellmut dar. Beide haben eine helfende Funktion: er als Kapitän, sie als Marinehelferin. Beide Figuren sind jung und attraktiv, ein Merkmal, das für die Anteilnahme der Zuschauer an Figuren nicht unbedeutend ist. Als gut aussehend empfundene Figuren werden positiver in ihrer Persönlichkeit und in ihrem Handeln eingeschätzt als Figuren, die als hässlich empfunden werden.⁴⁴ Hellmut Kehding etwa wird von Kai Wiesinger gespielt, der nicht nur aufgrund der Attraktivität des Darstellers als positiv wahrgenommen wird. Auch das Star-Image eines Darstellers ist entscheidend. Kai Wiesinger genießt aufgrund seiner regelmäßigen Präsenz in Film und Fernsehen einen hohen Bekanntheitsgrad. Valerie Niehaus, eine vor allem aus romantischen Komödien bekannte deutsche Schauspielerin, spielt die Figur der Erika.

Als Antagonisten werden ihnen meist weniger attraktive Menschen entgegengesetzt. Auf die Weise wird deren negatives Wesen und Verhalten durch die körperlichen Merkmale verstärkt. Den Figuren werden mit Wilhelm Petri (Karl Markovics) und Berta Burkat (Ulrike Kriener) Antagonisten gegenübergestellt, die im Vergleich eher alt und unattraktiv wirken. Die binäre Figurenkonzeption wird nicht nur äußerlich, sondern auch ideologisch herbeigeführt. Petri und Burkat kennzeichnen sich nicht nur durch das Tragen von Uniformen als Nationalsozialisten,⁴⁵ sondern auch in ihrem Handeln und ihren Worten. Berta Burkat denunziert Erika bei Escher als Deserteurin und bezeichnet sie als „Gift für die Gemeinschaft“.⁴⁶ Zudem unterstützt sie Escher an Bord mit Freuden bei der Planung der Jahresfeier der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten. Petri ist davon überzeugt, dass seine U-Boot-Besatzung schnellstmöglich nach Kiel gebracht werden muss, „um die Kriegslage zu wenden“.⁴⁷ Hierin äußert sich auch das primäre Ziel seines

⁴² Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 286f.

⁴³ Ebd., S. 286f.

⁴⁴ Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg 2014, S. 255.

⁴⁵ Wobei das Tragen von Uniformen in diesem Film nicht unbedingt Auskunft über die nationalsozialistische Gesinnung gibt. Auch Erika trägt eine Uniform, ist aber keine Nationalsozialistin.

⁴⁶ DG2, 0:07.

⁴⁷ DG1, 0:83.

Handelns. Die Rettung der Flüchtlinge bedeutet ihm nichts. Sobald die Familien seiner U-Boot-Mannschaft an Bord sind, versucht er mit aller Macht abzulegen. Auch hinsichtlich seiner Fähigkeiten als Kapitän ist er Hellmut binär gegenübergestellt. Während Hellmut als fähiger Kapitän die Lage richtig einschätzt und eher vorsichtig agiert, ist Petri risikobereit und trifft falsche Entscheidungen wie die unzureichende Ausstattung mit Rettungsbooten oder Rettungswesten und das Fehlen von Geleitbooten, die das Schiff absichern sollen. Er zeichnet sich als inkompetenter Kapitän aus, was auch in einem Gespräch zwischen Hellmut und Bootsmann Sterup thematisiert wird: Als U-Bootveteran im Atlantik hatte Petri „einen englischen Kreuzer vor dem Rohr. Der dicke Churchill soll drauf gewesen sein“, jedoch verfehlten die Torpedos ihr Ziel, sodass Petri deshalb in die Lehrdivision abgeschoben wurde. „Hier [an Bord der Gustloff] kann er nicht so viel falsch machen“.⁴⁸ Die gravierendste Fehlentscheidung trifft Petri, als er einen Funkspruch erhält, der angeblich trotz vereister Antennen durchgekommen sei und ein Minensuchverband auf Gegenkurs und damit eine Kollisionswarnung meldet. Er will die Positionslichter setzen, doch da der Funkspruch ohne Absender und unverschlüsselt ist, spricht Hellmut sich dafür aus zu warten. Es entbrennt ein Streit zwischen Hellmut, Petri und Johannsen. Hellmut kann sich nicht durchsetzen, die Positionslichter werden eingeschaltet. Kurz darauf wird die Gustloff von russischen Torpedos getroffen.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal in der binären Figuration ist Macht. So sieht man Berta Burkat, obwohl sie Marinehelferin ist, weniger in der helfenden Position als in der Machtausübung. Sie lässt keine Möglichkeit aus, Erika nachzuspionieren und zu bestrafen. Ihre Machtposition wird an Bord durch Eschers Unterstützung gestärkt, der Erika aufgrund ihrer Denunziation verfolgen lässt. Obwohl Hellmut die Führung des Schiffes obliegt und er somit formal über Macht verfügt, werden seine Entscheidungen und Befehle an die Besatzung oft von Petri ignoriert und durch Gegenbefehle sabotiert. Der Höhepunkt wird am Abend des Untergangs erreicht, als Petri die Positionslichter einschalten lässt, obwohl Hellmut dies ausdrücklich verbietet.

