



Online-Schriften aus der Marburger
kulturwissenschaftlichen Forschung und
Europäischen Ethnologie, Band 12/2019

Hella Blokker

„Der Krieg wird nur das Schlechteste in
uns zum Vorschein bringen.“

Der Film *Unsere Mütter, unsere Väter*
im erinnerungskulturellen Diskurs zur NS Zeit.

Online-Schriften aus der Marburger kulturwissenschaftlichen Forschung und Europäischen Ethnologie, Band 12/ 2019,

herausgegeben vom Institut für Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und dem Förderverein der Marburger kulturwissenschaftlichen Forschung und Europäischen Ethnologie e. V.

Hella Blokker: „Der Krieg wird nur das Schlechteste in uns zum Vorschein bringen.“ Der Film Unsere Mütter, unsere Väter im erinnerungskulturellen Diskurs zur NS Zeit. – Marburg: Förderverein der Marburger kulturwissenschaftlichen Forschung und Europäischen Ethnologie e. V., 2019.

Verlag und Herausgeber distanzieren sich ausdrücklich von jeglichen Inhalten der Internetseiten, auf die in diesem Online-Dokument verwiesen und verlinkt wird. Für illegale, fehlerhafte oder unvollständige Inhalte und insbesondere für Schäden, die aus der Nutzung oder Nichtnutzung solcherart dargebotener Informationen entstehen, übernehmen Verlag und Herausgeber keine Haftung.

Alle Rechte vorbehalten.

© MakuFEE e. V. – Förderverein der Marburger kulturwissenschaftlichen Forschung und Europäischen Ethnologie, 2019

ISSN 2192-9750

ISBN 978-3-8185-0547-9



Förderverein der Marburger
kulturwissenschaftlichen Forschung
und Europäischen Ethnologie e. V.
www.makufee.de

MAKUFEE

Philipps



**Universität
Marburg**

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung | 1 |
| 2. Theoretische Grundlagen | 3 |
| 2.1 Der Diskurs | 3 |
| 2.2 Normalismus und Normalität | 6 |
| 2.3 Das Gedächtnis: Kollektiv, kulturell, kommunikativ | 8 |
| 2.3.1 Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis | 8 |
| 2.3.2 Assmann: Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis | 11 |
| 2.4 Zwischenfazit: Prozesse diskursiver Umgewichtung | 13 |
| 2.5 Erinnerungskulturforschung | 14 |
| 2.5.1 Erinnerungskultur des Mediums Film | 16 |
| 2.6 Die Begriffe <i>Täter</i> und <i>Opfer</i> | 21 |
| 3. Diskursgeschichte in Deutschland seit 1945: Ereignisse diskursiver Umgewichtung | 22 |
| 3.1 1945, 50er und 60er Jahre | 23 |
| 3.2 1968, 70er und 80er Jahre | 25 |
| 3.3 1989/90, 1990er und 2000er | 27 |
| 3.4 2010er und aktuelle Tendenzen | 29 |
| 4. Forschungsgegenstand: Unsere Mütter, unsere Väter | 31 |
| 4.1 Vorstellung des Films | 31 |
| 4.2 Inhaltsangabe | 32 |
| 4.2.1 Teil 1 – <i>Eine andere Zeit</i> | 32 |
| 4.2.2 Teil 2 – <i>Ein anderer Krieg</i> | 33 |
| 4.2.3 Teil 3 – <i>Ein anderes Land</i> | 35 |
| 4.3 Kontextualisierung | 36 |
| 4.3.1 Der Diskurs zum Film in deutschen Zeitungen | 37 |
| 4.3.2 Begleitendes Programm: Dokumentation, Talkshow und Comic | 40 |
| 5. Analyse von <i>Unsere Mütter, unsere Väter</i> | 41 |
| 5.1 Analysekategorien und weiteres methodisches Vorgehen | 41 |
| 5.2. Analyse nach Themenfeldkategorien | 43 |
| 5.2.1 Täterrollenzuschreibungen | 43 |
| 5.2.1.1 Täter und Tätergruppen | 43 |
| 5.2.1.2 Mitwisserschaft | 49 |

| | |
|--|----|
| 5.2.1.3 Motiv: NS-Ideologie und Antisemitismus..... | 51 |
| 5.2.1.4 Entschuldigungsstrategien..... | 54 |
| 5.2.2 Opferrollenzuschreibungen | 56 |
| 5.2.2.1 Opfer und Opfergruppen | 57 |
| 5.2.2.2 ‚Deutsche Leiden‘ | 64 |
| 5.2.2.3 Widerstand..... | 66 |
| 5.2.2.4 Weitere Handlungsmotive | 67 |
| 5.2.3 Nachkriegsgesellschaft: Kontinuität versus Bruch | 69 |
| 5.2.4 Authentizitätssuggestion..... | 74 |
| 5.3 Zusammenfassende Darstellung der Analyseergebnisse..... | 74 |
| 6. Schluss..... | 79 |
| 6.1 Gesamtergebnis | 79 |
| 6.2 Reflexion | 82 |
| 6.3 Ausblick..... | 82 |
| Abbildungsverzeichnis | 85 |
| Quellenverzeichnis | 87 |
| Eigenständigkeitserklärung | 95 |

1. Einleitung

Im Oktober 1998 hielt der Schriftsteller Martin Walser eine Rede, die die gesellschaftliche Debatte um die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und den nationalsozialistischen Genozid am europäischen Judentum nachhaltig beeinflusste. „Die Debatte um Walsers Rede [...] bildete die Grundlage für eine fundamentale Verschiebung des Sagbaren“¹, heißt es in der ZEIT zu dem Jubiläum. Walser kritisierte in seiner Dankesrede für den Erhalt des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels die mediale „Dauerrepräsentation unserer Schande“ und die „Instrumentalisierung“ von „Auschwitz“. Das Gedenken an den Judengenozid sei zu einem wertlosen Ritual verkommen und die Erinnerung daran solle lieber das persönliche Gewissen beschäftigen.² Die Rede Walsers kann als Ausdruck der Forderung nach einem Schlussstrich unter die Erinnerung an die NS-Zeit und „Wendepunkt in der Debatte um die Auseinandersetzung um den Nationalsozialismus und ihrer Bedeutung für die heutige Gesellschaft“³ gewertet werden.

Entlang dieses Diskurses um den Umgang mit dem Nationalsozialismus im Nachkriegsdeutschland bildet die Rede Walsers nicht den einzigen Einschnitt. Vielmehr kam es zu einer Vielzahl von Verschiebungen und Wendepunkten, während die Frage nach dem *ob* und dem *wie* der Erinnerung an diese Verbrechen zentral blieb. Angesichts der Tatsache, dass heute, 73 Jahre nach Kriegsende, die meisten Zeitzeug_innen nicht mehr zu ihren persönlichen Erlebnissen befragt werden können, kann von einem weiteren Einschnitt in die Erinnerungskultur Deutschlands an die NS-Zeit gesprochen werden. Es ist nun die Kinder- und Enkel_innengeneration, die die Vergangenheit deutet und damit ein Geschichtsbild erzeugt, das auf anderen als den Quellen erster Hand basieren muss. Die Frage in diesem Kontext ist, von welchen Geschichten, Symbolen und Erzählungen die Zeitzeugnisse abgelöst werden und wie somit ein möglicherweise modifiziertes Narrativ der Vergangenheit erzählt wird. Auf welcher Basis also wird das kollektive und kulturelle Gedächtnis an den Nationalsozialismus, den Zweiten Weltkrieg sowie die Verfolgung und Ermordung von Jüdinnen und Juden⁴, Sinti und Roma, Homosexuellen, Menschen mit Behinderung und allen weiteren Opfern nach dem Verschwinden der Zeitzeug_innen geformt? Dies ist nicht nur für die kulturwissenschaftliche

¹Vgl. Hindemith in ZEIT Online vom 24.09.2018: *Es begann nicht auf der Straße*.

²Vgl. Walser, Martin (1998): Ansprachen aus Anlass der Verleihung. In: Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hg.): Friedenspreis des Deutschen Buchhandels.

³Vgl. Hindemith (24.09.2018).

⁴Im Verlauf wird im Falle von ‚Jüdinnen und Juden‘ auf die Ausschreibung beider Geschlechter verzichtet, um eine erleichterte Lesbarkeit zu erreichen und Konstruktionen wie ‚Jüdinnen und Juden-Genozid‘ zu vermeiden. Dennoch sollen alle Geschlechter inkludiert sein.

Forschung interessant, sondern tangiert darüber hinaus auch das Geschichts- und Selbstverständnis der deutschen Gesellschaft.

Die vorliegende Arbeit befasst sich aus ethnologisch-kulturwissenschaftlicher Perspektive mit diesem Themenkomplex. Dafür werden diskursgeschichtliche Verschiebungen dargestellt, ein Eindruck der in Deutschland stattfindenden Erinnerungskultur zum Nationalsozialismus vermittelt und ein aktuelles populärmediales Erzeugnis auf seine Positionierung in diesem Diskursfeld hin untersucht. Eine inhaltliche Analyse des Filmes *Unsere Mütter, unsere Väter*, der von fünf Freunden und ihren Erlebnissen zwischen 1941 und 1945 erzählt, als ein solches Erzeugnis, soll sein Narrativ der Vergangenheit aufdecken. Die Relevanz der Frage nach der vom Film erzählten Geschichte ergibt sich aus der Tatsache, dass das darin vermittelte Geschichtsbild Einzug in die Erinnerung einer Gesellschaft zu einem vergangenen Ereignis erhalten kann. Die Erinnerungskulturforschung, basierend auf dem Konzept eines kollektiv-kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft nach Halbwachs und Assmann, bildet den theoretischen Rahmen dieser Arbeit. Die Betrachtung filmwissenschaftlicher Forschungen auf diesem Feld verengt den Fokus auf die spätere inhaltliche Filmanalyse. Auf Grundlage eines Foucault'schen Diskursbegriffs und der Betrachtung des Normalismuskonzeptes nach Link werden Prozesse diskursiver Umgewichtung zunächst prinzipiell erläutert und dann anhand der Betrachtung der Diskursgeschichte Deutschlands zur NS-Zeit veranschaulicht. Auf Grundlage der theoretischen Überlegungen erfolgt anschließend der knappe analytische Einblick in den medial geführten Diskurs zum Forschungsgegenstand. Schwerpunkt bildet die qualitativ-inhaltliche Analyse von *Unsere Mütter, unsere Väter* entlang der zuvor ermittelten, zentralen Themenfelder des Diskurses. Ziel der Analyse ist es, eine eigene Lesart des Films anzubieten und damit seine Positionierung in diesem Komplex zu ermitteln, indem die Rollenzuschreibungen, insbesondere die Verteilung von Täter- und Opferrollen bei den Hauptcharakteren, identifiziert werden. Der Film wird im Hinblick auf das Verhalten und die charakterlichen Entwicklungen der Protagonist_innen auf seine Strategien der Be- oder Entschuldigung hin untersucht, um zu zeigen, welches Bild er von der im Mittelpunkt der Filmhandlung stehenden jungen deutschen, nichtjüdischen Kriegsgeneration zeichnet. Die Analyse der Identifikationsfiguren und der weiteren Figuren(-kollektiven) des Films lässt eine Aussage darüber zu, welchen Beitrag er als zeitgenössisches Medium zum aktuellen Diskurs um die Erinnerungskultur der deutschen Gesellschaft zum Nationalsozialismus leistet. Die Geschichte, die *Unsere Mütter, unsere Väter* erzählt, beeinflusst nicht nur das Geschichtsbild unserer Gesellschaft, sondern besitzt darüber hinaus auch Relevanz für aktuelle und zukünftige gesellschaftliche und politische Geschehen und damit den Diskurs. Der diesjährige Einzug in alle sechzehn Landtage der *Alternative für Deutschland*, die ein Geschichtsbild vertritt, das ein Denkmal des Judengenozids als „Mahnmal

der Schande“ bezeichnet, kann als Hinweis auf eine aktuelle diskursive Verschiebung betrachtet werden.

2. Theoretische Grundlagen

Die folgenden Ausführungen dienen dem theoretischen Fundament dieser Arbeit. Es wird der Begriff des Diskurses, wie er durch Michel Foucault geprägt wurde sowie die Normalismustheorie nach Jürgen Link behandelt, die auf dem Foucault'schen Diskursbegriff aufbaut. Im zweiten theoretischen Teil werden die kultur- und sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung und die Erinnerungskulturforschung vorgestellt. Die Theorie des *kollektiven Gedächtnisses* nach Maurice Halbwachs bildet den Grundstein für die soziale Gedächtnisforschung. Die weiterführenden Konzepte des *kulturellen* und *kommunikativen Gedächtnisses* werden anschließend betrachtet. Auf Grundlage dessen findet die Behandlung gesellschaftlicher Erinnerung im Rahmen der kulturwissenschaftlichen Erinnerungskulturforschung statt. Nach der Vorstellung dieses Forschungsfeldes soll es speziell um mediale Erzeugnisse als einflussnehmende Faktoren auf das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft gehen. Somit soll die Brücke zwischen der Gedächtnis- und der Erinnerungskulturforschung geschlagen werden. Es werden verschiedene theoretische Arbeiten zu diesem Themenkomplex vorgestellt, um ein Bild der Erinnerungskulturforschung in Deutschland mit dem Fokus auf die Einflussnahme filmischer Produkte auf den Diskurs zur NS-Zeit zu zeichnen.

2.1 Der Diskurs

Diese Arbeit ist dem Konzept von *Diskurs* angelehnt. Der Diskursbegriff wurde insbesondere von dem französischen Philosophen Michel Foucault (1926-1984) geprägt, der es dadurch ermöglichte, „neue Sichtweisen auf vermeintlich altbekannte Gegenstände“⁵ zu eröffnen. Die wissenschaftlichen Arbeiten Foucaults zeichnen sich dadurch aus, dass sie gängige wissenschaftstheoretische Praxen hinterfragen und eine alternative Herangehensweise anbieten. Das wissenschaftliche Gesamtwerk Foucaults wurde von Sverre Raffnsoes zusammengefasst als „der Versuch einer vieldeutigen, engagierten und normativen Diagnose der Gegenwart mit dem

⁵Kammler, Clemens; Rolf Parr, Ulrich Johannes Schneider (2014): Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Vorwort.

Ziel, den gegenwärtigen Charakter der sozialen Beziehungen zu beschreiben“⁶. Eine knappe Definition des Diskurs-Begriffes ist schwierig, da Foucault selbst *Diskurs* und andere von ihm geprägte Termini nie klar definierte. Er räumt in der *Archäologie des Wissens* die „wilde Benutzung“⁷ und „die schwimmende Bedeutung des Wortes ‚Diskurs‘“⁸ ein. Nach Kammler, Parr und Schneider meint *Diskurs*

„eine Praxis des Denkens, Schreibens, Sprechens und auch Handelns, die diejenigen Gegenstände, von denen sie handelt, zugleich selbst systematisch hervorbringt. Diskurse folgen [...] einem für sie spezifischen [...] Set von Regularitäten, das bestimmt wie und was gedacht [...] werden kann, was was als wahr und was als falsch gilt.“⁹

Wissensproduktion

Die Theorien Foucaults besitzen großen Einfluss auf das Verständnis von Wissen und Wissensproduktion. Zentral ist die damit einhergehende Kritik Foucaults an dem bisherigen Verständnis von Wissenschaft und Wissenszusammenhängen. Seine Hypothese lautet: „[Was], wenn die Geschichte des nicht-formalen Wissens selbst ein System hätte?“¹⁰ Damit ist angesprochen, was Foucault als *Episteme* bezeichnet: Episteme meine die Art und Weise, in der sich Wörter und Dinge verbinden und so ein Ordnungssystem herstellen. Es liege in der Natur solcher Wissensordnungen, dass es zu Veränderungen des Systems komme, den sogenannten *epistemischen Brüchen*. Diese Brüche und die sich ändernden Episteme sollen freigelegt werden¹¹, also „die Gesamtheit der Beziehungen, die in einer gegebenen Zeit die diskursiven Praktiken vereinigen können, durch die die epistemologischen Figuren, Wissenschaften und [...] Systeme ermöglicht werden“¹². Das *archäologische* Freilegen dieser der jeweiligen Zeit zugehörigen Wissensordnungen lege den nicht sichtbaren Diskurs offen. Hinter jeder wissenschaftlichen Disziplin (sprich Wissensordnung) lägen weitere „Einflüsse, die an [ihr] hafteten, die impliziten Philosophien, die [ihr] zugrunde lagen, unartikulierte Thematik, die unsichtbaren Hindernisse; [...] das Unbewußte [sic] der Wissenschaft“¹³. Hier wird wiederum deutlich, warum dem Subjekt in der Theorie Foucaults eine nebensächliche Rolle zugesprochen wird. Es seien weniger die Wissenschaftler_innen selbst, die sprechen, sondern vielmehr die Episteme und Wissenssysteme, die Wissen produzieren und *durch* die Subjekte sprechen.

⁶Raffinsoe, Sverre; Marius Gudman-Hoyer, Morten Sorensen Thaning (2011): Foucault: Studienhandbuch, S.11. Sverre Raffinsoe ist Professor für Philosophie an der Copenhagen Business School und Hauptschriftleiter der *Foucault-Studies*. Er habilitierte 2002 zu Foucaults Werk.

⁷Foucault, Michel (1981): *Die Archäologie des Wissens*, S.48.

⁸Ebd., S.116.

⁹Kammler, Parr, Schneider 2014, S.234.

¹⁰Foucault, Michel (1980): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, S.10.

¹¹Vgl. Ruoff, Michael (2009): *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*, S.106f.

¹²Foucault 1981, S.272f.

¹³Foucault 1980, S.11.

Relevant seien die *Bedingungen*, die erfüllt sein müssten, damit eine Aussage als ‚wahr‘ gilt und einen diskursiven ‚Wert‘ besitzt.¹⁴ Diese Bedingungen oder Regeln sind als *diskursive Praxis* definiert:

„[Die diskursive Praxis] ist eine Gesamtheit von anonymen, historischen, stets im Raum und in der Zeit determinierten Regeln, die in einer gegebenen Epoche und für eine gegebene soziale, ökonomische, geographische oder sprachliche Umgebung die Wirkungsbedingungen der Aussagefunktion definiert haben.“¹⁵

Wissen wird demnach verstanden als „Menge von einer diskursiven Praxis regelmäßig gebildeten und für die Konstitution einer Wissenschaft unerlässlichen Elemente“¹⁶ – das bedeutet, dass *Wissen* die Regeln einer diskursiven Praxis darstelle, die gegebenenfalls zu einem wissenschaftlichen Diskurs führen könne, der wiederum ‚Wissen‘ produziere.¹⁷ Einzelne Aussagegruppierungen – oder auch *diskursive Formationen* – in diesen Wissensfeldern lägen fest, was sagbar ist. Das Sagbare muss hier jedoch nicht als etwas Enttabuisiertes verstanden werden, sondern vielmehr als eine Aussage, die nur möglich ist, weil sie im Diskurs beziehungsweise im Wissenssystem bereits als Aussage beziehungsweise die *Möglichkeit* der Aussage vorhanden ist – die Umstände dafür, dass diese Aussage getätigt werden kann und auch verstanden wird, sind gegeben. Das gleiche Prinzip gelte auch für nicht-sprachliche Aussagen.¹⁸ Es geht Foucault vorrangig „um solche Sprechakte, die innerhalb einer bestimmten diskursiven Formation als ‚seriös‘ gelten [...] und ‚im Wahren‘ sind.“¹⁹ Auf Grundlage dieser Einteilung würden soziale Gegenstände – ‚Wahrheiten‘ – produziert. Foucault demonstriert diesen Prozess anhand der gesellschaftlichen Vorstellung von ‚Wahnsinn‘ (in *Wahnsinn und Gesellschaft*, französische Erstausgabe 1961) und ‚Sexualität‘ (in *Der Wille zum Wissen*, französische Erstausgabe 1976).

Formationsmechanismen

Die genaueren Prozesse der Produktion sozialer Gegenstände werden von Foucault mithilfe der *Formationsmechanismen* erläutert. Die Formationsmechanismen beschreiben, wie Einflüsse von außen Einfluss auf den Diskurs haben können. Ein derartiger Einfluss könne beispielsweise der Eingriff gesellschaftlicher Institutionen (Schulen, Universitäten, Behörden, Medienanstalten etc.) in die Wissensverteilung sein. Sie hätten durch die Verknappung von Wissen die Macht, regulativ auf den Diskurs einzuwirken. Auch die Art und Weise, *wie* Wissen verarbeitet werde, also die

¹⁴Vgl. Foucault 1980, S.14f.

¹⁵Foucault 1981, S.171.

¹⁶Ebd., S.259.

¹⁷Vgl. Ruoff 2009, S.236-239.

¹⁸Vgl. Foucault 1981, S.48f.

¹⁹Kammler, Parr, Schneider 2014, S.57.

sprachliche oder mediale Aufarbeitung, spiele eine Rolle bei der Formation von Diskursen.²⁰ *Diskursive Formationsmechanismen* erzeugen also durch ihre Wissensverarbeitung für die gesellschaftliche Mehrheit als ‚Wahrheit‘ geltende Aussagen und Gegenstände.