Ortsgruppenleiter Escher ist der Inbegriff eines Nazi-Stereotyps. Holzschnittartig läuft er brüllend in brauner Uniform durch die Gänge der Gustloff. In seinem Büro in der Bordwäscherei zieren gleich zwei Porträts von Adolf Hitler die Wand. Er scheint sich nur für Alkohol und Amüsement zu interessieren. Als das Schiff untergeht, ist er einer der ersten, der ein Rettungsboot aufsucht. Er trägt zwar keine Rettungsweste, stattdessen aber führt er ein Portrait Adolf Hitlers bei sich.

Auch auf sprachlicher Ebene wird zwischen den Deutschen und den Nazis differenziert. Während die Deutschen sich gegenseitig mit Vornamen ansprechen und dem Publikum somit eine persönlichere Beziehung zu ihnen ermöglichen, werden die Deutschen von Seiten der Nazis stets mit Nachnamen angesprochen. Ebenso fallen bei letzteren die von Ebbrecht beschriebenen stereotypen sprachlichen Merkmale auf: laute Artikulation, Kraftausdrücke bis hin zum Brüllen und kurze befehlsartige Sätze. Diese Merkmale finden sich hauptsächlich bei Escher und bei der Feldgendarmarie. So verfolgt Escher brüllend Erika durch die Gänge

⁴⁸ DG1, 0:42.

des Schiffes: „[lauter werdend] Desertiert? [brüllend] Eine Drückebergerin? Hey! Moment! Fräulein! Halt! Stehenbleiben! Festhalten die Frau! Wache!“.⁴⁹ Kraftausdrücke werden verbunden mit der Kaltschnäuzigkeit und Gewalt der Feldgendarmarie gegen die Deutschen verwendet: „Willst du, dass andere für dich ins Gras beißen? Du feiges Schwein!“⁵⁰

Die Beziehung zwischen den Figuren Hellmut und Harald deutet gewissermaßen zwei Tradierungselemente aus den Familiengesprächen an: die Entschuldigungsstrategie und die Heroisierung. Das Verhältnis zwischen Hellmut und seinem Bruder ist angespannt aufgrund des Nationalsozialismus und der unterschiedlichen Entwicklung der beiden Brüder in diesem. Während sich Harald der Kriegsmarine angeschlossen hat, ist Hellmut in der zivilen Schifffahrt geblieben. Harald diente bis zu seiner Verwundung in der U-Bootwaffe, nun arbeitet er in der Sicherungsdivision der NS-Kriegsmarine, wo er angebliche Terroristen festnehmen und foltern lässt und den Befehl zu ihrer Erschießung gibt. Seine Tätigkeit verteidigt Harald mit Aussagen, wie „Einer muss ja die Drecksarbeit machen“; „Die Drecksarbeit macht ja der böse Harald“.⁵¹ Die Lage spitzt sich zu, als Harald im Zuge seiner Sabotage-Ermittlungen Erika verdächtigt und Hellmut in diesem Zusammenhang mehrmals verhört. Erst im Angesicht des Todes während des Untergangs des Schiffes versöhnen sie sich schließlich. Harald zeigt seinem Bruder gegenüber Einsicht, dass sein Handeln falsch war: „Such Erika und halt sie fest, hörst du? Sei kein Idiot, Kleiner. Sei wenigstens du kein Idiot“.⁵² Als sich später herausstellt, dass tatsächlich Hagen Koch, der Cousin Erikas, als Saboteur an Bord war und den Untergang des Schiffes herbeigeführt hat, werden Haralds Ermittlungen und Praktiken mit dem höheren Ziel entschuldigt, dem sie unterstellt waren – der Sicherung der „Wilhelm Gustloff“ vor eben solcher Anschläge. Der Höhepunkt seiner positiven Umdeutung gipfelt jedoch in seiner plötzlichen Heroisierung durch Hellmut. Als Hellmut und Kalli nach dem Unglück in Swinemünde ankommen, wird dieser allen Anstrengungen zum Trotz doch noch durch die Feldgendarmarie für den Kriegsdienst eingezogen, was Hellmut zu einem Wutausbruch verleitet. Als er nach seinem Namen gefragt wird, entgegnet er: „Der Name ist Kehding. Und den merken Sie sich gefälligst, denn ein Kehding ist da draußen geblieben, ein Offizier, wie Sie keinen kennen“.⁵³ Doch dem nicht genug, tauf er das Neugeborene von Marianne, die bei der Geburt gestorben ist, auf den Namen seines Bruders und setzt ihm damit ein Denkmal.