2.2 Normalismus und Normalität

Der Literaturwissenschaftler und Diskursforscher Jürgen Link greift dieses Verständnis von Diskurs auf und legt 1997 eine erste differenzierte und viel rezipierte wissenschaftliche Studie zu ‚Normalität‘ vor. In Anlehnung an den Foucault’schen Diskursbegriff entwickelte er in *Versuch über den Normalismus* eine Normalismustheorie, die untersucht, *wie Normalität produziert wird*. Link „unternimmt den Versuch, eine sowohl systematische wie historische Theorie des ‚Normalen‘²¹ als eines grundlegenden Phänomens moderner westlicher Gesellschaften zu entwickeln“²². Link schließt insofern an Foucaults Theorie an, als er Diskurse als Einheiten versteht, die historisch-kulturell variieren und entsprechende Objektivitäten und Subjektivitäten generieren. Er überträgt diese Theorie der „diskursgenerierten sozialen Gegenstände“²³ auf das Phänomen der ‚Normalität‘ und definiert,

„[...] dass es sich bei dem Normalen insgesamt um einen eng vernetzten Komplex aus diskursiven Konzepten und Modellen wie praktischen Verfahren von größter Bedeutung für moderne Gesellschaften westlichen Typs handelt. Dieser Komplex umfasst [...] Verfahren der ‚Normalisierung‘ – im Sinne des Normal-Machens, der Produktion und Reproduktion von Normalitäten. Die große Bedeutung dieses Komplexes rechtfertigt es, ihn unter dem Begriff des ‚Normalismus‘ zusammenzufassen.“²⁴

Der Begriff ‚normal‘ tauche seit dem 18. und verstärkt seit dem frühen 19. Jahrhundert auf. Im Zuge der beginnenden und dann zunehmenden Verdattung der Gesellschaft während der Industrialisierung sei erst das Konzept von ‚Normalität‘ entstanden. Die zahlenmäßige Erhebung von Daten, zunächst in Bereichen wie der Medizin, der Ökonomie oder der Demographie habe zu der Erstellung von Statistiken und damit zu ‚Normalverteilungen‘ innerhalb dieser Datenmengen geführt. ‚Normalität‘ sei damit vor allem ein Phänomen der modernen, westlichen Industriegesellschaften. Vermessung und Verdattung – und damit einhergehend die Produktion von ‚Normalität‘ und ‚Anormalität‘ durch Abweichung von der statistischen Mitte einer ‚Normalverteilung‘ im Sinne einer Gauß’schen Kurve – erfolgte später auch in Bereichen wie

²⁰Vgl. Kammler, Parr, Schneider 2014, S.235 und Ruoff 2009, S.32f.

²¹Zur begrifflichen Unterscheidung zwischen ‚Norm‘ und ‚Normalität‘ vgl. Link, Jürgen (1999): „Normativ“ oder „Normal“? Diskursgeschichtliches zur Sonderstellung der Industrienorm im Normalismus, mit einem Blick auf Walter Cannon. In: Werner Sohn und Herbert Mehrrens (Hg.): Normalität und Abweichung. Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft, S.30-44, bes. Tabelle S.32.

²²Link, Jürgen (2006): Versuch über den Normalismus, S.17.

²³Ebd., S.41f.

²⁴Ebd., S.20.

der Sexualität, der Psyche oder der Intelligenz (IQ-Test). Entscheidend sei dabei, dass im Zuge dieser Verdichtungsstrategien Massendaten auf das Individuum übertragen würden.²⁵

Normalitätsgrenzen

Die Existenz des ‚Normalen‘ bedeute immer auch die Existenz des ‚Anormalen‘ und damit auch die der *Normalitätsgrenzen*. Die Normalitätsgrenzen entscheiden über Inklusion oder Exklusion vom ‚Normalen‘ und das meint die gesellschaftliche Mitte. Konkret bedeute die Einteilung moderner, westlicher Gesellschaften in ‚normal‘ und ‚nicht normal‘ also die sozial konstruierte Entscheidung über die Verortung eines Individuums und seines Verhaltens in diesem Schema. Die Folgen besonders einer Einordnung in die ‚anormale‘ Kategorie seien meist weitreichend und würden oft den Versuch einer ‚Normalisierung‘ (z.B. in Form einer Therapie) nach sich ziehen.²⁶ Diese Grenzen seien jedoch nicht unbeweglich, sondern dynamisch. Beispielsweise habe Homosexualität lange Zeit im Bereich des ‚Anormalen‘ gelegen, befinde sich heute jedoch innerhalb der gesellschaftlichen Normalitätsgrenzen der Sexualität.

Proto- und Flexibilitätsnormalismus

Die Dynamik von Normalitätsgrenzen hat sich nach Link in der Vergangenheit in ihrer Ausprägung gewandelt. Es sei eine zeitliche Einteilung zu vollziehen, nach der besonders der Beginn des Normalismus gekennzeichnet gewesen sei durch einen *Protonormalismus*. Dies meint ein eng gefasstes ‚Normalitäts‘-Spektrum mit deutlich markierten und starren Normalitätsgrenzen. Verletzungen dieser Grenzen hätten Link zufolge schwerwiegende Konsequenzen (Bestrafung, Ausschluss aus Gesellschaft) und eine autoritäre ‚Erziehung‘ von oben (z.B. von staatlichen Institutionen) nach sich gezogen. Ziel dieser Maßnahmen sei die ‚Normalisierung‘ des Individuums gewesen. Der *Flexibilitätsnormalismus*, der sich nach 1945 in wohlhabenden, westlichen Gesellschaften etabliert habe, sei hingegen gekennzeichnet durch weichere, durchlässigere Normalitätsgrenzen. Das Spektrum des ‚Normalen‘ sei in dieser postmodernen Strategie weiter gefasst. Im flexiblen Normalismus seien die Subjekte damit einhergehend jedoch stärker alleinverantwortlich im Sinne einer Selbst-‚Normalisierung‘. Denn Grenzen des ‚Normalen‘ würden trotz der erhöhten Toleranz des Flexibilitätsnormalismus immer noch bestehen und die Angst, aus diesen Grenzen zu fallen, sei elementar in heutigen westlichen Gesellschaften.²⁷

²⁵Vgl. ebd., S.20 und Link, Jürgen (2013): Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart, S.21f.

²⁶Vgl. Link 2006, S.40.

²⁷Vgl. Link 2006, S.51ff und Link 2013, S.105ff.

Spezial-, Inter- und Elementardiskurs

Ferner differenziert Link zwischen Spezial-, Inter- und Elementardiskursen. Wichtig ist an dieser Stelle der *Interdiskurs*, der eine Kombination des *Spezial-* und des *Elementardiskurses* beschreibt und als der Produzent des ‚Normalen‘ bezeichnet wird. Manches wissenschaftliche Spezialwissen werde interdiskursiv in den alltäglichen, elementaren Diskurs integriert. Das geschehe mithilfe von *Kollektivsymboliken*, also Sprachbildern, Sinnbildern und rhetorischen Figuren materieller oder immaterieller Gestalt, die innerhalb einer Gesellschaft weit verbreitet und kollektiv bekannt seien. „Interdiskursive Querschnittskategorien wie das Normale sind in der Regel von einem ‚kollektivsymbolischen Mantel‘ umgeben“²⁸, so Links Verknüpfung von Interdiskurs, Normalität und Kollektivsymbolik. Kollektivsymbolische Interdiskurse könnten auch *Narrative* sein, die als

„elementar-literarische Formen [...] aus dem interdiskursiven Mechanismus der Kultur [entspringen] und [...] sowohl einzeln wie in toto die Funktion partiell-symbolischer Reintegration der Wissens- und Diskursteilung für die Subjekte und damit der Subjektivierung des Wissens [bedienen]“²⁹.

Speziell der medienpopuläre Interdiskurs erzeuge und integriere beispielsweise filmische Narrative des künstlerischen und literarischen Interdiskurses.³⁰ Spezialdiskurse würden partielle ‚Normalitäten‘ produzieren und der Interdiskurs trage diese speziellen ‚Normalitäten‘ in eine allgemeingültige, kulturelle Vorstellung des ‚Normalen‘ – das diene den Mitgliedern dieser kulturellen Gruppe wiederum als Handlungs- und Orientierungsmuster.

2.3 Das Gedächtnis: Kollektiv, kulturell, kommunikativ

„*Erinnerung ist die Rekonstruktion von Vergangenheit im Lichte der Gegenwart*“³¹, resümierte Maurice Halbwachs seine Forschung zur Erinnerung von Kollektiven. Sie bildet den Grundstein für die weitere kulturwissenschaftliche Erinnerungs- und Gedächtnisforschung des 20. und 21. Jahrhunderts. Die Frage, wie gesellschaftliche Kollektive an Vergangenes erinnern und welche Prozesse dabei zum Tragen kommen, ist in der Gedächtnisforschung und in der folgenden Darstellung dieses Forschungsfeldes von zentraler Bedeutung.

2.3.1 Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis

Die Theoretiker_innen der Erinnerungskulturforschung beziehen sich überwiegend auf die Theorie des *kollektiven Gedächtnisses* nach Maurice Halbwachs. Er gilt neben Aby Warburg³² als

²⁸Ebd., S.42.

²⁹Ebd., S.43.

³⁰Vgl. ebd., S.19f. und 42f.

³¹Vgl. Halbwachs, Maurice (1967): *Das kollektive Gedächtnis*, S.55.

einer der wichtigsten Ideengeber der kultur- und sozialwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. 1967 erscheint die deutsche Übersetzung von *La mémoire collective* (französische Erstausgabe 1950): *Das kollektive Gedächtnis*.³³ Internationale Anerkennung wurde Halbwachs jedoch erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts im Kontext der dann aufkommenden kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung zuteil.³⁴

Halbwachs wird als Erfinder des Konzeptes des kollektiven Gedächtnisses (ErlI³⁵) und Gründer der Gedächtnisforschung betrachtet, da er die Phänomene der gesellschaftlichen Erinnerung erstmals empirisch untersuchte und kulturtheoretisch einordnete.³⁶ Er sprach gegenwärtigen gesellschaftlichen Begebenheiten einen höheren Stellenwert bei der Erinnerung an Vergangenes zu als das bisher in der Forschung geschehen war. Halbwachs führte die kollektive Dimension einer Gemeinschaft in die Gedächtniserforschung ein, indem er die Wirkmacht der kollektiven Psychologie inkludierte. Das gemeinschaftliche Gedächtnis besitze eine Prozesshaftigkeit, in der Erinnerungen *selektiv* bearbeitet und demnach auch *verformt* werden könnten. Die Bearbeitung von Erinnerungen vollziehe sich durch Auswahl und Vergessen. Diese Prozesse würden im Kollektiv – sei es eine Familie, eine soziale Klasse oder eine religiöse Gruppe – stattfinden. Sinn und Zweck dieses kollektiven Gedächtnisses sei seine verbindende Kraft innerhalb der Gruppe. Eine gemeinschaftliche Erinnerung, also eine Vergangenheit, auf die man sich im Kollektiv ‚einigt‘, stifte Identität und erzeuge ein Zusammengehörigkeitsgefühl.³⁷

Erinnerungsrahmen und Konventionssysteme

Das Gedächtnis sei nicht wie bislang angenommen ein rein individuelles Gedächtnis. Vielmehr versuchte Halbwachs nachzuweisen, dass das Speichern von Vergangenem ein Vorgang sei, der in einem kollektiven, gemeinschaftlichen *Rahmen* stattfindet und durch diesen beeinflusst sei. Deshalb seien auch persönliche Erinnerungen immer mit den Rahmenbedingungen des Kollektivgedächtnisses verwoben:

³²Aby Warburg war ein Hamburger Kulturhistoriker (1866-1929), der in den 1920er Jahren zur Wiederkehr von künstlerischen Formen forschte und heute als Gründer der Ikonographie gilt. Seine *Pathosformel* erklärt die wiederholte Verwendung antiker Symbole durch die erinnerungskulturelle Kraft dieser *Engramme*. Warburg entwarf ein kollektives Bildgedächtnis, das besondere Berühmtheit durch sein Ausstellungsprojekt *Mnemosyne* erhielt, vgl. ErlI, Astrid (2005): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, S.19-22.

³³Vgl. ebd., S.71f.

³⁴Vgl. Wetzel, Dietmar (2009): Maurice Halbwachs. In: Bernt Schnettler (Hg.): *Klassiker der Wissenssoziologie*, Band 15, S.7f. Die Ausgabe ist Teil der Reihe *Klassiker der Wissenssoziologie* und bietet einen guten Überblick zu Leben und Arbeit Halbwachs'.

³⁵Astrid ErlI ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin an der Universität Frankfurt/Main mit Schwerpunkt auf den anglophonen Raum sowie die Gedächtnisforschung. Außerdem ist die Mitglied der *Frankfurt Memory Studies Platform (FMSP)* und ist an zahlreichen Herausgaben zu den *Memory Studies* beteiligt, vgl. Homepage der FMSP unter: <http://www.memorystudies-frankfurt.com/de/people/astrid-erll/>, letzter Aufruf 19.07.2018.

³⁶Vgl. ErlI, Astrid (2008): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, S.158.

³⁷Wetzel 2009, S.9f.

„In der Tat kann eine Erinnerung, sobald sie eine kollektive Wahrnehmung hervorruft, nur kollektiv sein, und es wäre dem einzelnen unmöglich, wenn er auf seine eigenen Kräfte allein beschränkt bliebe, sich das noch einmal vorzustellen, was er sich beim erstenmal [sic] nur unter Zuhilfenahme des Denkens einer Gruppe vorstellen konnte.“³⁸

Halbwachs stellt also eine Verbindung her zwischen der Wahrnehmung einer Gruppe und der individuellen Erinnerung an das entsprechende Ereignis. Die Gemeinsamkeiten innerhalb einer Gruppe speisten sich aus „*Konventionssysteme[n]*“, ohne die „soziales Leben oder Denken [...] nicht vorstellbar“³⁹ sei. Das Konventionssystem sei als ein Ausgangspunkt der Erinnerung in der Gegenwart zu verstehen und beschreibe die umgebenden Bedingungen, die eine Erinnerung gestalten würden. Entscheidend sei, dass Erinnerungsrahmen nicht fest und unveränderbar, sondern *wandelbar* seien. So lasse sich auch „das Vergessen oder die Deformierung bestimmter Erinnerungen“⁴⁰ erklären: die Modifizierung der Bezugsrahmen und des damit einhergehenden Konventionssystems bringe mit sich, dass Erinnerungen sozusagen in einem anderen Licht erscheinen. Das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft wandle sich ebenso, da Mitglieder einer Gesellschaft diesen Konventionen angepasst seien.⁴¹ Die Erkenntnis Halbwachs‘ lautet also, dass individuelle Erinnerungen sozial bedingt sind.

Kollektives Gedächtnis

Halbwachs präzisiert sein Konzept und wendet es auf das Phänomen der Überlieferung und die Entstehung von Traditionen in einer Gesellschaft an.⁴² Er betont die verbindende Funktion gemeinsamer Sprache und Symbole und dass „das kollektive Gedächtnis die soziale Funktion besitzt, die Einheit der Gruppe zu gewährleisten, und die Einheit des [...] Gedächtnisses konkret durch die ‚Symbole‘ [...] gestiftet wird.“⁴³ Als eine Art Rückversicherung der individuellen Identität werde der Bezug zur Gruppe gesucht, die wiederum vereinheitlichende Elemente benötige, um als Gruppe definiert zu werden. Dieses Bedürfnis nach Einheit einer Gruppe werde hergestellt durch die gemeinsame Erinnerung an die Vergangenheit – es bilde sich das kollektive Gedächtnis. Das führe dazu, dass Gesellschaften versuchten, kontinuierliche und übereinstimmende Erzählungen („erzählbare, mitteilbare Geschichten“⁴⁴) von der Vergangenheit zu schaffen.⁴⁵ Halbwachs formuliert:

³⁸Halbwachs, Maurice (1985): Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, S.363.

³⁹Ebd., S.367.

⁴⁰Ebd., S.368.

⁴¹Vgl. ebd., S.368f.

⁴²Vgl. Ertl 2008, S.158f.

⁴³Krämer, Hans Leo (2000): Maurice Halbwachs. La mémoire collective. In: Dirk Kaesler und Ludgera Vogt (Hg.): Hauptwerke der Soziologie, S.193.

⁴⁴Angehrn, Emil (2011): Kultur und Geschichte – Historizität der Kultur und kulturelles Gedächtnis. In: Friedrich Jäger und Burkhard Liebsch (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften Band 1. Grundlagen und Schlüsselbegriffe, S.393.

⁴⁵Vgl. Halbwachs 1985, S.381f.

„Darum neigt die Gesellschaft dazu, aus ihrem Gedächtnis alles auszuschalten, was die einzelnen voneinander trennen, die Gruppen voneinander entfernen könnte, und darum manipuliert sie ihre Erinnerungen in jeder Epoche, um sie mit den veränderlichen Bedingungen ihres Gleichgewichts in Übereinstimmung zu bringen.“⁴⁶

Einerseits bestehe das Gedächtnis jeder einzelnen Person aus einer Vielzahl verschiedener, gruppenbezogener Kollektivgedächtnisse, andererseits benutze man Symbole und die Sprache, die vom kollektiven Diskurs (bei Halbwachs *Milieu*) produziert würden, als ‚Instrumente‘ für das individuelle Erinnern. Halbwachs hat damit herausgestellt, dass nicht das Kollektiv *an sich* erinnert, sondern die Individuen des Kollektivs.⁴⁷

2.3.2 Assmann: Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis

Ein weiterer Schritt in der kultur- und sozialwissenschaftlichen Gedächtnisforschung wurde mit der Überleitung des kollektiven in das *kulturelle* bzw. *kommunikative Gedächtnis* vollzogen. Die interdisziplinären Arbeiten von Aleida Assmann und Jan Assmann leisten hier die bekannteste Veranschaulichung dieses Schrittes. Sie haben „sich für die Kulturwissenschaften im deutschsprachigen Raum [...] als enorm bedeutsam erwiesen“⁴⁸. Ihre Arbeit knüpft an die Ideen Halbwachs‘ an und ist seit Ende der 1980er Jahre prägend für die (deutschsprachige) kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung. Astrid Erll ist der Meinung, dass die Assmann‘sehen Arbeiten einen wichtigen Beitrag zu Systematisierung und zur Terminologie der Erinnerungskulturforschung geleistet haben.^{49 50}

Tradierung kultureller Konzepte

Das Forscherehepaar Assmann hat es sich zur Aufgabe gemacht, Mechanismen der Tradierung kultureller Konzepte zu ermitteln. Diese würden nicht unbeeinflusst in der Zeit weitergetragen, sondern seien einem ständigen, die Konzepte verändernden Einfluss – dem sie umgebenden Diskurs⁵¹ – ausgesetzt. Im Kontext der Geschichtsschreibung von erinnerungswürdigen Ereignissen seien Texte „dauerhafte Sinnträger“⁵². Schrift und Text besäßen demnach eine

⁴⁶Ebd., S.382.

⁴⁷Vgl. Halbwachs 1967, S.35.

⁴⁸Langenohl, Andreas (2010): Aleida und Jan Assmann. Kultur als Schrift und Gedächtnis. In: Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (Hg.): Kultur – Theorien der Gegenwart, S.541.

⁴⁹Vgl. Erll 2005, S.27. Das hier zitierte Werk bietet einen guten (und häufig in anderen Arbeiten herangezogenen) Überblick über die Gedächtnisforschung von Halbwachs bis zur heutigen Anwendung der Theorien.

⁵⁰2018 erhielten Aleida und Jan Assmann gemeinsam den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, eine „renommierte Kulturauszeichnung“, für ihre Arbeit zu „Themen von Geschichtsvergessenheit und Erinnerungskultur“ und weiter für ihren Anstoß zu „Debatten um Grundfragen zu den kulturellen und religiösen Konflikten unserer Zeit“, vgl. ZEIT Online vom 12.06.2018.

⁵¹Der Einfluss der Foucault‘sehen Theorien ist deutlich, vgl. dazu Assmann, Aleida (1999): Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer, S.86f.

⁵²Assmann, A. 1999, S.128.

Speicherfunktion und verschriftlichte Vergangenheit stelle eine Art externes Gedächtnis dar. Schriftlicher Inhalt wird von ihnen verstanden als ein Teil des Kulturellen, der im übertragenen Sinne mit den Methoden der Altertumswissenschaften analysiert werden könne.⁵³ Die sprachliche und textuelle Ebene ‚zu‘ einem Ereignis könne rekonstruiert werden, um Mechanismen der Tradierung kultureller Konzepte offenzulegen. Die konstruktivistische⁵⁴ Kraft der *Sprache* sei ein vorgelagerter Einfluss auf die Kultur, gefolgt von der Kraft der *Institutionen*.⁵⁵ Auch ein Text werde, wenn er ‚neu‘ gelesen wird, im Rahmen der jeweiligen Zeit genauso neu interpretiert und mit neuem Sinn versehen. Dieser von den umgebenden Umständen abhängige *sinnstiftende Diskurs* zu einem historischen Ereignis könne auch als *Gedächtnis* verstanden werden. Eine Erläuterung Jan Assmanns zu den Prozessen der Institutionalisierung und Kanonisierung ägyptischer Geschichte in Europa veranschaulicht: „Eine ‚Sinngeschichte‘ thematisiert Geschichte als kulturelle Form, wobei ihr ereignisgeschichtlicher Ablauf den Hintergrund und die sinnstiftenden und sinnreflektierenden Diskurse den Vordergrund bilden“⁵⁶.

Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis

Aleida und Jan Assmann unterscheiden im Verlauf der Ausarbeitung ihres Konzeptes zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis (auch wenn sie in der sekundären Literatur vor allem unter dem Stichwort *kulturelles Gedächtnis* auftreten). Zum einen beschreiben sie das auf Alltagskommunikation basierende kollektive Gedächtnis als das kommunikative Gedächtnis, zum anderen das aus symbolisch-kulturellen Phänomenen bestehende Gedächtnis, das von ihnen als kulturelles Gedächtnis bezeichnet wird. Sie bilden zwei ‚Gedächtnis-Rahmen‘⁵⁷. Grundlegendes Unterscheidungsmerkmal dieser zwei Rahmen ist das der *Zeit*. Das *kommunikative Gedächtnis* stelle ein Gedächtnis dar, das innerhalb weniger Generationen (drei bis vier) oder einer zeitlichen Spanne von etwa 80 bis 100 Jahren existiere. Es entstehe durch die alltägliche Kommunikation zwischen Angehörigen dieser Generationen, an der jede Person teilnehme (auch ohne Spezialistenstatus wie ihn ein_e Historiker_in besitzt). Dieses kommunikative Gedächtnis sei veränderbar, informell und wandere, in variierender Form, auf diesem Zeitabschnitt der 80 bis 100 Jahre mit. Das *kulturelle Gedächtnis* hingegen sei in seinen Strukturen fester. Die Erinnerung in diesem Gedächtnis sei zeremonialisiert, symbolisiert und institutionalisiert. Diese Vorgänge würden nach Ende der Zeitspanne des kommunikativen

⁵³Vgl. Assmann, Jan (1992): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, S.22f.

⁵⁴Die Anlehnung ihrer Theorie an einen relativistischen Konstruktivismus wird von Aleida Assmann erläutert, vgl. Assmann, A. 1999, S.85-87.

⁵⁵Langenohl 2010, S.541f.

⁵⁶Assmann, Jan (1999): Ägypten. Eine Sinngeschichte, S.11.

⁵⁷Vgl. Erll 2005, S.27.

Gedächtnisses einsetzen, vor allem, weil dann keine Zeitzeugen mehr zur Verfügung stünden, die über die Ereignisse kommunizieren könnten. Das kulturelle Gedächtnis bestehe aus kollektiven Symbolen und Sinnbildern, deren Vermittlung und Interpretation vorrangig durch Spezialist_innen geleistet werde. Seine Inhalte sind Mythen und Urgeschichten, die hintergründig eine Gesellschaft definierten, diese aber auch vordergründig durchdringen und als Symbole, Objektivationen und Inszenierungen zutage treten würden. Diese Phänomene und Medien besäßen einen kontinuierlichen Sinn.⁵⁸ Jan Assmann definiert das kulturelle Gedächtnis demnach wie folgt:

„Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein [sic] von Einheit und Eigenart stützt.“⁵⁹

Das kulturelle Gedächtnis konstituiere demnach auch die Identität einer sozialen Gruppe. Über einzelne Generationen hinweg bilde sich eine „Kultur der Erinnerung“⁶⁰ mit identitätsstiftender Wirkung. Diese Erkenntnis der Gedächtnisforschung ist die Grundlage der Erinnerungskulturforschung.

2.4 Zwischenfazit: Prozesse diskursiver Umgewichtung

Die vorangegangene Behandlung verschiedener kulturwissenschaftlicher Theorien in meiner Analyse hat eine Gemeinsamkeit hervorgebracht, die in dieser Arbeit unter dem Stichwort *diskursive Umgewichtung* zusammengefasst wird. Jede der vorgestellten Theorien weist Elemente auf, die das Phänomen des *sich verändernden Diskurses* beschreiben. Jede dieser Theorien bietet an, den Wandel einer Gesellschaft bzw. einer gesellschaftlichen Gruppe zu erklären. Foucault nutzt den Gedanken der *Diskursformationen*, die eine Abhängigkeit der Bedeutung von Aussagen von zeitlichen und örtlichen Determinanten bedeuten, um den sich verändernden Diskurs darzustellen. In der Normalismustheorie Links wird es als das Phänomen der Denormalisierung und Normalisierung im *Interdiskurs* bezeichnet: die Integration ‚neuen Wissens‘ durch kollektivsymbolische Narrative verändere die Grenzen des ‚Normalen‘, dem man sich als Mitglied einer Gesellschaft anpasse, da das ‚Normale‘ als Orientierung für Handeln und Denken diene und die ‚Mitgliedschaft‘ in einer Gesellschaft sichere. Und auch in der Gedächtnisforschung werden Lesarten zur Erklärung dieses Wandels angeboten. Halbwachs formuliert dies als die Veränderung der *Rahmenbedingungen* bzw. *Konventionssysteme* durch

⁵⁸Vgl. Ertl 2005, S.27-29 und Assmann, J. 1992, S.56.

⁵⁹ Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann (Hg.): Kultur und Gedächtnis, S.15.

⁶⁰ Assmann, J. 1992, S.18.

„manipulierte“ Narrative der Vergangenheit, um zu sagen, dass Erinnerungen sozial bedingt sind. Die Theorie des kulturellen Gedächtnisses nach Assmann beschreibt diskursive Umgewichtung mithilfe des Gedankens der Neuinterpretation von Texten in Abhängigkeit der Zeit, in der sie rezipiert werden. Das kulturelle Gedächtnis stehe unter Einfluss des es umgebenden, *sinnstiftenden Diskurses*.

Diskursive Umgewichtung erscheint in der hier behandelten Literatur also in verschiedener Form: als Verschiebung, Denormalisierung und Normalisierung, Neuinterpretation oder Manipulation – das Grundprinzip des Wandels wird jedoch von allen erkannt und zu erklären versucht.

2.5 Erinnerungskulturforschung

„Das Interesse an der Vergegenwärtigung und Reflexion des 20. Jahrhunderts [ist] nachhaltig gestiegen: der Weltkriege und genozidalen Verbrechen, der Auseinandersetzung zwischen Diktatur und Demokratie, der sozialen und politischen Umbrüche [...]. Bewertungen dieser Vergangenheit sind von konstitutiver Bedeutung für das heutige Geschichtsbewusstsein. Diese Erkenntnis steht als selbstverständliche am Beginn des 21. Jahrhunderts.“⁶¹

So die Einschätzung Harald Schmid, Herausgeber eines Bandes zur Erinnerungskultur, zu der seit den 1980er Jahren und verstärkt seit Anfang der 2000er Jahre stattfindenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Erinnerung und Gedächtnis. Er spricht von diesen Kategorien als „leitende[n] Denkfiguren“⁶² in den heutigen geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Auch das *Handbuch der Kulturwissenschaften* bezeichnet die Erinnerungsforschung als das „neue Paradigma der Kulturwissenschaften“⁶³. Tatsächlich ergibt die Recherche unter dem Stichwort *Erinnerungskultur* eine unüberschaubare Vielzahl von Erscheinungen zum Thema in verschiedensten Fachrichtungen und in interdisziplinären Arbeiten. Die Literaturrecherche ergibt, dass in deutschsprachigen Erscheinungen eine verstärkte Beschäftigung mit der Erinnerung an den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg vorhanden ist. Darüber hinaus spielt die Aufarbeitung der SED-Diktatur der ehemaligen DDR eine Rolle in der deutschen Erinnerungskulturforschung.

Der Begriff der *Erinnerungskultur* und seine wissenschaftliche Erforschung sind noch relativ jung, auch wenn die Ideen der Gedächtnisforschung, auf denen das Forschungsfeld fußt, aus dem beginnenden 20. Jahrhundert stammen. Das junge Alter der Disziplin erklärt die weitläufige Verwendung und die geringe konzeptuelle Definition der Erinnerungskulturforschung sowie die

⁶¹Schmid, Harald (2009): Regionale Erinnerungskulturen – ein einführender Problemaufriss. In: Harald Schmid (Hg.): *Erinnerungskultur und Regionalgeschichte*, S.8.

⁶²Ebd., S.7.

⁶³Kansteiner, Wulf (2011): Postmoderner Historismus. Das kollektive Gedächtnis als neues Paradigma der Kulturwissenschaften. In: Friedrich Jäger und Jürgen Straub: *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Band 2, Paradigmen und Disziplinen, S.119.

Bezeichnung als „lockerer Sammelbegriff für die Gesamtheit des nicht spezifisch wissenschaftlichen Gebrauchs der Geschichte in der Öffentlichkeit“⁶⁴. Astrid Erll definiert Erinnerungskultur als die „historisch und kulturell variablen Ausprägungen von kollektivem Gedächtnis“ und betont damit das pluralistische Verständnis von Erinnerungskulturen sowie ihre Konstruktivität. Die ‚Ausprägungen‘ jenes Gedächtnisses – also die beobachtbaren ‚Akte kollektiver Erinnerung‘ – würden unterschiedlich in Erscheinung treten. Immer jedoch müssten sie eine „mediale Dimension“ besitzen, um eine Teilnahme des Kollektivs zu ermöglichen. Ein mediales Auftreten könne „von der mündlichen Rede bis zur bildlichen Gestaltung“ reichen.⁶⁵ In der praktischen Umsetzung sind solche Akte der kollektiven Erinnerung vornehmlich in der staatlichen Vergangenheitspolitik, in der Arbeit von Gedenkstätten und der Denkmalpflege, in Konzepten von Bildungseinrichtungen und Museen sowie im medialen Bereich zu finden. Mediale Publikationen in diesem Sinne meint Zeitungen, Fernsehen, Filme, das Internet und alles Öffentliche, das den medialen Diskurs um die Behandlung eines vergangenen Ereignisses umfasst. Medien der Erinnerung sind demnach verschiedener Gestalt und können als „mündliche Tradierung, Monumente, Orte, Rituale, Lebensformen etc.“⁶⁶ auftreten.⁶⁷

Konstruierte Geschichtsbilder

Wenn man Phänomene kollektiver Erinnerung als konstruiert versteht, geht dies damit einher, dass auch die Geschichtsbilder, die durch eine bestimmt geartete Erinnerungskultur hervorgebracht werden, als Konstrukte zu betrachten sind. Ein *Geschichtsbild* meint die in einer gesellschaftlichen Gruppe zu einer begrenzten Zeit vorherrschende *Deutung* – nicht Abbildung – der Vergangenheit mit einem für die Gruppe geltenden Wahrheitscharakter. Einem vergangenen Ereignis wird ein Sinn gegeben, der für die gegenwärtige soziale Gruppe Orientierung gibt und als verbindendes Mittel einer Gesellschaft dient, also identitätsstiftend ist. Innerhalb moderner Gesellschaften gibt es mehrere Geschichtsbilder, die in Konkurrenz stehen und Auslöser für Debatten um die Deutung der Vergangenheit sind. Diese pluralistischen Geschichtsbilder betreffen jedoch eher Deutungen der jüngeren Vergangenheit, das Selbstverständnis einer Gesellschaft wird vielmehr durch jahrhundertelange Tradierung und Herstellung eines Geschichtsbildes gestiftet.⁶⁸

⁶⁴ Hockerts, Hans Günter (2002): Zugänge zur Zeitgeschichte: Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft. In: Konrad H. Jarausch und Martin Sabrow (Hg.): Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt, S.41.

⁶⁵ Vgl. Erll 2008, S.176 und Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.) (2008): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven, S.156-185.

⁶⁶ Angehrn 2011, S.394.

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Vgl. Jeismann, Karl-Heinz (2002): Geschichtsbilder: Zeitdeutung und Zukunftsperspektive. In: Das Parlament. Aus Politik und Zeitgeschichte. Band 51-52, S.13-22.

Aus dieser Annahme ergibt sich die Relevanz des Forschungsfeldes der Erinnerungskultur an sich und im Speziellen für diese Arbeit. Denn wenn „unser Geschichtsbewusstsein [...] weder vorgegeben noch ein für allemal festgelegt [ist], sondern ein Konstrukt, das für Kritik, Transformation und Neuprägung offen ist“⁶⁹, ist es nötig, die Strukturen zu untersuchen, die Einfluss auf das Geschichtsbild einer Gesellschaft haben.

2.5.1 Erinnerungskultur des Mediums Film

Weiterführend geht es im Folgenden um populärkulturelle (Spiel-)Filme als Ausdruck von kollektiver Erinnerung und als Einfluss auf kollektive Erinnerung. Ein Teil der Erinnerungskulturforschung beschäftigt sich mit der Frage, „welche Bedeutung Spielfilmen in aktuellen Erinnerungskulturen zukommt und wie deren Rolle bei der Erzeugung kultureller Erinnerung theoretisch-methodisch zu beschreiben ist“⁷⁰. Grundvoraussetzung dieser Fragestellung ist die Annahme, dass Fernseh-, Kino- und online verfügbare Streamingfilme, die vergangene Ereignisse zum Inhalt haben, prägenden Einfluss auf das Geschichtsbild haben. Medienwissenschaftler_innen sind sich in der Frage dieses Zusammenhangs zwischen medialen Narrationen und gesellschaftlichem Geschichtsgedächtnis einig. Publikationen wie die von Tobias Ebbrecht zeigen am Beispiel der Narrationen zu ‚Holocaust‘ und Nationalsozialismus, dass Geschichte durch das Medium Film vermittelt wird und Filme wiederum eine geschichtliche Spur hinterlassen.⁷¹ Auch Sonja Czekaj konnte belegen, dass Filme Geschichtsbilder generieren und nennt diesen Vorgang „audiovisuelle Geschichtsbildmodellierung“.⁷² Die Dissertationen von Ebbrecht und Czekaj stehen stellvertretend für den aktuellen Forschungsstand im medienwissenschaftlichen Diskurs zu Film und Geschichte und deren reziprokes Wirken.⁷³ Dieser spezifische Zusammenhang zwischen dem Medium Film und seiner Rolle im Kontext des kollektiven Gedächtnisses wurde in der deutschsprachigen Kulturwissenschaft also bereits untersucht, die Anzahl der Beiträge ist jedoch überschaubar. Vorhandene Beiträge haben ihren Fokus auf der Behandlung der NS-Zeit.⁷⁴ Im

⁶⁹Angehrn 2011, S.385.

⁷⁰Erll, Astrid und Stephanie Wodianka (2008): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin, Vorwort. Der Band *Film und kulturelle Erinnerung* ist Ergebnis der Zusammenarbeit des interdisziplinären Gießener Forschungsprojekts ‚Erinnerungskulturen‘ und der Arbeitsgruppe ‚Zeit – Medien – Identität‘.

⁷¹Vgl. Ebbrecht, Tobias (2011): Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust.

⁷²Vgl. Czekaj, Sonja (2015): Deutsche Geschichtsbilder – Filme reflektieren Geschichte. Modellierung historischer (Dis-)Kontinuität in selbstreflexiven Non-Fiction Filmen, hier S.321.

⁷³Vgl. Elm, Michael (2008): Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust, S.11f.

⁷⁴In der deutschsprachigen kulturwissenschaftlichen Verknüpfung von Filmanalyse und Erinnerungskulturforschung vgl. die Arbeiten von z.B. Wende 2002, Kansteiner 2006 (darin bes. S.31-108), Frölich 2003 (darin viele Fallbeispiele von Film und Erinnerung, u.a. von Hanno Loewy zu *Anne Frank*, Knut Hickethier zu *Der Prozeß* oder

Folgenden werden Beiträge aus *kulturwissenschaftlicher Perspektive* gezeigt, in denen Kulturwissenschaftler_innen sich mit dem Medium Film als Träger und -modellierer von Erinnerung beschäftigt haben.

Familiengedächtnisse

Harald Welzer, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall haben mithilfe biographischer Interviews untersucht, wie filmische Erzählungen über den Nationalsozialismus in Familiengedächtnissen Spuren hinterlassen.⁷⁵ Sie stellten fest, dass sich mediale Bilder auf die Vergangenheitsbilder der Befragten auswirken, indem die medialen Bilder als Vorlagen für die eigene Erzählung benutzt werden. Das geschehe zum einen durch die Vermischung von medialer Vorlage und den Geschichten Angehöriger, zum anderen, indem Filme als Belege für die Geschehnisse der Vergangenheit dienen. Filme würden also als Illustration der Familienvergangenheit und als Beleg für die Echtheit der Erzählungen genutzt.⁷⁶ Dabei sei es irrelevant, dass Erzählungen und Bilder aus Spielfilmen fiktional sind – jede Vorführung von Bildern jeglicher Art führe zu ihrer Manifestation, besonders weil visuelle Reize leichter aufgenommen und erinnert würden. Angesichts einer steigenden Zahl von Filmen zum Nationalsozialismus in den vergangenen Jahren schiebe sich „ein riesiges Inventar von Bebilderungsmaterial vor die Deutungen jener Geschichten, die Kinder und Enkel von ihren Eltern und Großeltern erzählt bekommen“⁷⁷. Lückenhafte oder widersprüchliche Geschichten der Vorfahren würden mit Bildern aus Filmen ‚gefüllt‘, um eine gut erzählbare Geschichte herzustellen.⁷⁸

Ebenso haben die Interviews ergeben, dass in einigen Fällen die Nacherzählung filmischer Handlungen der Erzählung des ‚tatsächlich‘ Geschehenen vorgezogen werde, weil die Geschichte der Vorfahren als zu schwierig, da schuldbeladen empfunden werde. Nicht nur würden manche Erzählungen durch schmeichelhaftere filmische Inhalte ersetzt, darüber hinaus berichten die Autor_innen auch von einem Heroisierungsbedürfnis vor allem der Enkel_innengeneration. ‚Widerstand‘ der Vorfahren gegen das nationalsozialistische System werde von den Nachfahren auffallend betont: „Typischerweise [...] kann die an diesem [Film-

Georg-Michael Schulz zu *Schindlers Liste* und *Holocaust*), hier im Verlauf behandelt: Ertl, Wodianka 2008 und Elm 2008.

⁷⁵Vgl. Welzer, Harald; Sabine Moller, Karoline Tschuggnall (2002): „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis.

⁷⁶Vgl. ebd., S.106.

⁷⁷Ebd., S.108.

⁷⁸Vgl. ebd., S.108.

JSkript orientierte Version der Familiengeschichte vor allem deshalb als sinnhaft erlebt werden, weil den Urgroßvätern jeweils widerständige Handlungen zugeordnet werden können“⁷⁹.

Die Nacherzählung und Erinnerung der eigenen Familiengeschichte geschehe laut Welzer, Moller und Tschugnall also mithilfe einer „medial basierte[n] Erinnerungserzählung“⁸⁰, die die Familiengeschichte bildet. Wegen ihrer besseren Erzählbarkeit würde diese zudem leichter tradiert. Den medialen Vorlagen, die Familien als Erinnerungs- und Erklärungshilfe dienen, kann nach dieser Studie eine Wirkmacht auf das Geschichtsbild (mindestens innerhalb einer Familie) zugesprochen werden. Filme nähmen in diesem Vorgang eine dialektische Funktion ein, insofern, als „mediale Produkte und eben insbesondere Spielfilme die Interpretation historischer Ereignisse zugleich vorgeben und belegen“⁸¹. In dieser wechselseitigen Funktion sei ein Film also Interpretation und Beleg der Vergangenheit zugleich. Darüber hinaus ist eine Erkenntnis von Welzer et. al., dass fiktionale Erzeugnisse oftmals als *authentische Quelle* der Vergangenheit angesehen würden. Die Autor_innen sehen den fiktionalen Spielfilm sogar im Vorteil gegenüber Dokumentarfilmen oder den Strategien pädagogischer Einrichtungen (z.B. Gedenkstätten), wenn es um den Faktor Einprägsamkeit geht. Offen fiktionale Quellen würden von Rezipient_innen weniger auf historische Genauigkeit und mögliche Tendenziösität hin überprüft und erhielten wegen ihrer attraktiveren Aufmachung leichter Einzug in das Gedächtnis.⁸²

Erinnerungsfilm

Astrid Erll und Stephanie Wodianka legten 2008 einen Band zu *Film und kultureller Erinnerung* vor, der verschiedene Filmanalysen im Kontext der Erinnerungskultur liefert und den Begriff des *Erinnerungsfilms* einführt. Die Autorinnen verdeutlichen darin, welche Wirkmacht vom Film als Medium der Vergangenheitsdarstellung und -deutung ausgeht, dessen Relevanz für die Erinnerungskultur sich insbesondere seit den 1980er Jahren rasant gesteigert habe. Sie sehen seitdem und bis heute anhaltend einen Trend zur filmischen Erinnerung an vergangene Ereignisse.⁸³

Die Leitidee des Bandes von Erll und Wodianka ist die des ‚Erinnerungsfilmes‘: ein Erinnerungsfilm sei kein Filmgenre im klassischen Sinn, sondern „ein gesellschaftlich und plurimedial ausgehandeltes Phänomen“⁸⁴. Ein Film könne also nicht von Beginn an ein Erinnerungsfilm sein, sondern erhalte diesen Status erst nachdem er vielfältige, mediale Prozesse (*plurimediale Konstellationen*) durchlaufen habe. Ziel ihrer Forschung sei es, die Prozesse und

⁷⁹Ebd., S.118.

⁸⁰Ebd., S.120.

⁸¹Ebd., S.131.

⁸²Vgl. ebd., S.133.

⁸³Vgl. Erll, Wodianka 2008, S.1f.

⁸⁴Ebd., S.2.