Der Untergang der Gustloff kann als Untergang des Dritten Reichs gesehen werden. Die Flüchtlinge stehen hier für die (unschuldige) Gesellschaft, die durch einen unfähigen Kapitän (Petri) – oder auch Führer – in den Untergang gerissen wird. Das Petri einen Schäferhund hat, den er ständig mit sich führt und während des Untergangs erschießt, kann vom Film als Anlehnung an Adolf Hitler eingesetzt worden sein. Denn es ist bekannt, dass Hitler eine Vorliebe für Schäferhunde hatte

⁴⁹ DG2, 0:08.

⁵⁰ DG1, 0:54.

⁵¹ DG1, 1:03; DG1, 0:28.

⁵² DG2, 1:05.

⁵³ DG2, 1:12.

und dass Blondie, dessen Lieblingshund, kurz vor Hitlers Selbstmord vergiftet wurde.⁵⁴ Der Film spielt ebenso auf das Davonkommen einiger Nazis nach Ende des Zweiten Weltkriegs an. So wird das nicht nur visuell dargestellt, als Hellmut Johannsen und Petri in Swinemünde von Bord gehen sieht und vergeblich versucht, sie zur Rede zu stellen, sondern als die Zukunft der beiden Figuren auch im Abspann schriftlich eingeblendet wird: Johannsen wurde ohne Umschweife entlassen. Petri jedoch, der maßgeblich Schuld am Untergang der Gustloff trug, wurde zwar zu den Ereignissen befragt, die Schuldfrage aber gezielt ausgeklammert.

4. EIN WEITES HERZ – eine biografische Verfilmung

In seinem Film EIN WEITES HERZ – SCHICKSALSJAHRE EINER DEUTSCHEN FAMILIE inszeniert Thomas Berger das Leben der späteren Sacré-Coeur-Ordensschwester Isa Vermehren und ihrer Familie während der Zeit des Nationalsozialismus frei nach Motiven der gleichnamigen Biografie *Ein weites Herz. Die zwei Leben der Isa Vermehren* von Matthias Wegener, worauf auch zu Beginn des Films hingewiesen wird. ‚Frei‘ heißt hierbei, dass der Film nicht die authentische Geschichte der Familie wiedergibt, sondern zugunsten der Dramaturgie eine Reihe von biografischen Daten abwandelt. „Wahrheit lässt sich nicht zeigen, nur erfinden“.⁵⁵ Mit diesem Zitat von Max Frisch beginnt der Film. Die Interpretation dieses Satzes liegt ganz beim Zuschauer. Ist es ein Hinweis auf die nicht ganz originalgetreue Biografie oder darauf, dass die Wahrheit immer im Auge des Betrachters bzw. im allgemeinen Konsens liegt?

Die Familie Vermehren – das sind Vater Kurt und Mutter Petra, Isa und ihre Brüder Michael und Erich. Weil Isa auf ihrer Examensfeier anstelle von Beethoven eine parodistische Version des Liedes „Eine Seefahrt, die ist lustig“ singt, wird ihr das Examen aberkannt und sie muss ihren Plan, als Lehrerin zu arbeiten, aufgeben. Angeregt durch ihren Freund Laurenz tritt sie in der „Kasematte“, einem politischen Kabarett, auf. Dieses wird jedoch alsbald durch die Nazis geschlossen und zudem verschwindet Laurenz, der den Kriegsdienst verweigert, spurlos. Unterdessen kriselt es auch in der Familie Vermehren. Weil Kurt eine Affäre hat, übernimmt Isas Mutter Petra einen Job im Ausland. Isa lernt Elisabeth von Plettenberg, Erichs Verlobte, kennen und findet über diese zum Glauben. Als Erich mit Elisabeth nach England flieht, wird die restliche Familie in Sippenhaft genommen. Im KZ Ravensbrück lernt Isa die ehemalige Oberin Danuta kennen, die dort ebenfalls inhaftiert ist und erfährt über diese von der Gesellschaft der Ordensfrauen des Sacre Coeur. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs tritt Isa in den Orden ein.