Medien aufzudecken, die dazu führen, dass ein Film ein Erinnerungsfilm wird.⁸⁵ Der gesellschaftlich und medial ausgehandelte Status *Erinnerungsfilm* beinhaltet, dass dieser besonders nachhaltig auf das kulturelle und kommunikative Gedächtnis einer Gesellschaft gewirkt habe. Darüber hinaus verstehen die Autorinnen einen Erinnerungsfilm auch als ein „Verbreitungsmedium des kollektiven Gedächtnisses“, das vor allem in der Gegenwart wirke.⁸⁶

(Moralische) Zeugenschaft

Michael Braun, Leiter des Referats Literatur der Konrad-Adenauer-Stiftung, nähert sich 2012 unter dem Titel *Wem gehört die Geschichte?* der Verhandlung der NS-Vergangenheit in Film und Literatur an, indem er die Verantwortung Kunstschaffender herausstellt. Kulturelle Erinnerung sei zunächst in Anlehnung an Halbwachs und Assmann ein „identitätsbildender, interpretationsfähiger und interpretationsbedürftiger Prozess“⁸⁷. Filmische und literarische Erzählungen hätten insbesondere seit den 1990er Jahren eine erhöhte „Deutungshoheit über die Geschichte“⁸⁸ für sich in Anspruch angenommen. Braun spricht gar davon, dass Filme und Romane „die Geschichte nicht nur rekonstruieren, sondern neu erfinden“⁸⁹. Fiktionale Zeugnisse kämen nicht ohne die verdichtete und mehr oder weniger stark umgewandelte Nacherzählung der Vergangenheit aus.⁹⁰ Für diese Arbeit besonders interessant ist Brauns Konzept der *moralischen Zeugenschaft*: Gegenwärtig lasse sich in Literatur und Film mit dem Aufkommen der Figur des moralischen Zeugen eine neue Art Autorschaft beobachten. Basierend auf Aleida Assmanns Einteilung der Zeugenschaft in historische, religiöse und moralische Zeugen⁹¹ beschreibt Braun den moralischen Zeugen als „Opfer und Zeuge zugleich, [er] betont die moralische Bedeutung seiner ‚Wahrheitsmission‘. Ein moralischer Zeuge kann auch Täter sein, wenn er selbstkritisch mit seiner Tätererinnerung umgeht“⁹². Demnach vereine die Figur des moralischen Zeugen häufig Täter- und Opferrolle und habe die Absicht, Lehren aus der Vergangenheit zu ziehen und diese zu vermitteln. Moralische Zeugen würden sich in Literatur und Film außerdem wiederholt dadurch auszeichnen, als Widerständler_innen dargestellt zu werden. So sei in den letzten Jahren in der Kunst ein differenziertes Bild von Tätern (Ausführende, Mitläufer_innen,

⁸⁵Ebd., S.2.

⁸⁶Vgl. ebd., S.4.

⁸⁷Braun, Michael (2012): *Wem gehört die Geschichte?* Erinnerungskultur in Literatur und Film, S.7.

⁸⁸Ebd., S.8.

⁸⁹Ebd., S.8.

⁹⁰Vgl. ebd., S.7f.

⁹¹Nach Aleida Assmann ist der historische Zeuge oder Zeitzeuge angehalten zu einer unparteiischen und sachlichen Nacherzählung des Erlebten, der religiöse Zeuge repräsentiert das Opfergedächtnis (hat das Martyrium aber nicht zwingend selbst erlebt), der moralische Zeuge berichtet aus Täter- und/oder Opferrolle, um aus der Geschichte zu lernen, vgl. Assmann, Aleida (2014): *Die Figur des Zeugen*. In: Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, S.85-92.

⁹²Braun 2012, S.16.

Mitwiser_innen) und Opfern (Held_innen, Märtyrer_innen, passive Opfer) und somit eine neue Autorschaft der Erinnerung mit moralischer Verantwortung entstanden.⁹³

Die moralische Verantwortung dieser neuen Art von Autorschaft trete deutlich in Erzählungen mit *Autoviktimisierung* auf. Braun ist der Meinung, dass dabei Täter- und Opfergedächtnis durch eine Stilisierung der Täter als Opfer gleichgestellt würden. Dies geschehe zum Beispiel in der Figur der Hanna Schmitz in Bernhard Schlinks Bestseller *Der Vorleser* von 1995. Die Taten der ehemaligen KZ-Aufseherin Schmitz würden durch ihren Analphabetismus und ihren späteren Selbstmord, nachdem sie sich das Lesen beibringt und von den Gräueln des NS-Genozids liest, entschuldigt. Die Holocaustüberlebende, Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin Ruth Klüger bezeichnet diese Form der medialen Erinnerungskultur als „Wiedergutmachungsphantasie“⁹⁴.

Eine ähnliche These findet sich auch in einer 2008 von Michael Elm vorgelegten Dissertation mit erziehungswissenschaftlichem Schwerpunkt, die die Darstellung von (Zeit-)Zeug_innen in Dokumentar- und Spielfilmen zur NS-Zeit untersucht. Seine These lautet, „dass etwa seit Mitte der neunziger Jahre eine Ausweitung des Zeugenschaftsbegriffs von den jüdischen Überlebenden auf tendenziell alle Zeitgenossen des Nationalsozialismus stattfindet, bei der spezifische Unterschiede im Verständnis von Zeugenschaft verloren gehen“⁹⁵. Diese neue ‚Perspektive‘ bewirke ein verändertes kulturelles Gedächtnis zur NS-Zeit. Die erinnerungskulturelle Analyse Elms mit Rückgriff auf Halbwachs Begriff des kollektiven Gedächtnisses betrachtet den Zusammenhang solcher Filme zu aktuellen Geschichtsbildern. Elm leistet verschiedene Filmanalysen, die aufzeigen, wie Filme Narrative der Vergangenheit produzieren. Beispielhaft zeigt er an dem Film *Der Untergang* (2004), der die letzten Tage Hitlers erzählt, wie ein solcher Film „einheitsstiftende Mythen für die deutsche Erinnerungskultur“⁹⁶ produzieren kann. Elm analysiert, wie in *Der Untergang* Rollen verteilt würden, die in dialektischen Mustern von Schuld und Unschuld oder Gefahr und Gefährdung funktionierten. Problematisch daran sei nicht nur die wenig differenzierte Rollenverteilung, sondern auch die teilweise unreflektierte Haltung von Protagonist_innen wie Traudl Junge, der Sekretärin Adolf Hitlers. Ihre Darstellung als naive, passive Person ohne eigene Meinung entlaste sie von Schuld.⁹⁷

Elm schätzt die Einflussnahme von *Der Untergang* auf das kollektive und kulturelle Gedächtnis als hoch ein und begründet das mit dem *Authentizitätsgestus* des Films: im Vorspann des Films

⁹³Vgl. ebd., S.17f.

⁹⁴Vgl. ebd., S.22f.

⁹⁵Elm 2008, S.13.

⁹⁶Ebd., S.38.

⁹⁷Vgl. ebd., S.39.

wird ein kurzer dokumentarischer Ausschnitt und ein Interview mit der ‚echten‘ Traudl Junge gezeigt. So würden die Aussagen des Films einen authentischen Eindruck erhalten, da sie augenscheinlich auf den Inneneinsichten Junges basieren. Die idealisierten Figuren und Handlungen sowie entschuldigenden Strategien des Films fänden auf diese Weise leicht Einzug in das kollektive Geschichtsbild.⁹⁸ Die Analyse der Protagonistin Traudl Junge bezeugt darüber hinaus Elms These der verschobenen erinnerungskulturellen Zeugenschaft, der „Verwandlung von Tätern in Zeitzeugen und Opfer im Film und bei den Rezipienten“⁹⁹.

2.6 Die Begriffe *Täter* und *Opfer*

Die Begriffe *Täter* und *Opfer* sind im Verlauf dieser Arbeit zentral und bedürfen einer kurzen begrifflichen Definition. Sie treten als Rollenzuschreibungen zum einen bei der Betrachtung der Diskursgeschichte, zum anderen bei der Analyse des Forschungsgegenstandes auf. Nach Lars Breuer¹⁰⁰ bezieht sich die *Rolle*, die einer Gruppe oder einer Person im Kontext historischer Ereignisse zugeschrieben wird „auf Zuschreibungen und Attribuierungen, mit denen das Handeln von Individuen oder Kollektiven in der Vergangenheit bewertet wird“¹⁰¹. Der Status als Täter oder Opfer wird also von außen zugeschrieben und ist Ergebnis einer Verhandlung.

Opferzuschreibungen erkennen demnach das Leid dieser Gruppe oder Person, das eine Folge bestimmter historischer Ereignisse darstellt, an beziehungsweise thematisieren es.¹⁰² Als ‚Opfer‘ wird dabei eine Einzelperson oder Gruppe verstanden, die unter historischen Ereignissen litten und leiden. Breuer betont darüber hinaus die Anerkennung des Opferstatus als „Ergebnis eines Aushandlungsprozesses“ und Folge gegenwärtiger „politische[r] Gründe“¹⁰³. Bei der etymologischen Unterscheidung von Opfer im Sinne von *Opfer sein* und *Opfer bringen* (im Englischen gibt es die zwei Begriffe ‚victim‘ und ‚sacrifice‘) ist in dieser Arbeit die erstere Definition gemeint.

Unter *Täter* wird hier „die Urheberschaft oder Schuld von Personen oder Gruppen für bestimmte Handlungen“¹⁰⁴ verstanden. Es geht also um die moralische Verantwortung für bestimmte historische Ereignisse, unabhängig von der juristischen Verurteilung und Bezeichnung als Täter.

⁹⁸Vgl. ebd., S.39f.

⁹⁹Ebd., S.144.

¹⁰⁰Lars Breuer, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin, Institut für Soziologie, verglich in seiner Dissertation (2013) die kommunikative Erinnerung in Deutschland und Polen anhand der Täter- und Opferbilder in Gesprächen über den Zweiten Weltkrieg, vgl. Breuer, Lars (2015): Kommunikative Erinnerung in Deutschland und Polen. Täter- und Opferbilder in Gesprächen über den zweiten Weltkrieg.

¹⁰¹Ebd., S.160.

¹⁰²Ebd., S.161.

¹⁰³Ebd., S.99.

¹⁰⁴Ebd., S.161.

Unter Täter werden in dieser Arbeit auch die Zuschreibungen Mitläufer_in und Zuschauer_in gefasst.

3. Diskursgeschichte in Deutschland seit 1945: Ereignisse diskursiver Umgewichtung

Der Nationalsozialismus und seine Verbrechen nehmen in der Geschichte eine Sonderrolle ein, wobei insbesondere die industrialisierte Judenvernichtung ein Ereignis darstellt, das sich jedes Vergleichs zu anderen geschichtlichen Vorkommnissen entzieht. Dazu kommt die Rolle Deutschlands als Verursacher des Zweiten Weltkriegs. In diesem Kontext ist die in Deutschland stattfindende erinnerungskulturelle Aufarbeitung dieser Verbrechen komplex. Dennoch wird die deutsche Vergangenheitsarbeit häufig als vorbildlich gelobt. Der Historiker Reinhard Rürup¹⁰⁵ stellt fest:

„Tatsächlich werden die Verbrechen des Nationalsozialismus, die Geschichte der Täter und ihrer Opfer, in Deutschland mit großer Intensität und auf einem hohen wissenschaftlichen Niveau erforscht. [...] Die Geschichte des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges [wird] in allen ihren Facetten, auch mit immer wieder neu aufbrechenden Kontroversen, öffentlich zur Diskussion gestellt [...]“¹⁰⁶

Die von Rürup angesprochenen Kontroversen und Diskussionen leiten über zu der Tatsache, dass die in Deutschland stattfindende Erinnerungskultur und die Debatten darüber in ihrer Vergangenheit Wandel erfahren haben. Die mittlerweile 73 Jahre umfassende Geschichte der Erinnerungskultur zur NS-Zeit enthält eine den Umfang dieser Arbeit weit übersteigende Vielzahl an Ereignissen und Debatten. Vielmehr findet im Folgenden eine konzentrierte Darstellung der diskursiven Verschiebungen der Aufarbeitung des Nationalsozialismus in Deutschland statt. Vor allem die Jahre von 1945 bis in die 1990er Jahre werden mithilfe weniger ausgewählter Momente der Diskursgeschichte umrissen.¹⁰⁷ Der Fokus liegt einerseits inhaltlich auf der Debatte um Täter- und Opferzuschreibungen innerhalb des Diskurses, andererseits in zeitlicher Hinsicht auf dem Diskurs ab den 1990er Jahren bis in die heutige Zeit. Abschließend folgt eine Einschätzung aktueller Tendenzen. Auf diese Weise wird eine Aussage über die wiederkehrenden Themenfelder des Diskurses zur NS-Zeit ermöglicht sowie nachfolgend *Unsere Mütter, unsere Väter* in diesen Diskurs (und seine Geschichte) eingeordnet.

¹⁰⁵Der jüngst verstorbene Reinhard Rürup (1934-2018) war ein deutscher Historiker. Er befasste sich vorrangig mit Erinnerungskultur und dem Nationalsozialismus. Er hatte einen Lehrstuhl für Neuere Geschichte an der TU Berlin inne, war u.a. Leiter der Gedenkstätte *Topographie des Terrors* und arbeitete als Berater verschiedener Kommissionen in Fragen zum NS.

¹⁰⁶Rürup, Reinhard (2014): *Der lange Schatten des Nationalsozialismus. Geschichte, Geschichtspolitik und Erinnerungskultur*, S.127.

¹⁰⁷Für einen ausführlichen Überblick über die Debatten- und Diskursgeschichte der Erinnerung an den Nationalsozialismus in Deutschland ist das *Lexikon der Vergangenheitsbewältigung*, 2007 herausgegeben von Torben Fischer und Matthias N. Lorenz, zu empfehlen.

3.1 1945, 50er und 60er Jahre

Nach Ende des Krieges herrschte Unsicherheit darüber, auf welcher Basis das Gedächtnis an die gerade vergangenen Ereignisse gegründet werden sollte. Man stand vor der Entscheidung, wie man die zwölfjährige NS-Diktatur und ihre Verbrechen im eigenen Land verarbeiten sollte – durch *Kontinuität*, was die Integration der Ereignisse und auch der Täter_innen in eine neue, demokratische Gesellschaft hieße, oder durch einen *Bruch* im Sinne einer ‚tabula rasa‘, der die Täter_innen radikal ausschließen und bestrafen würde.¹⁰⁸ Die Gründung der Bundesrepublik und der DDR im Jahre 1949 ging so mit einem Legitimationsproblem einher: Das Fehlen einer positiven nationalen Tradition wurde kompensiert durch die „Abgrenzung von der Vergangenheit und insbesondere vom Nationalsozialismus“, die so „zum Hauptfaktor der politischen und kulturellen Legitimation“ dieser neu gegründeten Staaten wurde.¹⁰⁹

In der zweiten Hälfte der 1940er Jahre und in den 1950er Jahren prägte vor allem die *Kollektivschuldthese*¹¹⁰, die die gesamte deutsche, nichtjüdische Bevölkerung als Täter_innen betrachtet, die Debatte. Von deutscher Seite wurde sie vehement zurückgewiesen, vielmehr stellten sich die Deutschen als Opfer des Nationalsozialismus und Verführte Hitlers dar.¹¹¹ Es wurde das Bild der Deutschen als unwissende oder zumindest passive, lediglich ausführende Untergebene Hitlers, der als Einzeltäter mit einer kleinen Elite des NS handelte, gezeichnet. Die Mitwisserschaft an der Judenvernichtung wiesen die meisten von sich. So war die erste Nachkriegszeit geprägt von einer Täter-Opfer-Umkehrung.¹¹² Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden als Bestandteil der NS-Diktatur fand in den ersten Nachkriegsjahren keine Beachtung. Beispielhaft zeigt sich dies an der Verhaftung des ehemaligen SS-Obersturmbannführers *Adolf Eichmann*, der für die Organisation der Judenvernichtung zuständig gewesen war. Er wurde 1960 in Argentinien aufgespürt und in Israel vor Gericht gestellt. Der deutsche Staat (mit Ausnahme von Fritz Bauer und seinen Mitarbeiter_innen¹¹³) bemühte sich

¹⁰⁸Vgl. Fischer, Torben und Matthias N. Lorenz (Hg.) (2007): Lexikon der Vergangenheitsbewältigung. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945, S.42f.

¹⁰⁹Breuer, S.35.

¹¹⁰Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.43f.

¹¹¹Vgl. Rürup 2014, S.128.

¹¹²Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.43-45.

¹¹³Der Frankfurter Jurist Fritz Bauer setzte sich stark für die Bestrafung von ehemaligen NS-Spitzen ein und trug durch seine Beharrlichkeit dazu bei, Adolf Eichmann aufzuspüren. Der Film *Der Staat gegen Fritz Bauer* veranschaulicht die Vorgänge und die Stimmung in der BRD der 1950er und 60er Jahre.

wenig um die Auslieferung Eichmanns nach Deutschland. Dies wird heute als mangelndes Interesse an der Aufarbeitung der Judenmorde interpretiert.¹¹⁴

Die direkt nach Kriegsende von den Alliierten veranlasste *Entnazifizierung* war schon 1946 Sache der deutschen Verwaltung. Daraus folgte u.a. das sogenannte *Persilscheinwesen*, in dem sich deutsche Bürger_innen gegenseitig ihre Unschuld während des Nationalsozialismus bescheinigten und viele Täter_innen oder Begünstigte des NS-Systems ihre politische und gesellschaftliche Reinwaschung erlangten. Angesichts des sich zuspitzenden Ost-West-Konflikts hoben die alliierten Verwalter viele Urteile in den 1950ern wieder auf. Auch die Wirtschaftswunderjahre ermöglichten viele Nachkriegskarrieren ehemaliger NS-Täter_innen.¹¹⁵

Diese *Amnestierungswelle* der 50er Jahre ist bezeichnend für den Zustand der deutschen Gesellschaft in den 1950er und 60er Jahren, der einerseits geprägt war von Verdrängung und Schweigen über die NS-Vergangenheit. So fußte die Regierungserklärung Adenauers zur Gründung der Bundesrepublik auf dem Motto ‚Vergangenes vergangen sein zu lassen‘.¹¹⁶ Mit den moralischen Amnestierungen dieser sogenannten *Schlussstrichmentalität* war nicht nur die große Mehrheit der Bevölkerung, die Mitläufer_innen und die, die weggeschaut hatten gemeint, sondern auch die Täter_innenelite des NS-Staates.¹¹⁷ Dem gegenüber steht andererseits der Beginn der Aufarbeitung der NS-Zeit durch Ereignisse wie den *Eichmann-Prozess* 1961. Der Prozess gilt als wichtiges Ereignis dafür, dass die millionenfache Judenermordung in das Bewusstsein der deutschen Bevölkerung trat. Antisemitische Ausschreitungen Ende der 1950er und die *Auschwitzprozesse* 1963-1968 veränderten den Aufarbeitungsdiskurs ebenfalls. Es wurde nun diskursiv verhandelt, dass es einem Netzwerk und aufwendiger Organisation bedurft hatte, Juden und andere Verfolgten zu deportieren, in Lagern zu sammeln und millionenfach zu töten.¹¹⁸ Die *Täterfrage* wurde seit Mitte der 1960er Jahre ein zentrales Thema des Erinnerungsdiskurses. Die Frage „Was hatten die Deutschen – als Kollektiv, aber auch individuell – mit den NS-Verbrechen zu tun?“¹¹⁹ stand im Mittelpunkt dieser Zeit.

¹¹⁴Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.124f.

¹¹⁵Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.18f.

¹¹⁶Vgl. Meier, Christian (2010): Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit, S.56.

¹¹⁷Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.92f.

¹¹⁸Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.124-126 und S.128-132.

¹¹⁹Breuer 2015, S.43.

3.2 1968, 70er und 80er Jahre

Der Aufarbeitungsdiskurs wurde abermals nachhaltig verändert durch die sogenannten *68er-Proteste*. Seit Anfang der 1960er Jahre kam es, überwiegend ausgehend von linkspolitischen Studierenden, zu Protestaktionen gegen Amnestierungen von Täter_innen und die als unzureichend empfundene Aufarbeitung der NS-Verbrechen. Die heute unter der Bezeichnung ‚68er-Revolution‘ bekannten Proteste führten zur Hinterfragung der Rolle der Elterngeneration im Nationalsozialismus. Die Proteste der Nachkriegsgeneration gelten als ein Auslöser für das Ende des Schweigens vieler Zeitzeug_innen über die NS-Zeit.¹²⁰ Die bundesdeutsche Gesellschaft erfuhr durch die Studierendenproteste auch eine Veränderung, weil (im Sinne des Interdiskurses nach Link) die geschichtswissenschaftliche Erforschung der NS-Zeit im Zuge der Proteste angestoßen wurde, beispielsweise in Hinblick auf die Rolle der Wehrmacht.¹²¹

Da auch populärmediale Erzeugnisse Einfluss auf den Diskurs haben (vgl. Kapitel 2.5.1 in dieser Arbeit), sollen einige Beispiele dafür an dieser Stelle etwas ausführlicher betrachtet werden. Besondere Beachtung bei der Darstellung der Diskursgeschichte zum Nationalsozialismus muss dabei der Serie *Holocaust* geschenkt werden, die in Deutschland im Januar 1979 ausgestrahlt wurde. Die US-amerikanische, vierteilige Serie führte zu einer außerordentlich breiten öffentlichen Auseinandersetzung insbesondere mit der Judenvernichtung und gilt „als zentraler Wendepunkt für den Umgang mit der NS-Zeit“¹²². Gegner_innen kritisierten die fikionalisierte und emotionalisierte Darstellung der Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung¹²³, Befürworter_innen lobten jedoch das Potenzial der Serie für die Anerkennung der jüdischen Leiden und die Möglichkeit, Gespräche anzustoßen. Eine Auswirkung der Serie sei die mögliche Identifikation der Zuschauer_innen mit den Protagonist_innen und damit die „Individualisierung des historischen Geschehens als Familiengeschichte(n)“¹²⁴. Die Debatte zu *Holocaust* kreiste einerseits um die Frage nach der angemessenen Form der Erinnerung: Sollte lieber populärkulturell und massenwirksam oder wissenschaftlich, aber weniger zugänglich über die NS-Verbrechen berichtet werden? Andererseits löste die Miniserie eine erneute Debatte um die Täterfrage aus.¹²⁵ Aleida Assmann bescheinigt der Serie, „den Grundstein zu einem neuen,

¹²⁰Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.178-183 und S.194-196 sowie Assmann, Aleida (2013): Das neue Unbehagen der Erinnerungskultur, S.49.

¹²¹Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.182.

¹²²Hammerstein, Katrin (2017): Gemeinsame Vergangenheit – getrennte Erinnerung? Der Nationalsozialismus in Gedächtnisdiskursen und Identitätskonstruktionen von Bundesrepublik Deutschland, DDR und Österreich, S.153.