Im Gegensatz zum Film DIE GUSTLOFF wird in EIN WEITES HERZ kein bestimmtes historisches Ereignis hervorgehoben, sondern ein historischer Rahmen gesetzt, der eine Zeitspanne von etwa 1938 bis in die unmittelbare Nachkriegszeit umspannt. Dabei kommt der Film mit einfachen historischen Requisiten aus und bedient sich nicht zusätzlicher Authentifizierungsstrategien, wie die Verwendung historischer

⁵⁴ Traudl Junge, *Bis zur letzten Stunde*. München 2001, S. 200.

⁵⁵ Thomas Berger, EIN WEITES HERZ, ZDF 2013, 0:01, im Folgenden zitiert unter EwH, H:MM.

Ton-, Foto- oder Filmdokumente oder das Einblenden von Jahresangaben. Die Zuschauerin muss sich an der Handlung, den Dialogen oder der Requisite (z.B. Zeitschriften) zeitlich orientieren.

Über den Nationalsozialismus wird in der wohlhabenden, bürgerlich-liberalen und kritischen, nicht jedoch widerständischen Familie Vermehren immer wieder diskutiert, jedoch nur innerhalb von Familiengesprächen. Die kritische Einstellung wird nicht nach außen getragen. Isa Vermehren bezieht als Einzige eine offen kritische Position gegenüber dem Nationalsozialismus. So verweigert sie etwa aus Loyalität zu einer jüdischen Studienkollegin den Hitlergruß und tritt in einem Kabarett auf, das offen Kritik an der Politik der Faschisten übt, obwohl sie weiß, dass Gestapo-Männer unter den Gästen sitzen und alles aufzeichnen. Dass sie von ihren Eltern zu einer mündigen Person erzogen wurde, wird ihr zunehmend zum Verhängnis, sodass diese ihr nunmehr dazu raten, den Mund nur „zum richtigen Zeitpunkt, am richtigen Ort“ „und den richtigen Personen gegenüber“ aufzumachen.⁵⁶ Isas Bruder Michael ist zwar im Widerstand tätig, doch kommt das nur im Nachhinein heraus. Alles, was die Rezipientinnen von ihm erfahren, ist, dass er in Freiburg studiert und die Folgen des Nationalsozialismus, im Gegensatz zu seinem Bruder Erich, richtig einschätzt: „Ich sage dir, das dicke Ende, das kommt erst noch. Der wird ganz Europa in den Abgrund reißen“.⁵⁷ Alles Weitere wird im Dunkeln gehalten, um ihn zum Schluss als Widerständler zu inszenieren. Erich hält ebenso wenig auf den Nationalsozialismus. Er geht als Diplomat nach Istanbul. Die Familie zeichnet ein starker Zusammenhalt aus, der jedoch durch mehrere innerfamiliäre Ereignisse ins Wanken gerät. Den Tiefpunkt bildet Erichs Flucht nach England mit seiner Frau Elisabeth von Plettenberg, infolge derer alle Familienmitglieder in Sippenhaft genommen werden.

Im Mittelpunkt steht jedoch Isas ungewöhnlicher Weg vom Dasein als Kabarett-sängerin zur Schwester des Sacré-Coeur-Orden. So zeigt die erste Szene des Films proleptisch, wie sie aufgrund eines fehlenden Examens als Bewerberin im Kloster abgelehnt wird. Mit der folgenden Szene wechselt der Film in die diegetische Gegenwart, in der Isa auf ihrer Examensfeier aus Solidarität zu ihrer jüdischen Kommilitonin den Hitlergruß verweigert und zur Verärgerung des Direktors und der Gäste ein Seemannslied anstimmt, das politische Größen des Nationalsozialismus verunglimpft. Im Gegensatz zu den Figuren des Films *DIE GUSTLOFF* handelt es sich bei Isa Vermehren um keine rein fiktive Figur, da sie einer realen historischen Person nachgebildet ist und somit zumindest über einen faktualen Kern verfügt. Von Nadja Uhl als junge und patente Frau verkörpert, die sich nicht unterkriegen lässt, ist die im Film dargestellte Biografie von Isa Vermehren jedoch nicht authentisch, da einige Passagen zugunsten der Dramaturgie ‚umgedichtet‘ wurden, sodass auch ihre Anlagen die Attribute des Figurentyps des ‚guten Deutschen‘ aufweisen.⁵⁸ Durch ihr öffentliches kritisches Verhalten, ihre Beihilfe

⁵⁶ EwH, 0:09.