¹²³Zum Beispiel der Holocaustüberlebende und Schriftsteller Elie Wiesel, der die Serie als „Seifenoper“ und „Trivialisierung des Holocaust“ verurteilte, vgl. Hammerstein 2017, S.154.

¹²⁴Hammerstein 2014, S.156.

¹²⁵Vgl. Fischer, Lorenz 2007 S.243f.

transgenerationellen Erinnerungsrahmen“ gelegt zu haben und einen „Durchbruch in Richtung einer Orientierung an den jüdischen Opfern“ geschaffen zu haben.¹²⁶

Der Dokumentarfilm *Shoah* von Claude Lanzmann beantwortet die Frage nach der Darstellbarkeit der NS-Verbrechen mit einer Absage. Der ‚Holocaust‘ sei eben nicht medial oder ästhetisch darstellbar, so Lanzmann. Er setzte mit *Shoah* neue Maßstäbe für die Darstellung des Massenmordes an den Juden, indem er in seinem neuneinhalbstündigen Film keinerlei Originalaufnahmen verwendete. Der erstmalig 1986 in Deutschland gezeigte Film hatte hierzulande kein großes Publikum und wurde lediglich in wissenschaftlichen Kreisen, nicht jedoch von der breiten Bevölkerung wahrgenommen.¹²⁷

Shoah wird aufgrund seiner Nicht-Darstellung des Völkermords oftmals als Gegenstück zu *Schindlers Liste* betrachtet, ein Spielfilm von Regisseur Steven Spielberg aus dem Jahr 1993, der auf der Geschichte Oskar Schindlers basiert. Der Unternehmer rettete etwa 1200 Juden vor dem Tod, indem er sie zu ‚unerlässlichen‘ Arbeitern seiner Firma erklärte. Der Film war mit über sechs Millionen Kinozuschauer_innen in Deutschland ein kommerzieller Erfolg. Auch dieser Film entfachte eine Debatte um die Darstellbarkeit der Judenvernichtung, vor allem weil er als Hollywood-Streifen mit Emotionalisierung und Dramatisierung arbeitet. Hinzu kommt die Strategie des Films, durch schwarz-weiß-Aufnahmen und einen Epilog, in dem die ‚echten‘ von Oskar Schindler geretteten Juden an seinem Grab gezeigt werden, Authentizität zu suggerieren. Das ‚Happy End‘ des Films, die Nicht-Darstellungen der Millionen im Gegensatz zu ‚Schindlers Juden‘ getöteten Juden und die Darstellung eines ‚guten Deutschen‘ sei, so bemängelten Kritiker_innen, der Singularität des Judengenozides nicht angemessen.¹²⁸

Schmid sieht in den massenmedialen Debatten um diese Filme eine Ursache für die „Fokussierung auf die Juden als die größte und wichtigste Opfergruppe“¹²⁹ sei den 1970ern. Einer der wenigen bundesrepublikanischen filmischen Beiträge, der sich schon früher der Opferrolle der verfolgten Juden und anderen Minderheiten annahm, ist der Film *Zeugin aus der Hölle* von 1965. Die jugoslawisch-deutsche Produktion hat die psychologischen Nachfolgen der KZ-Überlebenden und die Schwierigkeiten der juristischen Aufarbeitung der Verbrechen zum Thema. Das *Jüdische Museum Berlin* dazu: „[*Zeugin aus der Hölle*] hielt dem deutschen Kinopublikum eine Überlebende vor Augen, die vom Lager gezeichnet war und durch das anstehende Gerichtsverfahren retraumatisiert wurde.“¹³⁰

¹²⁶ Assmann, A. 2013, S.65.

¹²⁷ Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.244f.

¹²⁸ Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.254f.

¹²⁹ Schmid 2009, S.20.

¹³⁰ Vgl. *Jüdisches Museum Berlin* unter: <https://www.jmberlin.de/brauner-sammlung-zeugin-aus-der-hoelle>, letzter Aufruf 18.09.2018.

3.3 1989/90, 1990er und 2000er

Die 1990er Jahre stellten ein Jahrzehnt der ausgeprägten diskursiven Umgewichtung dar. Der Zusammenbruch der DDR 1989/90 und die *Wiedervereinigung* machten es nötig, zwei Strategien des Umgangs mit dem Nationalsozialismus in Einklang zu bringen.¹³¹ Hinzu kam die Herausforderung der *doppelten Vergangenheitsbewältigung* von NS- und SED-Diktatur, die nach der Wende einerseits dem Vorwurf des Vergleichs beider Diktaturen entgegen sah, andererseits auch als Chance der gemeinsamen Erinnerung wahrgenommen wurde. So sprach Wolfgang Thierse anlässlich des Gedenktags der Opfer des Nationalsozialismus im Jahr 2000 davon, dass es mit dem Fall der Mauer möglich geworden sei, „dass die Deutschen in Ost und West eine gemeinsame Verantwortung für alle Teile ihrer Geschichte annehmen“¹³². Das Ende des Eisernen Vorhangs bedeutete auch die Wahrnehmung bislang ‚vergessener‘ beziehungsweise ignoriertes Opfer aus den Gebieten der ehemaligen Sowjetunion, stellte die Nachwende-Gesellschaft Deutschlands jedoch auch vor die Aufgabe, dem Gedenken an verschiedene Opfergruppen des NS und des Stalinismus gerecht zu werden.¹³³

Ein weiterer Wandel im Diskurs um die Erinnerung fand im Zuge der sogenannten *Wehrmachtsausstellungen* statt. Nach der Fokussierung auf die jüdischen Opfer der vorangegangenen Jahre trat nun die Frage nach den Tätern wieder stärker hervor.¹³⁴ Das Hamburger Institut für Sozialforschung initiierte 1995 eine Wanderausstellung, die private Aufnahmen von Wehrmachtssoldaten zeigte. Im Ausstellungskatalog heißt es dazu:

„Die Wehrmacht spielte eine aktive Rolle beim Holocaust, bei der Plünderung der besetzten Gebiete, beim Massenmord an der Zivilbevölkerung und bei der Vernichtung der sowjetischen Kriegsgefangenen. [...] Die Wehrmacht war als Teil der nationalsozialistischen Gesellschaft umfassender und bereitwilliger als bisher angenommen an diesen Verbrechen beteiligt.“¹³⁵

Im kollektiven Gedächtnis hatten die Wehrmachtssoldaten nach Kriegsende die Rolle der pflichterfüllenden und soldatisch ehrenvollen Männer eingenommen, während nur Einzelne, insbesondere die SS, für die schweren Verbrechen in den Ostgebieten verantwortlich gemacht wurden. Nun offenbarte die Ausstellung, dass auch die Wehrmacht direkt daran beteiligt gewesen

¹³¹Die DDR definierte sich nach Gründung als antifaschistischer Staat ohne Kontinuität zum ‚Dritten Reich‘. Das Ende des Nationalsozialismus wurde in der DDR in einen Sieg des Kommunismus über den Faschismus gedeutet, vgl. Hammerstein 2017, S.49 und darüber hinaus ebd., Kapitel II.1.

¹³²Hammerstein 2017, S.404. Weiter zur ‚doppelten Vergangenheitsbewältigung‘ von BRD und DDR siehe auch Leggewie, Klaus und Erik Meyer (2005): „Ein Ort, an den man gerne geht.“ Das Holocaust-Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989 sowie Fischer, Lorenz 2007, S.275-279.

¹³³Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.278.

¹³⁴Vgl. Hammerstein 2014, S.402.

¹³⁵Heer, Hannes (1995): Katalog zur Ausstellung: *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*. Inhaltstext auf Rückseite des Ausstellungskataloges.

war. Die dadurch ausgelöste bundesweite Debatte wurde intensiv geführt.¹³⁶ Die diskursive Neuheit bestand darin, dass erstmals die Trennung zwischen den Wehrmachtssoldaten und den NS-Verbrechen aufgehoben und damit der gesellschaftliche Mythos der ‚sauberen Wehrmacht‘ beendet wurde. Dieses neue Narrativ zu den NS-Verbrechen fand explizit Einzug in das Private, also in die Familien. Die Tragweite des Judengenzides und des Vernichtungskrieges in den Ostgebieten wurde gesamtgesellschaftlich erst durch die Wehrmachtsausstellungen bewusst. Die Ausstellung brach zudem mit der Opfererzählung der pflichtbewussten Soldaten, die als Verführte Hitlers in den Krieg zogen und dann von ihm verraten wurden.¹³⁷

Seit den späten 1990er Jahren ist in der Entwicklung des Erinnerungsdiskurses an die NS-Zeit eine zunehmende Opferorientierung auszumachen. In Abgrenzung zur täterfixierten Erinnerungskultur oder einem Fokus des Gedenkens an Widerstandskämpfer_innen, wie es in der DDR vorrangig anzutreffen war¹³⁸, stand nun das ‚Opfer‘ im Fokus der Erinnerung. Das meint jedoch nicht die bloße Verschiebung des Opferstatus von einer Gruppe auf eine andere, sondern die Ausweitung der Opferzuschreibung. Vormalig ‚vergessene‘ Opfergruppen fanden Anerkennung, u.a. Sinti und Roma, Homosexuelle, Opfer ‚medizinischer‘ Eingriffe wie Zwangssterilisierte, ‚Euthanasie‘-Opfer oder ‚Geisteskranke‘ wurden als Verfolgte der NS-Diktatur benannt und anerkannt. Die offizielle Anerkennung als Opfer ist nicht nur eine symbolisch-moralische Geste, sondern geht meist auch einher mit einem Anspruch auf Entschädigungszahlungen. Unter dem Stichwort *Wiedergutmachungspolitik* fanden seit Ende der 90er Entschädigungszahlungen und Opferanerkennungen statt.¹³⁹ Beispielhaft steht dafür die Gründung der Stiftungsinitiative der deutschen Wirtschaft ‚Erinnerung, Verantwortung und Zukunft‘ Anfang der 2000er Jahre, die sich der Entschädigung ehemaliger Zwangsarbeiter_innen in deutschen Firmen annahm.¹⁴⁰ Auch *Wehrmachtsdeserteure* erhielten Ende der 1990er Zuspruch als Opfer. Nachdem Deserteure bis in die 80er Jahre Zuschreibungen erhielten, die von Verräter und Feigling über Held und anerkanntes Opfer der Wehrmachtswillkür reichten, fanden sie schließlich Einzug in die Erinnerungskultur Deutschlands.¹⁴¹

¹³⁶Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.288f.

¹³⁷Vgl. Heer 1996.

¹³⁸Vgl. Goschler, Constantin (2016): Der Umgang mit den Opfern des Nationalsozialismus in Deutschland nach 1945. In: Günter Heydemann und Clemens Vollnhals (Hg.): Nach den Diktaturen. Der Umgang mit den Opfern in Europa, S.27.

¹³⁹Vgl. Goschler 2016, S.41f.

¹⁴⁰Vgl. Hammerstein 2017, S.433f.

¹⁴¹Marco Dräger hat in seiner Dissertation den diskursiven Wandel zu Deserteuren in der Bundesrepublik und ihre Rehabilitierung durch Einzug in die Erinnerungskultur nachgezeichnet, vgl. Dräger, Marco (2017): Deserteur-Denkmäler in der Geschichtskultur der Bundesrepublik Deutschland.

Ebenso fand, verstärkt in den 2000er Jahren, die Ausweitung des Opferbegriffs auf die deutsche, nichtjüdische Bevölkerung als „Kriegs-, Vertreibungs- und Luftangriffsoffer“¹⁴² und damit eine weitere diskursive Verschiebung statt. Als ein Grund dafür wird eine gehäufte Anzahl an Veröffentlichungen, die das Narrativ des deutschen Opfers erzählen, angenommen. In der sogenannten *deutschen Opferliteratur* (zum Beispiel *Der Krebsgang* von Günter Grass, *Der Brand* von Jörg Friedrich oder eine *Spiegel*-Serie mit dem Motto ‚deutsche Opfer‘) werden die deutschen Leiden thematisiert.¹⁴³ Größeren Einfluss auf die breite Gesellschaft hatten aber wohl die historischen Fernsehdokumentationen, für die vor allem das ZDF unter der Leitung von Guido Knopp bekannt ist. Das ZDF-Geschichtsfernsehen erreichte mehrere Millionen Zuschauer pro Ausstrahlung der Reihen mit Titeln wie *Hitlers Helfer*, *Hitlers Krieger*, *Die große Flucht* oder *Der Bombenkrieg*. Biographische Erzählungen von Zeitzeug_innen wurden darin verknüpft mit originalen oder nachgestellten Szenen und hinterlegt mit einfach formulierten Voice-Over-Kommentaren. Zeitgeschichtsfernsehen wurde dadurch emotional und attraktiv gestaltet. Das Geschichtsbild, das die Redaktion unter Knopp damit vermittelte, wurde jedoch wiederholt kritisiert: Als Täter wurde eine kleine NS-Elite und Hitler als das ‚ultimativ Böse‘ präsentiert, während die breite deutsche Bevölkerung als passive Opfer dargestellt wurde. Zeitzeug_innen wurden als ‚Nationalsozialismus-Expert_innen‘ interviewt, die unreflektiert berichteten und sich häufig selbst als Opfer stilisierten. Medien- und Geschichtswissenschaftler_innen sind heute der Meinung, dass diese Art Geschichtsfernsehen einen großen Beitrag zu einem *neuen deutschen Opfernarrativ* geleistet hat.¹⁴⁴

3.4 2010er und aktuelle Tendenzen

Grundsätzlich ist der Zustand des offiziellen deutschen Gedächtnisdiskurses an den Nationalsozialismus in den 2010er Jahren geprägt von der „Erinnerung an den Holocaust, [der] Übernahme der Verantwortung für die NS-Verbrechen und [der] Aufarbeitung der Schuld [als] feste Koordinaten“¹⁴⁵. Ebenso gesellschaftlicher und staatspolitischer Konsens ist heute – in Abgrenzung von einer Übernahme der *Schuld* – die Übernahme der *Verantwortung* an den nationalsozialistischen Verbrechen beziehungsweise der Folgen dieser Verbrechen. Grund dafür sei vor allem der zeitliche Abstand der heutigen Generation zu der Kriegsgeneration, so Goschler.¹⁴⁶ Weiterführend werde jedoch „die alte Frage nach dem Verhältnis der NS-Opfer zu

¹⁴²So forderte die CDU/CSU-Fraktion 2003/2004 in Anträgen die Integration dieser Gruppen in Gedenkstätten, vgl. Hammerstein, S.449.

¹⁴³Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.340f sowie Hammerstein 2017, S.448-451.

¹⁴⁴Vgl. Fischer, Lorenz 2007, S.341f.

¹⁴⁵Hammerstein 2017, S.450.

¹⁴⁶Vgl. Goschler 2016, S.41.

den ‚Opfern des Krieges‘ mit erneuter Intensität diskutiert“¹⁴⁷. Damit ist das neue deutsche Opfernarrativ angesprochen, das die Erinnerung an deutsche Leiden ins Zentrum des Diskurses rückte und eine Art *Opferkonkurrenz* verursachte. Das Thema ‚Deutsche als Opfer‘ umfasse drei Komplexe: Die „Flucht und Vertreibung von Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg, die Bombardierung deutscher Städte durch die Alliierten sowie von Sowjetsoldaten begangene Verbrechen an Deutschen (insbesondere Vergewaltigungen)“¹⁴⁸.

Der von Breuer so genannte „Erinnerungskonsens“ der deutschen Gedächtnispolitik der letzten zehn bis fünfzehn Jahre fuße auf einem „kategorische Erinnerungsimperativ“, nach dem „Lehren aus der Vergangenheit zu ziehen“ und aus der Geschichte zu lernen sei. In heutigen Debatten um die Aufarbeitung der NS-Zeit stehe nicht mehr die Frage nach dem *ob* im Raum, sondern eher, *wie* an den Nationalsozialismus erinnert werden sollte.¹⁴⁹ Dieser erinnerungskulturelle Konsens ist für Einige Anlass zur Kritik. Giesecke und Welzer kritisierten 2012 die „ritualisierte“, „inhaltsleere“ Erinnerungspraxis in Deutschland, die lediglich an der Vergangenheit ausgerichtet sei und keine Schlüsse für die Zukunft ziehe. Das Motto vom ‚Erinnern gegen das Vergessen‘ sei hinfällig geworden.¹⁵⁰ In einer Kritik von Jureit und Schneider heißt es, die opferzentrierte Erinnerungskultur geschehe, um sich von der Schuld der Eltern oder Großeltern zu lösen. Die Identifikation mit den Opfern hin zu „gefühlten Opfern“ sei eine „geliehene Identität“, die den Blick auf die *Tatgründe* versperre. Täter_innen würden auf diese Weise von der Gesellschaft exkludiert.¹⁵¹

Eine Aussage über aktuelle Tendenzen lässt sich an dieser Stelle nur als Hypothese formulieren und müsste einer detaillierten Analyse unterzogen werden, um sichere Aussagen treffen zu können. Dennoch deutet sich aktuell eine weitere diskursive Verschiebung an, die den Erinnerungskonsens der 2010er Jahre aufweichen könnte. Beispielfhaft für die Diskursverschiebung kann die Aussage des AfD-Vorsitzenden Alexander Gauland vom Juni 2018 gesehen werden, der die Zeit der nationalsozialistischen Diktatur als „Vogelschiss“ in der deutschen Geschichte bezeichnete¹⁵². Der ehemalige AfD-Chef Björn Höcke forderte im Januar 2017 eine „erinnerungspolitische Wende um 180 Grad“ und bezeichnete das ‚Holocaust-Denkmal‘ in Berlin als „Denkmal der Schande“.¹⁵³ Derart relativierende Äußerungen deuten auf eine Ausweitung des Sagbaren durch sprachliche Tabubrüche hin. Generell lässt sich aktuell eine

¹⁴⁷Goschler 2016, S.29.

¹⁴⁸Breuer 2015, S.58.

¹⁴⁹Vgl. Breuer 2015, S.36f.

¹⁵⁰Vgl. Giesecke, Dana und Harald Welzer (2012): *Das Menschenmögliche. Zur Renovierung der deutschen Erinnerungskultur*, S.23.

¹⁵¹Vgl. Jureit, Ulrike und Christian Schneider (2010): *Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, S.27f. und S.76.

¹⁵²Vgl. FAZ vom 02.06.2018: *Gauland: Hitler nur „Vogelschiss“ in deutscher Geschichte.*

¹⁵³Vgl. *Tagesspiegel* vom 19.01.2017: *Höcke-Rede im Vorlaut: „Gemütszustand eines total besiegt Volkes.“*

diskursive Umgewichtung hin zu einer rechtskonservativ bis rechtsradikalen Tendenz vermuten. Festzuhalten ist jedoch, dass es immer von mehreren Seiten aus den Wunsch nach diskursiver Verschiebung gibt und die erwähnte rechtskonservative Tendenz als eine Ausformung dessen angesehen werden muss.

4. Forschungsgegenstand: Unsere Mütter, unsere Väter

Im Folgenden wird nun der Film *Unsere Mütter, unsere Väter* als populärmediales Erzeugnis und Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit vorgestellt, kontextualisiert und analysiert. Die Vorstellung [Kapitel 4.1] umfasst die Entstehungsumstände des Films, seine Verbreitung und seine Auszeichnungen. Es folgt eine Inhaltsangabe aller drei Teile [4.2] sowie die Kontextualisierung mithilfe einer kurzen Vorstellung des medialen Diskurses zum Film [4.3.1] und des begleitenden medialen Programms, dazu gehört eine Dokumentation, eine TV-Talkshow und ein Motion Comic [4.3.2].

4.1 Vorstellung des Films

Gegenstand der Forschung ist der dreiteilige deutsche Fernsehfilm *Unsere Mütter, unsere Väter*. Die drei Teile (Teil 1 – *Eine andere Zeit*, Teil 2 – *Ein anderer Krieg* und Teil 3 – *Ein anderes Land*) mit jeweils etwa 90 Minuten Laufzeit wurden am 17., 18. und 20. März 2013 (Sonntag, Montag und Mittwoch) um 20.15 Uhr im ZDF und im ORF ausgestrahlt. Alle Teile wurden am 20. März 2013 auf DVD und Blu-Ray veröffentlicht. Sie sind außerdem bei dem Streamingdienst *Netflix* verfügbar. Der Dreiteiler ist eine Produktion der in Babelsberg ansässigen Filmproduktionsfirma *teamWorx* unter Leitung von Produzent Nico Hofmann. *teamWorx* ist bekannt für die Verfilmung historischer Stoffe (*Dresden* 2006, *Der Tunnel* 2001 oder *Stauffenberg* 2003). Neben Produzent Hofmann (Jahrgang '59), der die Umsetzung von *Unsere Mütter, unsere Väter* als einen „langgehegte[n] Wunsch, die Kriegserlebnisse meiner Eltern“¹⁵⁴ zu verarbeiten, bezeichnete, waren Stefan Kolditz (Drehbuch, Jahrgang '56) und Philipp Kadelbach (Regie, Jahrgang '74) hauptverantwortlich am Dreh beteiligt, der rund 14 Millionen Euro kostete.¹⁵⁵ Im Schnitt sahen jeweils etwa sieben Millionen Menschen in Deutschland die jeweiligen Teile (erster Teil 7,22 Millionen, zweiter Teil 6,57 Millionen, dritter Teil 7,63 Millionen Zuschauer). Das bedeutet einen Marktanteil von jeweils um die 20% und einen

¹⁵⁴Vgl. Pressemitteilung des ZDF zum Film, unter:

https://presseportal.zdf.de/fileadmin/zdf_upload/Presse_Special/2013/03/UMUV_Film.pdf#page=28&zoom=100,0,665, letzter Aufruf 04.10.2018.

¹⁵⁵Vgl. Buß in *Spiegel Online* vom 13.03.2013: *Glaube, Liebe, Hitler*.

„Quotenrenner“ für das ZDF.¹⁵⁶ *Unsere Mütter, unsere Väter* wurde nach der Ausstrahlung in über 80 Länder verkauft und lief zum Beispiel 2014 in den USA unter dem Titel *Generation War* in wenigen Kinos. Die Ausstrahlung im Ausland und die Auszeichnung mit einem *International Emmy Award* 2014 als beste Miniserie erregte weltweit Aufmerksamkeit und Reaktionen.¹⁵⁷

4.2 Inhaltsangabe

4.2.1 Teil 1 – *Eine andere Zeit*

Im Juni 1941 feiert eine Gruppe Anfang 20-jähriger Freunde eine Abschiedsparty in ihrer Berliner Stammkneipe. Drei von ihnen werden am nächsten Tag an die Front gehen. Der Oberleutnant Wilhelm, der bereits in Frankreich gekämpft hat, sein jüngerer Bruder Friedhelm, der vor seinem ersten und unfreiwilligen Einsatz als Soldat steht und Charlotte, die ihren freiwilligen Dienst als Krankenschwester leisten wird. Außerdem gehören zur Gruppe Viktor, der in der Schneiderei seines Vaters arbeitet und als Jude die ersten Repressionen des NS-Staates spürt. Greta ist die Fünfte der Gruppe und die Freundin von Viktor. Sie arbeitet in der Kneipe und hofft auf eine Karriere als Sängerin und Schauspielerin.

Die ausgelassene Abschiedsfeier wird unterbrochen, als der SS-Obersturmbannführer Dorn nach der Beschwerde eines Anwohners eintritt, um die Gesellschaft zu kontrollieren. Es werde mit Juden gefeiert und verbotene Swingmusik gehört. Die Freunde verhindern eine genauere Kontrolle, indem Greta mit Dorn flirtet und Wilhelm seinen geleisteten Dienst bei der Wehrmacht betont. Sie können verheimlichen, dass Viktor Jude ist. Nach der Kontrolle versprechen sich die fünf, Weihnachten desselben Jahres gemeinsam in Berlin zu verbringen. Sie sind überzeugt, dass der Krieg bis dahin vorbei ist und dass Deutschland als Sieger hervorgehen wird. Ein gemeinsames Foto wird geschossen, das jede_n der fünf in den nächsten Jahren begleiten wird.

Zwischensequenzen, meist nach größeren zeitlichen Sprüngen in der Handlung, zeigen originale Aufnahmen von der Front, die hinterlegt sind mit Kommentaren von Wilhelm. Sie stellen die Perspektive Wilhelms nach dem Krieg dar, bilden also eine Art Rückschau. Er beschreibt darin den jeweiligen Zustand seiner Einheit, die Stimmung der Soldaten und seine eigenen Gedanken zu der Zeit.

Wilhelm und Friedhelm erleben ihre ersten Wochen an der Front. Wilhelm als Oberleutnant ist der Vorgesetzte seines Bruders und beobachtet, wie Friedhelm Probleme mit seiner neuen Rolle als Soldat hat. Die Einheit erzielt rasche Erfolge und gelangt bis Oktober 1941 bis kurz vor

¹⁵⁶Vgl. *Spiegel Online* vom 21.03.2013: 7,63 Millionen sahen Finale.

¹⁵⁷Vgl. *Tagesspiegel* vom 25.11.2014: ‚*Unsere Mütter, unsere Väter*‘ gewinnen Emmy in New York.

Moskau. Wilhelm bereitet es Schwierigkeiten, gleichzeitig Befehlsgeber und Bruder von Friedhelm zu sein. Dieser provoziert eine Bombardierung russischer Flieger, als er in der Dunkelheit an seiner Zigarette zieht. Auch Charlotte ist nun, gemeinsam mit ihrer Freundin Hildegard, im Frontlazarett angekommen. Sie ist hochmotiviert, „Dienst am Vaterland“ zu leisten. In ihren ersten Einsätzen als Krankenschwester ist sie jedoch überfordert und wird von ihrem Chefarzt zurechtgewiesen. Die ukrainische Hilfskrankenschwester Lilija hilft Charlotte, im Lazarett besser zurechtzukommen. Charlotte behandelt sie zunächst herablassend und verdächtigt sie des Morphinumdiebstahls. Friedhelm wird nach dem Luftangriff in Charlottes Lazarett behandelt. Er sorgt dafür, dass Charlotte von Wilhelms Gefühlen für sie erfährt, denn er weiß, dass Charlotte ebenso in Wilhelm verliebt ist. Das Lazarett wird verlegt und von Wilhelms Einheit begleitet. Friedhelm ist wieder genesen und begleitet seinen Bruder zurück an die Front. Greta und Viktor sind noch in Berlin. Greta wurde von Dorn – der SS-Mann, der sie kontrolliert hatte und für die Gestapo arbeitet – wegen Volksverhetzung vorgeladen, weil sie sich für die verbotene Musik auf der Feier verantwortlich gezeigt hatte. Greta gibt sich verführerisch und Dorn findet Gefallen an ihr. Sie lässt sich auf eine Affäre mit ihm ein, weil er ihr eine Karriere als Sängerin in Aussicht stellt. Nach einigen intimen Treffen bittet sie Dorn um Ausreisepapiere für Viktor. Dieser wiederum gerät mit seinem Vater aneinander, weil dieser nicht daran glaubt, von den Deportationen betroffen zu sein. Viktor sieht die Gefahr und möchte fliehen. Zufällig entdeckt er die Affäre von Greta und Dorn.

Der bislang schnelle Vormarsch der Wehrmacht wird zunächst von Regenmassen erschwert. Friedhelm erscheint abgebrühter, er opfert beispielsweise russische Gefangene, um ein vermintes Sumpfgebiet zu durchqueren. Weihnachten 1941 sitzen sie kurz vor Moskau in einem Schützengraben fest, da die Truppen schlecht auf den Winter vorbereitet sind. Bei einem Angriff russischer Soldaten gerät Friedhelm zwischen die Angreifer und seine Truppe. Am Ende des ersten Teils ist nicht klar, ob Friedhelm getroffen wurde. Währenddessen findet Charlotte heraus, dass Lilija eine jüdische Ärztin ist und verrät sie bei der Oberschwester. In einem Gespräch zwischen den Frauen merkt Charlotte, dass sie Lilija mag und versucht, sie indirekt zum Fliehen zu bewegen, sagt aber nichts von ihrem Verrat. Lilija wird später abgeholt. In Berlin hat Dorn Fluchtpapiere für Viktor besorgt. Seine Hilfe ist jedoch ein Hinterhalt und er lässt Viktor deportieren. Greta weiß davon nichts und darf durch Vermittlung Dorns im Radio singen.

4.2.2 Teil 2 – Ein anderer Krieg

Im Mai 1943 ist die Einheit von Wilhelm und Friedhelm – er hat den Beschuss überlebt – in Orel, Russland. Wilhelm kommentiert die Lage der Truppen in der Rückschau als schlecht und

stellt fest: „Die deutsche Wehrmacht ist nicht unbesiegbar“. Neu dazukommende Soldaten glauben noch an den Sieg, während Friedhelm und der Rest seiner Einheit abgekämpft und zynisch erscheinen. Nach einem Anschlag auf die deutschen Soldaten werden russische Zivilist_innen erschossen und auch Friedhelm erschießt eine Frau. Wilhelm zweifelt an den Erfolgsaussichten einer geplanten ‚Sommeroffensive‘, mit der die Wehrmacht die Oberhand zurückgewinnen soll. Der Plan scheitert und die deutschen Truppen werden weiter zurückgedrängt.

Im Lazarett ist Charlotte mittlerweile an die Zustände gewöhnt. Sie möchte auch russische Verwundete versorgen, wird jedoch von ihrem Chefarzt wegen Mangel an Medikamenten daran gehindert. Währenddessen befindet sich Viktor nach Dorns Hinterhalt in einem Zugwaggon in Richtung des Konzentrationslagers Auschwitz. Ihm gelingt jedoch zusammen mit der polnischen Zwangsarbeiterin Alina die Flucht aus dem Zug. Greta ist mittlerweile als Greta del Torres eine Berühmtheit und trifft sich weiterhin mit Dorn. Auf Willen Dorns geht sie auf ‚Tournée‘ an der Ostfront. Bevor sie aufbricht, sucht sie die Wohnung von Viktors Eltern auf, findet jedoch andere Bewohner vor.

An der Front gibt es ein Wiedersehen zwischen den Freunden in Gretas Garderobe. Die Niedergeschlagenheit und Erschöpfung von Wilhelm, Friedhelm und Charlotte treffen auf die Beschwingtheit und Verkennung der Situation bei Greta und führt dazu, dass sie sich im Streit trennen. Beim Vorrücken russischer Truppen verpasst Greta den Abflug. Sie bleibt zurück und erlebt die schwierige Situation im Lazarett. Viktor und Alina fliehen durch Polen vor deutschen Soldaten, sie stehlen Essen und Kleidung bei einem Bauern und verstecken sich in Ställen. In einem Gespräch erfährt Viktor, dass Alina als Zwangsarbeiterin in Deutschland vergewaltigt wurde und ihr das Kind von ihrem ‚Herren‘ weggenommen wurde.

Wilhelm äußert in der rückwärtigen Betrachtung Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Krieges. Auch seinem Vorgesetzten widerspricht er, als dieser einen offensichtlich sinnlosen Angriff auf eine Telegraphenstation befiehlt. Die Eroberung scheitert am ersten Tag, doch die Einheit soll weiterkämpfen. Wilhelm trifft ein Panzerschlag und Friedhelm glaubt, dass Wilhelm tödlich getroffen wurde. In seiner Verzweiflung stürmt er den Telegraphenturm, um zu entdecken, dass dieser wertlos ist. Friedhelm und ein Kamerad verharren in dem Turm, während sich ihre Truppe zurückgezogen hat. Der Kamerad wird erschossen, doch Friedhelm gelingt die Flucht aus dem von Russen umstellten Turm, indem er die Uniform eines toten russischen Soldaten anzieht. Als er auf seine Einheit zuläuft, wird er angeschossen, weil er für einen Russen gehalten wird. Wilhelm hat überlebt, wandelt jedoch benommen umher und versteckt sich erst in einem ausgebombten Panzer, dann zieht er weiter und findet eine verlassene Hütte. Er kehrt nicht zu

seiner Einheit zurück. Friedhelm wird ins Lazarett gebracht und von Charlotte versorgt. Er teilt ihr und Greta mit, dass Wilhelm tot sei.

Im September 1943 scheint die Lage der Wehrmacht noch aussichtsloser. Wilhelm kommentiert rückblickend in der Zwischensequenz, es gebe keinen Grund mehr zu kämpfen und der Krieg sei eine Lüge. Er hat sich mittlerweile in der Hütte eingerichtet, wird jedoch von deutschen Soldaten gefunden und verhaftet. Er wird wegen Desertion zum Tode verurteilt. Charlotte glaubt weiterhin, dass Wilhelm tot ist und beginnt eine Affäre mit ihrem Chefarzt. Friedhelm darf derzeit das Lazarett verlassen und reist gemeinsam mit Greta zurück nach Berlin. Friedhelm erfährt Zuhause Ablehnung von seinem Vater, da der ‚falsche‘ Sohn zurückgekehrt sei. Er kehrt freiwillig wieder zurück an die Front. Zurück in Berlin geht Greta in ihre Stammkneipe und sieht sich dort anzüglichen Kommentaren von jungen Soldaten ausgesetzt. In ihrer Wut sagt sie ihnen, der Endsieg falle wohl aus. Ihre Karriere stagniert und sie fühlt sich von Dorn vernachlässigt. Mit einem Anruf bei Dorns Frau lässt sie die Affäre aufliegen. Wegen ihres Kommentars in der Kneipe wird sie verhaftet. Dorn rächt sich bei ihr für den Anruf, indem er ihr nicht aus dem Gestapo-Gefängnis hilft und sie in den Bauch schlägt, als Greta behauptet, von ihm schwanger zu sein. Viktor und Alina werden auf ihrer Flucht von einem Bauern an polnische Partisan_innen verraten. Diese vermuten in Viktor einen deutschen Spitzel. Das letzte Bild von Viktor zeigt ihn blutverschmiert an einen Baum gebunden.

4.2.3 Teil 3 – *Ein anderes Land*

Viktor wurde von den Partisan_innen als Lockvogel benutzt, um zu testen, „auf welcher Seite er steht“. Er handelt im Sinne der polnischen Untergrundkämpfer und zwei deutsche Soldaten werden in dem Hinterhalt getötet. Es stellt sich heraus, dass die Partisan_innengruppe Antisemiten sind und Viktor muss verbergen, dass er Jude ist. In einem weiteren Hinterhalt planen sie ein Attentat auf den SS-Standartenführer Hiemer. Friedhelm ist der Fahrer des Autos, in dem Hiemer sitzt. Friedhelm erkennt Viktor, ahnt dadurch den Hinterhalt und verhindert so den Anschlag. Er erfährt von Hiemer, dass Wilhelm noch lebt.

Wilhelm kommentiert die Situation im Juli 1944 in einer der Zwischensequenzen, sie seien vor drei Jahren aufgebrochen, um „unser Volk“ zu retten. Heute seien sie jedoch Mörder statt Helden. In der Filmhandlung wird seine Todesstrafe abgeändert und er wird Teil eines Bewährungsbataillon, das der Bestrafung ‚zersetzender‘ Wehrmachtsmitglieder dient. Sein Vorgesetzter Krebs verlangt die Erfüllung grausamer und jeder Logik widersprechender Befehle. Eine Möglichkeit zum Überlauf zu den Russen schlägt Wilhelm jedoch aus. Die Wehrmacht wird immer weiter zurückdrängt und Wilhelm ist sich der Niederlage des ‚Dritten Reiches‘ bewusst.

Er tötet Krebs im Februar 1945 und macht sich zu Fuß auf in Richtung Berlin. Friedhelm ist im Sommer '44 zurück an der Front. Er führt jetzt alle Befehle ohne erkennbare Regung aus und ist eine Art persönlicher Assistent Hiemers. Ende 1944 treffen Friedhelm und Viktor bei einer Aktion der Deutschen gegen die polnischen Partisan_innen aufeinander. Die Situation ist angespannt, sie richten ihre Waffen aufeinander. Schließlich erschießt Friedhelm jedoch Hiemer, um Viktor zu retten. Im Mai 1945 ist Friedhelm noch immer an der Front und Anführer einer Einheit aus alten und sehr jungen Soldaten. Während einer Belagerung durch Russen entschließt er sich zum Selbstmord, indem er in den Kugelhagel der Russen läuft. Im Lazarett sind die Zustände chaotisch. Charlotte sabotiert die Genesung eines Soldaten und nimmt sich der russischen Hilfskrankenschwester Sonya an. Ihr Chefarzt und Liebhaber Dr. Jahn hat eine Versetzung Charlottes nach Deutschland veranlasst, um sie zu retten, doch sie möchte Kollegen und Verletzte „nicht im Stich lassen“. Als im Februar '45 die sowjetischen Truppen vorrücken, wird das Lazarett evakuiert. In dem Chaos wird Charlotte zurückgelassen. Bei Eintreffen der Roten Armee-Soldaten kommt es zu Erschießungen der deutschen Verwundeten und Charlotte wird von einem der Rotarmisten vergewaltigt. Sie wird durch Lilija, die ukrainische Hilfskrankenschwester, die Charlotte verraten hatte und nun eine Offizierin der Roten Armee ist, gerettet.

Greta ist nun schon einige Zeit im Gestapo-Gefängnis. Dorn möchte von ihr eine Bestätigung, dass er dem Juden Viktor geholfen hat. Greta verweigert die Unterschrift und verpasst damit wohl ihre letzte Chance, von Dorn gerettet zu werden. Im April 1945 wird sie hingerichtet.

Viktor riskiert bei der Plünderung eines Zuges sein Leben und gewinnt damit das Vertrauen der Untergrundtruppe. Gleichzeitig offenbart er dabei, dass er Jude ist, wird jedoch als Dank für seine Hilfe gehen gelassen. Zurück in Berlin streift er durch die zerbombte Stadt. In einer Behörde trifft er auf Dorn, der in den letzten Kriegswochen versucht hatte, seine Beteiligung am NS-Regime zu verwischen. Er arbeitet nun als Verwalter in der Behörde. Viktor führt es in die verlassene Kneipe. Wilhelm und Charlotte kommen dazu. Nach zögerlichem Schweigen stoßen sie auf Greta und Friedhelm an. Die letzte Sequenz zeigt eine Rückschau auf die Abschiedsfeier der fünf Freunde vier Jahren zuvor.

4.3 Kontextualisierung

Das folgende Kapitel stellt den Analysegegenstand dieser Arbeit weiter vor, indem er kontextualisiert wird. Es wird erstens der Diskurs zum Film, wie er (zeitungs-)medial zu *Unsere Mütter, unsere Väter* geführt wurde, anhand von Besprechungen in Onlineausgaben deutscher Zeitungen mit eigenen Vollredaktionen, dargestellt. An dieser Stelle werden Kritiken vorgestellt,

die exemplarisch für das positive und das negative Stimmungsbild zum Film stehen. Auch ein Blick auf Besprechungen in Polen wird geleistet. Zweitens werden die Dokumentation, die Talkshow sowie ein Comic, die die Ausstrahlung von *Unsere Mütter, unsere Väter* begleiteten knapp vorgestellt.

4.3.1 Der Diskurs zum Film in deutschen Zeitungen

Zunächst ist allen für diese Analyse betrachteten Kritiken ihr Lob für die Ästhetik und den Stil des Films gemein. Kamera, Schnitt und Drehbuch werden wiederholt für ihr hohes Niveau gelobt und bräuchten „in Sachen Bildgebung und Dramaturgie den Vergleich mit dem amerikanischen Fernsehen nicht zu scheuen“¹⁵⁸. Viele Szenen würden dank der „Detailgenauigkeit“ und dem durchgehenden „Bemühen um Authentizität“¹⁵⁹ lange im Gedächtnis bleiben. Auf inhaltlicher Ebene sind die Meinungen zu *Unsere Mütter, unsere Väter* diverser. Häufig (und meist in Artikeln mit mehrjährigem Abstand zur Erstausstrahlung) lässt sich von den sehr guten Kritiken in Deutschland lesen, so sei der Mehrteiler hierzulande „frenetisch gefeiert“¹⁶⁰ worden. Die Analyse von Rezensionen, die unmittelbar vor und nach der Ausstrahlung erschienen, ergibt jedoch ein differenzierteres Bild.

Positive Besprechungen

Positiv äußert sich der ehemalige Mitherausgeber der *FAZ*, Frank Schirmmacher: *Unsere Mütter, unsere Väter* leite „eine neue Phase der filmisch-historischen Aufarbeitung des Nationalsozialismus“ ein. Er sieht in dem Dreiteiler das „Geschenk einer Selbsterkundung“ aller angesprochenen Generationen und ruft dazu auf, den Film zu nutzen, um Gespräche anzuregen. Er sei „die letzte Chance“ für Dialog und Erinnerung. Weiterhin hält er die Darstellung der polnischen Partisan_innen für „authentisch“. Seiner Meinung nach finde keine klare Zuordnung der Opfer- und Täterrollen statt, was auch nicht möglich sei, da die Protagonist_innen für heutige Betrachter_innen „nicht zu verstehen“ sind. Die Identifikation mit den Figuren falle schwer, weil sie sowohl ‚gut‘ als auch ‚schlecht‘ sind. Die jungen und sympathischen Figuren des Anfangs würden in Moral und Charakter durch die „Entmenschlichung des Krieges“ und die „Grausamkeit der Welt“ verändert. Selten habe ein Film die Funktionsweise der „Indoktrinationsmaschine des Nationalsozialismus“ so gut gezeigt.¹⁶¹

¹⁵⁸Vgl. Hanfeld in *FAZ* vom 20.03.2013: *Charlotte, Greta, Friedhelm, Viktor, Wilhelm*.

¹⁵⁹Vgl. Herbert in *TAZ* vom 21.0.2013: *Nazis sind immer die anderen*.

¹⁶⁰Vgl. Stempel in *RP* vom 17.01.2014: „*Wie ein Propagandafilm von 1943*“.

¹⁶¹Vgl. Schirmmacher in *FAZ* vom 15.03.2013: *Die Geschichte deutscher Albträume*.

Auch Kia Vahland von der *Süddeutschen Zeitung* lobt die „Grauwerte“ des Films. „Selbstreflexion statt Selbsthass“ sei das Motto des Films und diese differenzierte Betrachtung der Geschehnisse sei in der heutigen Debatte wichtig. Sie lobt die Darstellung der fünf Freunde („die Figuren [kommen] nicht sehr schlecht weg, im Gegenteil“) und sieht diese Form der Aufarbeitung als „letzte Chance, [...] nach den wirklichen Biografien der Großeltern zu fragen“. Das könne zwar schmerzhaft sein, doch gerade dieser Prozess sei in der heutigen Debatte wichtig und werde von *Unsere Mütter, unsere Väter* angestoßen.¹⁶²

Negative Besprechungen

Eine andere Besprechung in der *FAZ* sieht den Film kritischer. Autor Wolfgang Michal bezeichnet die Erzählung in *Unsere Mütter, unsere Väter* als „Wunschtraumata der Kinder“. Die familientherapeutische Funktion und Dialogöffnung, wie sie das Pressteam des Films angekündigt hatte¹⁶³, kann Michal nicht feststellen. Vielmehr werde die NS-Geschichte beschönigt, weil es um die eigenen Eltern oder Großeltern geht. Die Kinder hätten die Deutungshoheit über die Erinnerung übernommen und würden mit diesem Film ihren Eltern Schuld und Scham abnehmen wollen. Insgesamt sei es eine verharmlosende Darstellung, in der die Kriegsgeneration in Schutz genommen werde. Der Autor kommt zu dem Schluss: „Ihre Protagonisten sind einfach zu gut. Nach jeder Szene möchte man fünf Tapferkeitsmedaillen vergeben“¹⁶⁴.