⁵⁷ EwH, 0:29.

⁵⁸ Um nur eine Abweichung von der Biographie Isa Vermehrens zu nennen: Die filmische Figur ist zum Zeitpunkt, als ihr das Examen verweigert wurde, etwa 20 Jahre alt, die historische Isa war 15

zur Flucht ihres Bruders und ihre Verweigerung zur Herausgabe von Informationen hinsichtlich seines Exils bei einem Verhör zeichnet sie sich gewissermaßen als widerständig gegen den Nationalsozialismus aus.

Isas Umfeld, dem neben ihrer Familie zunächst ihr Verlobter Laurenz und später die Katholikin Elisabeth von Plettenberg und deren Schwester angehören, besteht ebenfalls nur aus positiv konnotierten Figuren. Laurenz tritt wie Isa in der „Kasematte“ auf. Zudem äußert er sich im Gespräch mit Isa kritisch über den Nationalsozialismus: „Und wenn man sich nicht mal mehr traut den Mund aufzumachen, dann haben die schon gewonnen“.⁵⁹ Den Dienst bei der Wehrmacht will er verweigern, weil er für ‚die‘ keine Menschen töten will.

Isa vereint in sich einen weiteren vom Medienwissenschaftler Tobias Ebbrecht vorgestellten Figurentyp, der vorzugsweise in Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus angewandt wird – die Zeugin.⁶⁰ Im Konzentrationslager fungiert sie als Zeugin der Gewalt und der Verbrechen der Nazis. Bei ihrer Ankunft im Konzentrationslager sieht sie, wie ein Wärter brüllend einen Häftling mit seinem Gewehr schlägt. Von ihrer Zelle aus beobachtet Isa eine Erschießung von Häftlingen, die direkt vor ihrem Fenster an der gegenüberliegenden Wand vollzogen wird. Eine Parallelmontage zeigt, wie die Häftlinge von Wärterinnen über den Hof getrieben und an eine Wand gestellt werden, Isa die Stimmen hört und ans Fenster geht. Als sie die Erschießung der Häftlinge verfolgt, wird ihr Gesicht zunächst im Profil in Großaufnahme gezeigt. Danach nimmt die Zuschauerin durch die subjektive Kamera Isas Sicht ein und wird somit selbst Zeugin des Geschehens. Ebbrecht spricht hier von einer Verdopplung der Zeugenperspektive. Durch die Verdopplung des Kamerablicks ist Isa als Zeugin zugleich Figur und Medium.⁶¹

Vor allem aber verkörpert Isa Vermehren das Gute im Sinne der christlichen Werte und den Glauben, der selbst durch das repressive Bestrafungssystem des Nationalsozialismus nicht gebrochen werden konnte, sondern mehr noch, in diesem erstarkt ist. Während sie vor der Inhaftierung noch zögerlich im Umgang mit dem Glauben war – so bittet sie Elisabeth für ihren Verlobten zu beten, weil sie es besser könne – entscheidet sie nach der Inhaftierung, dem Orden der Sacre-Coeur-Schwestern beizutreten. Das Gute kommt in ihrem Auftritt als Retterin zum Ausdruck: Als aus einer Gruppe Häftlinge, die an ihrem Fenster vorbeiläuft, eine Frau ausbricht und schreiend wegrennt, stoppt ein SS-Wärter⁶² sie mit einem Gewehrschuss in die Luft. Er greift daraufhin nach seiner Pistole und will sie erschießen, als Isa, an ihrem Fenster stehend, Joseph von Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* in der Vertonung durch Robert Schumann intoniert. Der Wärter hält inne, schießt dann auf die Mauer rund um Isas Fenster und zerrt die Ausreißerin zurück in die Gruppe. Das Lied zu singen anstatt wegzusehen, könnte als ein Akt der Nächstenliebe gedeutet werden. Als sie nach Kriegsende ins elterliche Haus

Jahre alt, als sie der Schule aufgrund der Verweigerung des Hitlergrußes – und nur deswegen – verwiesen wurde.

⁵⁹ EwH, 0:07.

⁶⁰ Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 274.

⁶¹ Ebd., S. 275.

⁶² Dem Totenkopf am rechten Kragenspiegel und an der Mütze nach zu urteilen stellt er ein Mitglied der SS-Totenkopfverbände dar.

zurückkehrt und dort die Geliebte ihres Vaters vorfindet – diese hat sich dort niedergelassen, da ihre Wohnung zerstört wurde – entscheidet Isa, dass sie bleiben darf. Auch dies könne als Akt der Barmherzigkeit und Nächstenliebe gesehen werden.