Geradezu gefährlich findet Ulrich Herbert das Narrativ des Films. In einem Gastbeitrag des Historikers in der *TAZ* bezeichnet Herbert den ZDF-Film als „gescheitert“. Er stelle dar, wie sich die Deutschen am liebsten an ihre eigene Rolle im Krieg erinnerten, wie sie sich also gerne im Krieg verhalten *hätten*. Unter Berufung auf geschichtswissenschaftliche Erkenntnisse, nach denen der Zeitraum, in dem der Film einsetzt (Sommer 1941) als Hochphase der Begeisterung für Hitler, insbesondere bei der Jugend, benannt wird, kritisiert Herbert, dass die Protagonist_innen nicht mit nationalsozialistischer Gesinnung, sondern höchstens als patriotisch gezeichnet würden. Darüber hinaus hält es der Autor für bedenklich, dass alle fünf Freunde mehr oder weniger stark ausgeprägt Widerstand leisten würden. In Kombination mit dem Titel der Reihe, der eine Repräsentativität der Protagonist_innen für die Mehrheit der damaligen deutschen Bevölkerung herstelle, erwecke das den Eindruck, die Mehrheit der Deutschen hätte sich gegen das NS-System aufgelehnt. Außerdem bemängelt Herbert die Darstellung der Nationalsozialisten im Film, die nur in Verbindung mit einer weiteren, ‚widernatürlichen‘ oder

¹⁶²Vgl. Vahland in *Süddeutsche Zeitung* vom 20.03.2014: *Vom Fragenstellen und Zuhören*.

¹⁶³Vgl. Pressemappe des ZDF zum Film.

¹⁶⁴Vgl. Michal in *FAZ* vom 22.03.2013: *Wunschtraumata der Kinder*.

„anormalen“ Eigenschaft stattfindende. Die „echten Nazis“ seien gleichzeitig verrückt, dumm oder sadistisch, niemals aber rational denkende, intellektuelle Menschen, die schlicht von der NS-Ideologie überzeugt sind. Das widerspreche geschichtswissenschaftlichen Erkenntnissen und stehe einem echten Verstehen der damaligen Geschehnisse im Weg. Der Autor schließt: „So lange können wir uns unsere Väter und Mütter ja weiter als fröhliche, lebenshungrige, unpolitische Generation vorstellen, die durch den Krieg verroht und letztlich sein Opfer wurde. Deutsche Tragik.“¹⁶⁵

Die Darstellung der polnischen Untergrundkämpfer (der „Heimatarmee“, auch AK, Armia Krajowa, genannt) denen sich Viktor auf seiner Flucht anschließt, hat insbesondere in Polen harsche Kritik hervorgerufen. Die Debatte wurde auch in deutschen Zeitungen geführt und verursachte eine kleinere diplomatische Krise zwischen Deutschland und Polen. Polnische Publizist_innen und Politiker_innen empörten sich über die Darstellung der Partisan_innen als gewalttätige Antisemiten. Die Mitglieder der Heimatarmee würden allesamt unzivilisiert, skrupellos und überzeugt antisemitisch gezeichnet. Autor Konrad Schuller nennt dies in der *FAZ* einen „wunden Punkt“ in der deutsch-polnischen Nachkriegsbeziehung.¹⁶⁶ Seit Jahren gebe es in Polen eine Debatte um die Rolle der polnischen Bevölkerung im jüdischen Genozid. Polnischer Antisemitismus fand demnach durchaus statt, allerdings habe es aber auch ein ausgedehntes Untergrundsystem gegeben, das sich trotz besonders harter Vergeltung durch die Deutschen gegen die Nationalsozialisten stellte. Mit dem Film würde nach Meinung der Kritiker_innen der Versuch unternommen, die Schuld der Deutschen an der Judenvernichtung aufzuteilen und damit zu relativieren.¹⁶⁷

Auch der polnische Journalist Adam Krzeminski äußert sich kritisch in einem Gastbeitrag in der *Süddeutschen Zeitung*. Er kritisiert die eindimensionale Darstellung der Polen im Film, die die gesamte polnische Bevölkerung als Antisemiten markiere. Der „ahistorische Schinken“ *Unsere Mütter, unsere Väter* werde damit der in Polen sehr differenziert geführten Debatte um die Rolle Polens im Zweiten Weltkrieg nicht gerecht. Der vermeintliche polnische Antisemitismus gehöre neben der Vertreibung der Deutschen „seit eh und je zum Repertoire des Polen-Diskurses in Nachkriegsdeutschland“. Krzeminski befindet die „polnische Episode“ für „unglaublich“ sowie „gedankenlos“ und „schlüdrig“ produziert. Dadurch würde eine ungenaue historische

¹⁶⁵Vgl. Herbert in *TAZ* vom 21.0.2013: *Nazis sind immer die anderen*.

¹⁶⁶Aktuell sorgt das in Polen neu erlassene ‚Holocaustgesetz‘ für Aufsehen. Danach werden Äußerungen unter Strafe gestellt, die eine Beteiligung Polens an der Judenvernichtung andeuten, vgl. Pallokat in *tagesschau.de* vom 01.02.2018: „Holocaust-Gesetz“ spaltet Polen.

¹⁶⁷Vgl. Schuller in *FAZ* vom 09.04.2013: *Über Widerstand und Antisemitismus*.

Erzählung entstehen.¹⁶⁸ Die Entrüstung in Polen ging so weit, dass Protestbriefe an das ZDF gesendet wurden und zum Boykott des Films aufgerufen wurde. Eine polnische Zeitung bildete Angela Merkel in KZ-Häftlingskleidung auf dem Titel ab.¹⁶⁹

4.3.2 Begleitendes Programm: Dokumentation, Talkshow und Comic

Die Spielfilm-Trilogie wurde von einem medialen Programm begleitet, das eine zweiteilige Dokumentation, ein Spezial der Talkshow *Maybritt Illner* und einen Motion Comic umfasst.

Im direkten Anschluss an den ersten Teil des Spielfilms am Sonntag, den 17. März 2013 wurde der erste Teil der begleitenden Dokumentation *Unsere Mütter, unsere Väter – Die Dokumentation* ausgestrahlt. Es gab eine vergleichsweise hohe Einschaltquote von 20,1 Prozent (6,20 Millionen Zuschauer_innen).¹⁷⁰ Die Ausstrahlung des zweiten Teils der Dokumentation folgte am 20. März 2013, nach Ende des dritten Spielfilmteils. Die Dokumentation wurde im Kontext der *ZDF-History*-Reihe produziert, unterstand also der Redaktion *Zeitgeschichte* des ZDF mit Guido Knopp als Verantwortlichem (vgl. Kapitel 3.3.). Die Autor_innen der jeweils 45 Minuten langen Teile waren Peter Hartl, Annette von der Heyde, Anja Greulich und Steffi Schöbel, die wissenschaftliche Beratung erfolgte von Christian Hartmann. In der Doku werden Zeitzeug_inneninterviews, Archivmaterial und Ausschnitte aus dem Spielfilm gezeigt. Die Zeitzeug_innen wurden in Anlehnung an die fünf Freunde des Films ausgewählt, da sie Ähnliches erlebt haben, sie sind jedoch nicht untereinander bekannt oder befreundet. Die am 17. März ausgestrahlte Doku nimmt Bezug auf den Inhalt des ersten Spielfilmteils. Sie zeigt den Einmarsch der Wehrmacht in die Sowjetunion im Juni 1941 aus Sicht der Beteiligten. Der am 20. März ausgestrahlte Teil befasst sich thematisch vor allem mit Desertion, Partisan_innengruppen und dem Ende des Krieges. Zwei Historiker geben zusätzlich Einschätzungen und Informationen.¹⁷¹

Ebenfalls am 17. März folgte ein *Maybritt Illner spezial* zum Thema mit dem Titel *Unsere Mütter, unsere Väter: Ihr Schmerz, ihre Schuld, ihr Schweigen*. Das ZDF schrieb dazu:

„So wie die Kriegsjahre die Lebensläufe der fünf Film-Protagonisten verändern, so tiefgreifend haben sie die Persönlichkeiten unserer Eltern, Großeltern beziehungsweise Urgroßeltern verändert. Welche Antworten haben wir heute auf die Frage ‚Wie hätte ich mich verhalten?‘ Wieso fällt es Familien bis heute schwer, über

¹⁶⁸Vgl. Krzeminski in *Süddeutsche Zeitung* vom 28.03.2013: *Der polnische Lückenbüßer*.

¹⁶⁹Vgl. Möller in *Welt* vom 19.03.2014: *‚Unsere Mütter, unsere Väter‘ geht leer aus*.

¹⁷⁰Vgl. *Stern* vom 18.03.2013: *Guter Start für ‚Unsere Mütter, unsere Väter‘*.

¹⁷¹Vgl. Pressemappe des ZDF zur Begleitdokumentation. Sie enthält zudem eine Ansprache von Guido Knopp, ein Interview mit dem Redakteur Carl-Ludwig Paeschke, Zitate von Zeitzeug_innen und eine Zeittafel von 1941-1945.

die eigene Verstrickung in Leid und Unrecht zu reden? Maybritt Illner spricht mit Betroffenen der Kriegs- und Nachkriegsgeneration.“¹⁷²

Die um 22.45 Uhr ausgestrahlte Talksendung hatte 2,43 Millionen Zuschauer_innen (14,6 Prozent Marktanteil).¹⁷³ Zusätzlich entwickelte Drehbuchautor Stefan Kolditz gemeinsam mit den Comic-Zeichnern Ziska Riemann und Gerhard Seyfried einen *Motion Comic*, der als App für Smartphones und Tablets vor Ausstrahlung des Dreiteilers verfügbar war. Darin konnten die Nutzer_innen die Vorgeschichte der fünf Freunde mithilfe eines interaktiven Comics, der Bild, Sound, Text und Animation verbindet, erfahren. In Verknüpfung mit historischen Ereignissen wurden die ersten Begegnungen der Protagonist_innen gezeigt.¹⁷⁴ Der Dreiteiler wurde also begleitet von einem breiten Werbeprogramm.

5. Analyse von *Unsere Mütter, unsere Väter*

5.1 Analysekategorien und weiteres methodisches Vorgehen

Voranehend dienten die Diskursgeschichte Deutschlands zum Nationalsozialismus nach Ende des Zweiten Weltkrieges und ihre Ereignisse diskursiver Verschiebung [Kapitel 3] sowie der in deutschen Zeitungen geführte mediale Diskurs zum Film *Unsere Mütter, unsere Väter* [Kapitel 4.3.1] als Quellen für die Darstellung des erinnerungskulturellen Diskurses zur NS-Zeit. Zur Vorbereitung der Analyse werden daraus nun Themenfelder extrahiert, die in diesem erinnerungskulturellen Diskurs wiederholt auftraten und Auslöser vieler der genannten Debatten waren. Sie sind demnach in diesem Diskurs zentral und dienen deshalb als Grundlage für die Bildung der Analysekategorien der nun folgenden Filmanalyse. Diese herausgestellten Themenfelder wurden zusammengefasst und zu Analysekategorien formuliert, nach denen das Forschungsobjekt dieser Arbeit, *Unsere Mütter, unsere Väter*, untersucht werden soll. Nach ihrer Zusammenfassung und Restrukturierung stellen sie sich wie folgt dar:

1) Täterrollenzuschreibungen

1.1) Täter und Tätergruppen

1.2) Mitwisserschaft

1.3) Motiv: NS-Ideologie und Antisemitismus

2) Opferrollenzuschreibungen

2.1) Opfer und Opfergruppen

¹⁷² Vgl. Maybritt Illner: *Unsere Mütter, unsere Väter: Ihr Schmerz, ihre Schuld, ihr Schweigen*, unter <https://www.fernsehserien.de/maybritt-illner/folgen/unsere-muetter-unsere-vaeter-ihr-schmerz-ihre-schuld-ihr-schweigen-459685>.

¹⁷³ Vgl. *Stern* vom 18.03.2013: *Guter Start für „Unsere Mütter, unsere Väter“*.

¹⁷⁴ Vgl. Pressemappe des ZDF zum Film.

2.2) *Widerstand*

2.3) *Deutsche Leiden*

2.4) *Motiv: anderes*

3) *Nachkriegsgesellschaft: Kontinuität versus Bruch*

4) *Authentizitätssuggestion*

Die nun folgende, qualitativ-inhaltliche Analyse des Films erfolgt entlang dieser Kategorien. Der Schwerpunkt liegt dabei zunächst auf den Kategorien 1 und 2, den Zuschreibungen von Täter- und Opferrollen, die der Film macht. Es werden beispielhafte Szenen vorgestellt, in denen Personen oder Personengruppen als Täter beziehungsweise Opfer markiert werden. Als Bestandteile des Themenfeldes *Täterrolle* werden die untergeordneten Themenfelder *Mitwisserschaft*, *Antisemitismus* und *NS-Ideologie als Motiv* behandelt. Zu dem Themenfeld *Opferrolle* werden die Kategorien *Widerstand* gegen das NS-Regime und *Deutsche Leiden* sowie *andere Motive* für das Handeln der als Opfer markierten Filmfiguren gezählt. Des Weiteren wird in der Kategorie 3 das Themenfeld *Nachkriegsgesellschaft* behandelt und damit die diskursive Frage nach *Kontinuität vs. Bruch* nach Kriegsende. Das beinhaltet die Gegenüberstellungen *Verantwortung übernehmen vs. Verstecken/Verdrängen* und *Schlussstrich vs. Erinnerung*. Schließlich wird der wiederholten Debatte um die Darstellbarkeit des Genozids an den Juden in populärmedialen Erzeugnissen durch die Kategorie *Authentizitätssuggestion* Beachtung geschenkt. Über die ermittelten Themenfelder hinaus wird sich in der Filmanalyse außerdem der Frage nach *Entschuldigungsstrategien* gewidmet, die der Film präsentiert.

Mithilfe beispielhafter Szenen, Handlungsstränge und Entwicklungen, dargestellt durch die Beschreibung der Szenen sowie mithilfe von Dialogausschnitten und Standbildern, wird die Positionierung des Films zu den Themenfeldern beziehungsweise Kategorien präsentiert. Die darauf folgende Zusammenfassung dieser Standpunkte ergibt eine vom Film vermittelte Lesart der Geschichte. Dadurch wird das Gesamtnarrativ des Dreiteilers und das Geschichtsbild von *Unsere Mütter, unsere Väter* zum Nationalsozialismus deutlich. Schließlich sollen die Ergebnisse der Inhaltsanalyse an die Theorien der diskursiven Verschiebung [Kapitel 2.4] und die Arbeiten der filmischen Erinnerungskulturforschung [Kapitel 2.5.1] rückgekoppelt sowie in den erinnerungskulturellen Diskurs zum Nationalsozialismus in Deutschland [Kapitel 3] eingeordnet werden.

5.2. Analyse nach Themenfeldkategorien

5.2.1 Täterrollenzuschreibungen

Wie in Kapitel 2.6 beschrieben, wird *Täter*¹⁷⁵ in diesem Kontext verstanden als eine Person oder Gruppe, die verantwortlich ist für ein Ereignis, das Schaden anrichtet oder Leid zufügt, andere also in den Status des Opfers versetzt. Rollenzuschreibungen des Films wurden auf Markierungen der Täter- und Mittäterschaft hin analysiert.

5.2.1.1 Täter und Tätergruppen

Protagonist_innen

Wilhelm ist als Oberleutnant in führender Position im Krieg. Neben Schüssen, die er während mehrerer Gefechte abgibt, erschießt er auch einen russischen Gefangenen. Sein Hauptmann erteilt Wilhelm den Befehl, den Politkommissar zu erschießen. Wilhelm verweist zunächst darauf, dass der Russe Kriegsgefangener ist und deshalb nicht erschossen werden darf. Der Hauptmann entgegnet: „Sie kennen den Befehl. Die Sowjets haben die Genfer Konvention nicht unterschrieben. Politkommissare sind sofort zu exekutieren.“ Wilhelm geht daraufhin ohne weiteren



Abbildung 1: Wilhelm nach Erschießen des russischen Politkommissars. (UMUV 1, 00:32:08)

Widerspruch zu dem russischen Gefangenen. Er gibt ihm eine Zigarette und zündet sie ihm an, dann entfernen sie sich von der Gruppe. Wilhelm schubst den Russen zu Boden und erschießt ihn dann nach einigen Sekunden des Zögerns mit einem Kopfschuss. Sein Gesichtsausdruck währenddessen und danach ist weitestgehend ausdruckslos bis nachdenklich. (UMUV 1, 00:29:30-00:32:28¹⁷⁶)

¹⁷⁵Für die Filmanalyse wird die männliche Version *Täter* verwendet, da es sich um eine konzeptuelle Bezeichnung handelt sowie der Einfachheit halber. Gemeint sind weiterhin alle Geschlechter. Gleiches gilt für das *Opfer*-Konzept.

¹⁷⁶Im Folgenden wird mit der amerikanischen Zitierweise Bezug genommen auf den Film *Unsere Mütter, unsere Väter* (UMUV). Die jeweiligen der drei Teile werden mit 1, 2 oder 3 markiert. Dann folgt der Timecode der zuvor besprochenen Sequenz. Wie auch bei anderen Zitaten bezieht sich eine Filmangabe hinter dem Punkt auf den vorangehenden Absatz, eine Angabe vor dem Satzende bezieht sich nur auf denjenigen Satz.



Abbildung 2: Charlotte (links), bevor sie Lilija verrät. (UMUV 1, 00:08:52)

Die Lazarettkrankenschwester Charlotte wird als Täterin präsentiert, indem sie die russische Hilfskrankenschwester Lilija verrät. Weil im Lazarett wiederholt Morphium fehlt, verdächtigt Charlotte Lilija des Diebstahls. Sie durchsucht daraufhin ihre Sachen und findet dabei ein Foto, das zeigt, dass Lilija Jüdin und Ärztin ist. (UMUV 1, 01:04:59-01:06:03) Charlotte stellt Lilija zur Rede. Charlotte starrt Lilija einige

Sekunden an und geht dann ins Schwesternzimmer. (UMUV 1, 01:08:14-01:09:03)

Die in Berlin gebliebene Greta hat eine Affäre mit dem SS-Obersturmbannführer Dorn begonnen, was als Tätermarkierung interpretiert werden kann, da sie sich freiwillig auf den Nationalsozialisten einlässt (UMUV 1, 00:13:17-00:14:45). Dass sie sich später von Dorn vernachlässigt fühlt, als dieser nicht mehr für sie erreichbar ist, spricht dafür, dass sie auch Gefühle entwickelt hat. Vorrangig wird jedoch die Chance auf eine Karriere als Sängerin und die Möglichkeit, ihrem Freund Viktor zu helfen, als Motiv Gretas für die Affäre mit Dorn präsentiert. (UMUV 1, 00:43:10-00:44:33)



Abbildung 4: Greta mit SS-Mann Dorn. (UMUV 1, 00:43:37)



Abbildung 3: Friedhelm, bevor er die vermeintliche russische Attentäterin erschießt. (UMUV 2, 00:22:33)

Die Figur des Friedhelm ist im Film mehrfach als Täter markiert. Während eines Marsches seiner Truppe durch ein vermintes Moor ist es seine Idee, die russischen Gefangenen vorgehen zu lassen und nimmt damit ihren Tod in Kauf („es müssen nicht unsere sein“, UMOV 1, 01:06:04-01:08:13). Nachdem russische Zivilist_innen einen Anschlag auf die deutsche Truppe verübt haben, bei dem zwei Wehrmachtssoldaten getötet wurden (UMUV 2, 00:14:50-00:16:12), sollen



Abbildung 5: Friedhelm (mit Helm) wird von Hiemer (vorne) bei der Erhängung von Partisan_innen fotografiert. (UMUV 3, 00:27:08)

dann jedoch zielstrebig (vgl. Abb. 5). (UMUV 2, 00:21:55-00:22:50) Friedhelm wird im September 1943 nach Hause geschickt, um sich von einer Schussverletzung zu erholen. Nach kurzer Zeit kehrt er jedoch freiwillig zurück an die Front. Er kommt in die Truppe von SS-Standartenführer Hiemer. Nachdem Friedhelm einen Anschlag der polnischen Partisan_innen auf Hiemer verhindern kann (UMUV 3, 00:18:25-00:22:14), wird er der Fahrer und Assistent Hiemers. Bei der Stürmung eines Partisan_innenlagers durch die Einheit von Hiemer und Friedhelm versucht ein Junge zu fliehen. Hiemer daraufhin:

Oh holla, Hasenjagd! Friedhelm, Ihr Hase. Auf drei – eins, zwei – (Friedhelm schießt). (UMUV 3, 00:24:37-00:25:38)

Die anderen Gefangenen der Partisan_innen werden in die Stadt gebracht und vier von ihnen werden öffentlich erhängt. Hiemer beauftragt Friedhelm, den Strick zu ziehen, mit dem der Erhängungsmechanismus ausgelöst wird („Friedhelm? Na, kommen Sie.“). Hiemer fotografiert Friedhelm dabei. Friedhelm schweigt während all dieser Ereignisse. (Vgl. Abb. 5, UMOV 3, 00:25:38-00:27:30)

sechs vermeintliche Attentäter_innen durch Erschießen hingerichtet werden. Ein Kamerad Friedhelms schießt vorbei und eine junge Frau bleibt stehen. Er wird aus der Gruppe beschimpft („Du mieser Drückeberger hast vorbeigeschossen. Du bist so ein dämlicher Feigling.“). Der Vorgesetzte der Truppe befiehlt Friedhelm, die Frau zu erschießen und dieser tut wie ihm geheißen – zwar nach kurzem Zögern,



Abbildung 6: Hiemer, nachdem er eine Aktion gegen Untergrundkämpfer_innen veranlasst. (UMUV 3, 00:52:05)

„Markierte Nazis“

Neben den Protagonist_innen sind auch andere Figuren im Film als Täter markiert. Die im Folgenden unter der Bezeichnung „markierter Nazi“¹⁷⁷ geführten Figuren treten im Film durch ihre Taten und ihre Ideologie als Täter in Erscheinung. Innerhalb der „Nazis“ wird das Merkmal der *NS-ideologischen Überzeugung* verknüpft mit Merkmalen wie *Sadismus* und *Skrupellosigkeit* (Krebs und Hiemer) oder *Einfältigkeit* („Nachmieterin“ der Goldsteins). Weiteres Motiv ist bei der Figur Dorn die *Macht*, die er im NS-System erlangen konnte und dann erhalten will.