Durch Isas Figur wird aber auch der Zusammenhang von Angst und Gewaltbereitschaft thematisiert. Im KZ Ravensbrück trifft Isa auf die ebenfalls inhaftierte Danuta, eine ehemalige Oberin. Diese spricht gegenüber Isa das Verhältnis von Angst und Gewalt an. So würden die Häftlinge im Konzentrationslager aus Angst selbst zu Ungeheuern, da sie ihre Achtung voneinander verlieren. Somit erweitert sich das Paradigma der Schuld auch auf die Opfer des nationalsozialistischen Systems. Das Motiv der Angst zeigt sich noch einmal zum Schluss des Films, als Erich Isa in London aufsucht und ihr sagt, dass er befürchtete, Isa würde ihm Elisabeth wegnehmen: „Ich habe viele Menschen gesehen, die aus Angst schreckliche Dinge getan haben, Erich. Ist es denn so schlimm, mehr als einen Menschen zu lieben?“.⁶³

Ebenso werden die Repressionen durch die Nationalsozialisten umfassend dargestellt: Isa wird das Examen entzogen; das politische Kabarett wird zunächst durch die Gestapo beschattet und dann einer Razzia unterzogen, bei der alle anwesenden Künstler inhaftiert werden; Elisabeth von Plettenberg steht unter Beobachtung der Gestapo, da ihre Eltern die verbotene päpstliche Enzyklika verbreitet haben; die Eltern sind in die Schweiz geflüchtet; Elisabeth wird die Ausreise verweigert; Laurenz taucht unter, weil er zur Wehrmacht soll und keinen anderen Weg sieht, sich dem zu entziehen. Als Laurenz sich bei Isa blicken lässt, wird er auf der Straße von einer Gruppe Wehrmachtsoldaten brutal zusammen geschlagen, so dass er daraufhin im Krankenhaus behandelt werden muss. Obwohl einer der Soldaten mit Laurenz befreundet war, prügeln sie auf ihn ein, weil er seine Einberufung ignoriert hat und sie an der Front „die Drecksarbeit machen“ lässt.⁶⁴ Als sich Erich mit Elisabeth nach England absetzt und somit Fahnenflucht begeht, wird die komplette Familie verhört und in Sippenhaft genommen. Isa und ihre Familie stehen hier für die willkürlich von den Nationalsozialisten eingesperrten deutschen Opfer.⁶⁵

Dennoch zeigt sich der Nationalsozialismus bis zur Festnahme der Familie nur als anonyme Macht. Keine Bilder von jubelnden und Fähnchen schwenkenden Massen. Und auch die Situation der jüdischen Deutschen, die sich gerade ab 1938 zugespitzt hat, wird im Film nicht thematisiert. Diese Anonymität setzt sich auch bei den Nazi-Figuren fort. Man erfährt weder die Namen von den Gestapo-Beamten, noch die der Wärterinnen. Die Nazis als Täter treten hier weniger als individuelle Persönlichkeiten auf, sondern als Randfiguren, welche zudem mit den Merkmalen brutal, kalt, brüllend und gewissenlos versehen sind. Bei ihrer Ankunft im Konzentrationslager beobachtet Isa, wie ein Wärter eine Frau lauthals beleidigt

⁶³ EwH, 1:50.

⁶⁴ EwH, 0:34.

⁶⁵ Nach ihren eigenen Bestrafungsmaßstäben. Sippenhaft wurde im Nationalsozialismus angewendet, um die Angehörigen zur Rechenschaft zu ziehen für eine Tat, die ein Einzelner begangen hat.

„Du sollst das richtig machen, du Drecksau“ und mit seinem Gewehr auf sie einschlägt.⁶⁶ Ebenso brutal und gefühllos werden die Wehrmachtssoldaten dargestellt, die auf Laurenz treffen. So werden sie nicht nur als das ‚Böse‘ semantisiert, sondern auch als das ‚Fremde‘. Auch hinsichtlich der Kleidung wird hier bereits eine deutliche visuelle Unterscheidung der Deutschen von den Nazis unternommen. Alle Nazifiguren, mit Ausnahme der Gestapobeamten, tragen eine Uniform. Der Film hebt anhand weiterer Merkmale den Kontrast zwischen den positiv konnotierten Figuren und den Nazi-Figuren hervor, was insbesondere im Vergleich von Isa und den KZ-Wärterinnen deutlich wird: Äußerlich unterscheiden sich auch hier die positiven und negativen Figuren im Grad ihrer Schönheit. Während Isa als jung, schlank und gutaussehend empfunden werden kann, wirken die Wärterinnen eher älter, untersetzt, unattraktiv und plump. Ebenso stehen sich hier die Merkmale Leben nehmend und Leben rettend gegenüber. Die KZ-Wärterinnen treiben KZ-Insassinnen zusammen und positionieren sie vor einer Mauer, um sie dann erschießen zu lassen. Isa rettet dagegen eine Insassin vor der Erschießung.

5. Schlussbetrachtung

Die Filme zeigen deutliche Parallelen zu dem Konsens der vorgestellten wissenschaftlichen Studie „Tradierung von Geschichtsbewusstsein“ und bieten damit reichlich Identifikationsangebot für die Rezeption der Filme im Sinne einer Erweiterung der familiär tradierten Erinnerung. Einer Masse an guten Menschen steht nur ein kleines Grüppchen Nationalsozialistinnen gegenüber. Diese Darstellung verhindert die Erkenntnis, wie der Nationalsozialismus an die Macht kommen konnte. Um dies zu verstehen, muss ein differenzierter Blick auf die Vergangenheit gegeben werden. Denn

[...] solange man nicht einmal einen weder sadistischen noch naiven oder verrückten Menschen vorführt, der völkisch denkt, den Krieg für richtig hält, im Krieg gegen die Sowjetunion keine Kompromisse akzeptiert, der die „völkischen Lebensgesetze“ als die harte, aber unausweichliche, im Kern schöne Grundlage des Lebens ansieht – so lange werden wir nicht verstehen, was da geschehen ist.⁶⁷

Jedoch sind die Figuren in beiden Filmen zum Großteil entweder Helfer, Widerständler oder Opfer – analog zu der Selbstsicht der Deutschen. In der Familie gibt es keine Nazis und wenn doch, werden sie rehabilitiert. So trifft auch die Rehabilitation verbunden mit einer Heroisierung von Harald durch Hellmut mit dem Wunsch der Kinder- und Enkelgenerationen zusammen, engere Verwandte als unschuldig oder gar ehrenhaft einzustufen. Dass Hellmut Kalli am Ende doch nicht retten konnte, kennzeichnet die Macht des Systems, der man sich kaum entziehen

⁶⁶ EwH, 1:23.

⁶⁷ Ulrich Herbert, „Nazis sind immer die anderen“, In: taz 21.03.2013, <http://www.taz.de/!5070893/>, Abruf: 24.01.2017.

konnte. Der Nationalsozialismus wird nur von seiner repressiven und gewaltvollen Seite dargestellt, dem nicht nur Jüdinnen zum Opfer fallen, sondern auch Deutsche. In beiden Filmen wird ausschließlich die Gewalt gegen das eigene Volk thematisiert. Die Kollektivschuld der Deutschen wird hierbei nur angedeutet bzw. im selben Atemzug mit dem Opfertum der Deutschen aufgerechnet. In *DIE GUSTLOFF* geschieht dies durch die flüchtenden Massen und letztendlich durch die unzähligen Opfer des Untergangs. In *EIN WEITES HERZ* wird anhand der Sippenhaft hervorgehoben, dass auch die Deutschen der Willkür der Nationalsozialisten ausgesetzt waren. Während die Gewalt gegen Jüdinnen in dem Film *DIE GUSTLOFF* gar nicht angesprochen wird,⁶⁸ findet das Thema in *EIN WEITES HERZ* nur marginale Erwähnung. Der Großteil der Inhaftierten in dem KZ waren nichtjüdische Frauen. Tatsächlich werden lediglich zwei jüdische Figuren im Film näher gezeichnet: Rebecca, Isas jüdische Kommilitonin, wegen der Isa aus Solidarität den Hitlergruß verweigert und die Frau im Konzentrationslager, deren Leben Isa mit ihrem Gesang rettet. Auch findet die Situation der Jüdinnen im Familiengespräch der Familie Vermehren kaum Beachtung. Hier wird nur der Krieg thematisiert. Bilder jubelnder Massen, völkisch denkende Anhängerinnen des Führers, die auch im einfachen Volk vertreten waren und nicht nur im Führungskader – all dies wird in den Filmen ausgespart. So wäre vor allem in der zeitlichen Einordnung des Films *EIN WEITES HERZ* der historische Kontext, ja geradezu die Notwendigkeit gegeben, dies zu zeigen. Vor dem Hintergrund der aktuellen gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen zeigt sich, dass gerade dieser Teil der Geschichte veranschaulicht werden muss, um zu verstehen, wie damals so flächendeckend die nationalsozialistische Ideologie angenommen werden konnte und warum die Gefahr auch heute wieder nah ist.

Filme

DIE FLUCHT. Kai Wessel (D 2007).

DIE GUSTLOFF. Joseph Vilsmaier (D 2008).

DRESDEN. Roland Suso Richter (D 2006).

EIN WEITES HERZ – SCHICKSALSJAHRE EINER DEUTSCHEN FAMILIE. Thomas Berger (D 2013).

HOLOCAUST. Marvin J. Chomsky (USA 1979).

NACKT UNTER WÖLFEN. Frank Beyer (DDR 1963).

UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER. Philipp Kadelbach (D 2013).

Literatur

André, Michael. „Archetypen des Grauens. Über die Sentimentalisierung und Dramatisierung von Geschichte im Fernsehen“. In: Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hgg). *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*. Baden-Baden 2009, 43-56.

⁶⁸ Was als durch die Thematik und zeitliche Begrenzung bedingt erklärbar wäre.

- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München 2013.
- Assmann, Aleida. „Wie wahr sind Erinnerungen?“. In: Harald Welzer (Hg). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg 2001, 103-122.
- Bajohr, Frank. *Der Holocaust als offenes Geheimnis. Die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten*. München 2006.
- Dörner, Andreas. „Der Eventfilm als geschichtspolitisches Melodram“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg). *Aus Politik und Zeitgeschichte*. 52/2008, 28-32.
- Ebbrecht, Tobias. *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld 2011.
- Eder, Jens. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg 2014.
- Gangloff, Tilmann P. „Helden wie wir“. *Zeitgeschichte im Fernsehfilm*. In: Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hgg). *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*. Baden-Baden 2009, 27-42.
- Gräf, Dennis/Großmann, Stephanie/Klimczak, Peter/Krah, Hans/Wagner, Marietheres. *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011.
- Junge, Traudl. *Bis zur letzten Stunde*. München 2001.
- Knaller, Susann/Müller, Harro. „Authentizität und kein Ende“. In: Susann Knaller/Harro Müller (Hg). *Authentizität – Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München 2006, 7-16.
- Quandt, Siegfried. „Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Wissenschaft“. In: Guido Knopp/Siegfried Quandt (Hgg). *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt 1988, 10-20.
- Schlanstein, Beate. „Echt wahr! Annäherungen an das Authentische“. In: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg.). *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, 205-225
- Schweinitz, Jörg. *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin 2006.
- Wehen, Britta Almut. „Heute gucken wir einen Film“. *Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht*. Oldenburg 2012.
- Weiß, Monika. „Faschismus im deutschen Fernsehen. Zur Entstehung und aktuellen Lage kollektiver Geschichtsbilder“. In: Simon Frisch/Tim Raupach (Hgg.). *Revisionen – Relektüren – Perspektiven. Dokumentation des 23. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2012, 295-304
- Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschugnall, Karoline. *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main 2002.
- Wirtz, Rainer. „Das Authentische und das Historische“. In: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg). *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, 187-203.
- Zimmermann, Martin. „Der Historiker am Set“. In: Thomas Fischer/ Rainer Wirtz (Hgg). *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, 137-160.

Internetquellen

- Cammann, Alexander/Soboczynski, Adam. „Vereiste Vergangenheit“. In: Zeit/online 14.03.2013 (=https://www.zeit.de/2013/12/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter-ZDF-Hofmann-Aly; Abruf am 02.10.2018).
- Der Spiegel. „‘Holocaust‘: Die Vergangenheit kommt zurück“. In: Spiegel/online 29.01.1979 (=http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40350860.html; Abruf am 20.12.2016).
- Herbert, Ulrich. „Nazis sind immer die anderen“. In: taz/online 21.03.2013 (=http://www.taz.de/!5070893/; Abruf am 24.01.2017).
- Satjukow, Silke/Gries, Rainer. „Hybride Geschichte und Para-Historie. Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.). *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APUZ 51/2016). (=http://www.bpb.de/apuz/238839/hybride-geschichte-und-para-historie-geschichtsaneignungen-in-der-mediengesellschaft-des-21-jahrhunderts?p=all; Abruf am 31.01.2017).
- „ZDF Presse“. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi0r9nc9uDdAhUxtYsKHf09Ck0QFjAB-egQICBAC&url=https%3A%2F%2Fpresseportal.zdf.de%2Ffileadmin%2Fzdf_upload%2FPresse_Special%2F2013%2F03%2FUMUV_Film.pdf&usg=AOvVaw2wIwlaam682DRKWWF8FeRk; Abruf am 02.10.2018.