SS-Standartenführer Hiemer ist auch Ende 1944 vom ideologischen und militärischen Sieg des NS-Systems überzeugt: Er plant trotz zahlreicher Verluste und Rückschläge eine „Aktion“ gegen polnische Partisan_innen (UMUV 3, 00:51:43-00:52:12). Außerdem erschießt er ein russisches Mädchen vor den Augen von Friedhelm und Wilhelm (UMUV 1, 00:42:00). Später sagt er darüber zu Wilhelm:

„Entschuldigung wegen der Schweinerei vorhin. War nicht nötig gewesen. Aber das jüdische Blut ist so tückisch, das spritzt überall hin. Unberechenbar. Deswegen sind die Juden so gefährlich.“ (UMUV 1, 00:46:24)

Er scheint sich an der „Bestrafung“ und Folterung anderer zu erfreuen und lässt kein Bewusstsein seiner Schuld erkennen (vgl. Abb. 6, ein leichtes Lächeln und ungerührtes Weiteressen, nachdem er eine in Friedhelms Augen aussichtslose Aktion gegen vermeintliche Untergrundkämpfer_innen befiehlt).

Oberfeldwebel Krebs ist der Befehlshaber des Strafbataillons 500, dem Wilhelm nach seiner Desertion zur Strafe angehört. Als Krebs ihn abholt, spricht er vom „ideologischen Überlebenskampf des Deutschen Reiches“ (UMUV 3, 00:06:25-00:08:25), dem sich Wilhelm habe entziehen wollen. Im Juli 1944, als der Krieg „schon lange verloren ist“ (Wilhelm, UMOV 3, 00:36:00), ist Krebs immer noch überzeugt:

Es gibt eine Vorhersehung für Deutschland. Und die heißt Adolf Hitler. [...] Mit ihm werden wir niemals aufgeben. (UMUV 3, 00:36:10-00:37:23)

Er erteilt den Soldaten des Bataillons verschiedene Aufgaben: Sie sollen letzte stehende Häuser russischer Zivilist_innen abbrennen, auch wenn die Bewohner noch darin leben (UMUV 3, 00:12:00-00:14:30), Leichen deutscher Soldaten aus einem Moor holen (UMUV 3, 00:36:10-00:37:25) oder unter Beschuss Minen im Frontgebiet vergraben (UMUV 3, 01:01:52-01:03:34).

¹⁷⁷Der wissenschaftlich unkorrekte Begriff „Nazi“ erschien mir an dieser Stelle gerechtfertigt, weil damit das stereotype Bild des sadistischen und grausamen Nationalsozialisten in Uniform bedient wird, das nach Herbert gesellschaftlich vorherrscht und medial reproduziert wird (vgl. Kapitel 4.3.1 in dieser Arbeit).

Die Aufgaben scheinen willkürlich erteilt und ohne Sinn – sie dienen vielmehr der Freude Krebs‘. Auch er wird nach Befehlen wiederholt mit einem Lächeln gezeigt.



Abbildung 7: Ukrainische Hilfspolizisten II. (UMUV 1, 00:41:03)

Dorn, der SS-Mann und Geliebte von Greta, wird ebenfalls als ‚markierter Nazi‘ präsentiert. Handlungen, die ihn als Täter markieren sind u.a. sein Hinterhalt und die Deportation Viktors. Die

Ausreisepapiere für Viktor sind wertlos. Er lässt ihn festnehmen, bevor dieser Berlin verlassen kann und veranlasst seine Deportation nach Auschwitz (UMUV 1, 01:23:58-01:24:21). Es kann vermutet werden, dass er dies jedoch nicht aus Judenfeindlichkeit, sondern aus Eifersucht tut: Kurz zuvor treffen Dorn, seine Frau und ihre Tochter im Theater zufällig auf Greta und Viktor, wodurch Dorn von der Liebesbeziehung zwischen Greta und Viktor erfährt (UMUV 1, 00:54:15-00:55:00). Später, als Greta ihm von ihrer vermeintlichen Schwangerschaft erzählt, um ihn von ihrer Verhaftung abzubringen, schlägt er ihr hart in den Bauch, um ‚sein Kind‘ zu töten (UMUV 2, 01:24:48-01:26:05). Die Vermutung ist, dass er dabei jedoch nicht aus nationalsozialistischer Ideologie, sondern zum Zwecke des Erhalts seiner Macht und seiner Familie oder aus Rache an Greta handelt. Als sich die Niederlage des ‚Dritten Reiches‘ abzeichnet, versucht Dorn seine Spuren als Gestapo-Offizier zu verwischen (er verbrennt zum Beispiel seine Uniform, vgl. Abb. 27 und UMOV 3, 01:17:07).

Andere Täter(gruppen)

Neben den deutschen, nichtjüdischen Protagonist_innen und den ‚markierten Nazis‘ wird weiteren Einzelpersonen, überwiegend jedoch Kollektiven, die Täterrolle zugeschrieben.

In einer Szene, die im September 1941 spielt, bewacht die Truppe von Wilhelm und Friedhelm im russischen Smolensk eine „Säuberungsaktion“ gegen Partisan_innen. Ausgeführt wird sie von ukrainischen Hilfspolizisten (nicht von den deutschen Soldaten), die, mit Eisenstangen bewaffnet Männer, Frauen und Kinder (u.a. jüdische, markiert durch Schläfenlocken, vgl. Abb. 7, der Mann mit Hut) aus einem Haus treiben, auf sie einschlagen und sie dann abtransportieren. Die Hilfspolizisten werden außerdem als brutal und unzivilisiert dargestellt: mit erhobenen Eisenstangen springen sie von einem Laster und rennen unter lauten Rufen in das Haus. Dann schlagen sie auf die Zivilist_innen ein. (Vgl. Abb. 7, UMOV 1, 00:39:06-00:41:50)

Viktor wird auf seiner Flucht Teil einer Gruppe polnischer Partisan_innen. Die etwa



Abbildung 8: Einer der Partisanen als er sagt, die Juden im Waggon sollen "krepieren". (UMUV 3, 00:48:25)

zwanzigköpfige Gruppe wird zum einen stark antisemitisch dargestellt. Der Anführer versichert einem polnischen Händler, in ihrer Gruppe seien keine Juden, denn die könne er riechen. Ein anderer der Partisanen sagt: „Juden ertränken wir wie Katzen.“ (UMUV 3, 00:10:05-00:10:42) Als Viktor sich später als Jude offenbart, tötet der Anführer ihn jedoch nicht wie von den anderen gefordert, sondern er lässt ihn gehen, weil er ein „guter Kamerad“ war

(UMUV 3, 00:53:02-00:55:25). Auf ihrer Flucht werden Viktor und Alina von einem polnischen Bauern eingeladen, ein paar Tage bei ihm zu bleiben, sein Sohn verrät die beiden jedoch an die Partisan_innen (UMUV 2, 01:15:37-01:17:06 und 01:19:05-01:20:02). In zwei Hinterhalten, die der Wehrmacht schaden sollen, erschießen die Partisan_innen deutsche Soldaten und plündern ihre Kleidung und Wertgegenstände wie „Uhren, Eheringe, goldene Zähne“ (UMUV 3, 00:02:58-00:06:21). In einer weiteren Aktion will die Gruppe einen mit Nahrung und Waffen geladenen Zug der ‚Reichsbahn‘ angreifen und plündern. Dabei werden die bewachenden Soldaten (den Partisan_innen nach ist es die „ukrainische SS“, UMOV 3, 00:40:10) erschossen. Als sie die Waggons öffnen, finden sie Häftlinge in KZ-Kleidung vor. Der Anführer der Gruppe beschwert sich nur über den Gestank, der ihm beim Öffnen der Waggontür entgegenschlägt, zeigt sich sonst jedoch unberührt und schießt die Türen wieder. In der Annahme, dass es sich um Juden handelt, will er sie nicht befreien: „Juden sind genauso übel wie Kommunisten oder Russen. Besser tot als lebendig.“, so einer der Kämpfer zu Viktor (vgl. Abb. 8). (UMUV 3, 00:41:38-00:50:42)

Darüber hinaus werden Partisan_innen im Film allgemein als Täter und Feindbild aufgebaut. Folgende Aussagen sind Beispiele für oft getätigten sprachlichen Feinbildaufbau der Partisan_innen:

„Es gab Meldung, dass der Sicherheitsdienst hier eine Säuberung gegen Partisanen durchführt.“ (UMUV 1, 00:39:09)

„Wo der Jude ist, ist der Partisan.“ (UMUV 1, 00:45:02)

Eine weitere mit Täterhandlungen markierte Gruppe sind die Soldaten der Roten Armee. Sie treten auf, als das Lazarett, in dem Charlotte arbeitet, im Februar 1945 von der russischen Armee eingenommen wird. Während die deutsche Belegschaft flüchten konnte, sind Charlotte und die russische Hilfskrankenschwester Sonya mit den Verwundeten zurückgeblieben. Bei Ankunft gehen die russischen Soldaten gezielt durch das Gebäude und erschießen jeden der verwundeten deutschen Soldaten, die meisten von ihnen liegen auf Feldbetten und Tragen. Sonya wird weggezerrt und als Verräterin betrachtet, weil sie für die Deutschen gearbeitet hatte. Charlotte wird von einem der Rotarmisten vergewaltigt, bis seine Feldherrin (die von Charlotte verratene Jüdin und Ärztin Lilija) es unterbindet („Wir sind sowjetische Soldaten. Befreier – nicht Vergewaltiger!“, UMUV 3, 01:08:34). Charlotte wird in einen Raum gesperrt. Von dort sieht sie, wie die russischen Soldaten an einem Feuer zusammensitzen, trinken und Sonya zu ihrer Belustigung herumschubsen, grob berühren und auslachen, bis Lilija Sonya wegführt. Man hört



Abbildung 9: Sonya wird von Rotarmisten gequält. (UMUV 3, 01:12:11)

einen Schuss – Lilija hat Sonya erschossen („So ging es schneller für sie. Sie war zum Tode verurteilt.“). Die Rotarmisten singen und feiern dennoch weiter. (UMUV 3, 01:06:59-01:09:14 und 01:12:07-01:12:46) Die Soldaten der Roten Armee werden gezeichnet als Rache nehmende Männer, die ‚Deutsche‘ pauschal als Täter betrachten und die Zurückgebliebenen ohne Anhörung bestrafen, indem sie sie töten. Der Topos der ‚Vergewaltigung durch die russischen Soldaten‘ wird aufgegriffen. Lilija ist von dieser

Lesart ausgenommen.

5.2.1.2 Mitwisserschaft

Als Teil des Diskurses um die Täterschaft während des Nationalsozialismus wurde die Frage nach der Mitwisserschaft in der deutschen, nichtjüdischen Bevölkerung um die Verbrechen der Judenverfolgung und -vernichtung ermittelt. Der Status der vier nichtjüdischen Freunde der Gruppe in dieser Hinsicht lässt sich mithilfe verschiedener Szenen darstellen. Zu Beginn der Trilogie wird Viktor von Wilhelm wie folgt vorgestellt:

Viktor Goldstein. Sein Vater war Unteroffizier im Ersten Weltkrieg und später ein angesehener Schneider. Viktor sollte das Geschäft übernehmen, bevor es in der Reichskristallnacht in Scherben zerfiel. (UMUV 1, 00:05:52-00:06:04)

Das zeugt davon, dass mindestens Wilhelm weiß, dass Menschen jüdischer Herkunft in Deutschland Opfer antisemitischer Gewalt sind. Weiter sagt Wilhelm über Greta, Viktors Freundin:

Greta interessiert es nicht, dass ihre Beziehung zu Viktor als Rassenschande gilt. (UMUV 1, 00:06:09)

Die Formulierung schafft eine Distanzierung Wilhelms von dem Gesetz der ‚Rassenschande‘. Während der Feier gibt es folgenden Dialog, während sie lachen, spielen und tanzen. Die Aussagen sind als Sarkasmus zu verstehen:

Viktor: Ich würd‘ ja gern mitmachen wie mein Vater 1914, aber wenn ihr verliert, heißt es wieder, wir waren Schuld (tippt sich auf die Brust).

Charlotte: Ja das ist eben kein Land für Schwächlinge und Volksfremde.

(UMUV 1, 00:16:51)

Als es an der Tür klopft, wird die Feier unterbrochen und Greta fordert Viktor sofort auf, sich zu verstecken. Charlotte aufgeregt:

Was hab‘ ich gesagt? Wenn rauskommt, dass du dich als Jude nicht an die Ausgangssperre gehalten hast, dann wanderst du ins Lager. Und wir gleich mit. (UMUV 1, 00:17:28)

Bei der Befragung durch Dorn lügen die Freunde, um Viktor nicht als Juden zu offenbaren. Das zeigt, dass die Protagonist_innen im Sommer 1941 Kenntnis von Repressionen gegen Juden (Ausgangssperre), gewalttätigen Anschlägen auf Juden (‚Reichskristallnacht‘) sowie von ‚Lagern‘ besaßen. Charlottes Aussage nach wird man jedoch nur in diese Lager gebracht, wenn man gegen derartige Gesetze verstößt. Die Gefahr bestehe außerdem auch für Nichtjuden (‚und wir gleich mit‘).

Greta beobachtet in Berlin die Abholung einer jüdischen Familie. Während sie im Auto sitzt, werden sie von Uniformierten auf einen Laster getrieben. Greta beobachtet die Szene kurz, schaut dann jedoch weg und bittet ihren Fahrer, sie nach Hause zu bringen. (UMUV 2, 00:08:44-00:08:57) In einer anderen Szene fährt Greta an dem ehemaligen Geschäft der Goldsteins vorbei. Sie steigt aus, um die Wohnung der Goldsteins aufzusuchen. Ihr Lächeln auf dem Weg nach oben und ihre Überraschung, als nicht Viktors Eltern die Tür öffnen, sondern eine ihr unbekannte Frau Schulze, verraten, dass sie sicher war, die Goldsteins anzutreffen. Sie scheint verwirrt:

Frau Schulze: Wollen Sie zu die Juden?

Greta: Ja.

Frau Schulze: Die sind weg.

Greta: Weg? (UMUV 2, 00:17:10)

Als Frau Schulze fragt: „Sagen Sie ma – ham Sie was zu schaffen mit die?“, antwortet Greta nicht und geht (UMUV 2, 00:16:14-00:17:35). Diese Szenen suggerieren, dass sich Greta vor der Judendiskriminierung in Berlin verschließt. Sie sieht Deportationen stattfinden, glaubt jedoch entweder nicht, dass ihre Bekannten, die Goldsteins, davon betroffen sind, oder sie ‚schützt‘ sich, indem sie die Vorgänge zu ignorieren versucht.

Auch Charlotte weiß um die Verfolgung von Juden (vgl. Eingangsszene), scheinbar jedoch nicht um das volle Ausmaß. Als sie einen deutschen Soldaten behandelt, kommt es zu diesem Dialog:

Soldat: Ich bin von der 707, wir nennen uns Gespensterlegion.

Charlotte: Gespensterlegion? Und was heißt das?

Soldat: Wir lassen die Juden verschwinden. (Fährt sich mit dem Daumen über den Hals)

Charlotte (zögernd): Auch Frauen?

(UMUV 2, 00:11:22-00:11:45)

Der Soldat schweigt und schaut sie durchdringend an. Charlotte scheint erschrocken. (UMUV 2, 00:10:43-00:11:45)

Das Narrativ, das der Film zum Thema *Mitwisserschaft* der deutschen, nichtjüdischen Bevölkerung anhand der Protagonist_innen in Bezug auf die Judenvernichtung vermittelt, ist also, dass sie Kenntnis hatte von Gesetzen, die der Unterdrückung der jüdischen Bevölkerung dienten und von nicht näher bezeichneten ‚Lagern‘, die jedoch als Bestrafungsmaßnahme für ‚Vergehen‘ eingesetzt werden. Das volle Ausmaß des organisierten Völkermords an den europäischen Juden ist den Protagonist_innen nicht bewusst.

5.2.1.3 Motiv: NS-Ideologie und Antisemitismus

NS-ideologische Überzeugung und damit zusammenhängend Antisemitismus wird im Folgenden



Abbildung 10: Charlotte (Mitte) ist bei Ankunft im Lazarett hochmotiviert. (UMUV 1, 00:15:52)

verstanden als eine Form der Handlungsmotive der Figuren im Film. Die nun beschriebenen Szenen zeigen auf, ob die Protagonist_innen und anderen Gruppen als Anhänger_innen der NS-Ideologie dargestellt werden.

Charlotte ist vor allem zu Beginn des Dreiteilers ein Beispiel für einen jungen, ideologietreuen Menschen. Sie kennt

und vertritt die nationalsozialistischen Regeln und Logiken sowie ihre Sprache und erhofft sich dadurch Anerkennung. Als sie Greta erzählt, dass sie die Stelle als Frontkrankenschwester bekommen hat, ist sie stolz darauf:

Greta (betrachtet Charlottes Zeugnis): Mit 1, was sonst?

Charlotte (lächelnd): Dabei wollten die mich reinlegen. Haben mich gefragt, was nach dem Krieg kommt. (Pause, lächelt und flüsternd weiter:) Nichts mehr – das Tausendjährige Reich bleibt ewig. (UMUV 1, 00:04:10)

Wilhelm sagt, sie wolle seit Kriegsbeginn „ihren Dienst fürs Vaterland leisten“. Bei Ankunft im Frontlazarett strahlt Charlotte:

Oberkrankenschwester: Sie wissen, warum Sie hier sind?

Charlotte: Wir sind hier, um Dienst am deutschen Soldaten und damit am Vaterland zu leisten. [...] Wir repräsentieren die deutsche Frau!

(UMUV 1, 00:15:33-00:16:42)

Ihre Überzeugung von dem, was sie gelernt hat, ist es wohl auch, die sie dazu bringt, Liliya zu verraten. Ihr Zögern wird deutlich, als sie herausfindet, dass Liliya Jüdin ist. Obwohl sie sich gut verstehen und sich eine Freundschaft zwischen den Frauen abzeichnet, befiehlt ihr ihre nationalsozialistische Erziehung, eine Jüdin zu melden. Charlotte ist 1941 20 Jahre alt, seit mindestens ihrem 12. Lebensjahr, als die NSDAP an die Macht kam, konnte sie demnach indoktriniert werden. Die quasi wortwörtliche Verwendung der nationalsozialistischen Sprache geben Hinweis auf ihre Indoktrination.

Bei Wilhelm, Friedhelm und Greta sind keine Anzeichen für Antisemitismus zu erkennen, vielmehr lehnen sie ihn ab. Zunächst einmal sind sie mit einem Juden befreundet, sie verraten ihn nicht und helfen ihm im Laufe des Films. Im Streit mit seinem Bruder zieht Friedhelm die ideologische Begründung der Nationalsozialisten für den Krieg ins Lächerliche:

Wilhelm: Du bist der Einzige, der sich nie meldet.

Friedhelm (sarkastisch): Im Kampf gegen das internationale Finanzjudentum, ja?

(UMUV 1, 00:28:30)

Weiterer Hinweis dafür, dass Friedhelm nicht aus Überzeugung für den Nationalsozialismus handelt, ist seine pazifistische Einstellung zu Beginn der Handlung. Schon vor seinem Einsatz sagt er: „Der Krieg wird nur das Schlechteste in uns zum



Abbildung 11: Friedhelm ist von seinen siegessicheren Kameraden angewidert. (UMUV 1, 00:12:00)

Vorschein bringen.“ Seine Miene während der ersten Einsätze verrät ebenfalls, dass er gegen diesen Krieg ist (vgl. Abb. 11). Außerdem ist er einmal mit einem Anti-Hitler-Flugblatt zu sehen, das Wilhelm ihm abnimmt („Bist du wahnsinnig?“) (UMUV 1, 01:11:00). Auch Greta können nationalsozialistisch motivierte Handlungen abgesprochen werden. Sie verwendet zu keiner Zeit NS-typische Sprache wie Charlotte. Vielmehr widerspricht sie der Ideologie. Als sie in ihrer Stammkneipe von Wehrmachtssoldaten bedrängt wird, reagiert sie wütend:

Greta: Ich habe eine Überraschung für Sie, meine Herren. Der Endsieg wird wohl ausfallen.

Soldat: Sind Sie wahnsinnig?

Greta: Wenn Sie also noch Helden werden wollen, sollten Sie sich beeilen. (UMUV 2, 01:13:12-01:14:45)

Wilhelm wird zu Beginn der Handlung dargestellt als erfahrener, routinierter Soldat: „Einsatz in Polen und Frankreich. Und morgen geht’s Richtung Russland.“ (vgl. Abb. 12). Er scheint abgeklärt und das Verständnis von seinem Einsatz entspricht in etwa dem eines Berufssoldaten. Es sind aber auch Ansätze einer NS-ideologischen Überzeugung oder zumindest keine Zweifel an der Einnahme nichtdeutschen Gebietes zu erkennen. In der ersten Fahrt in russischem Gebiet sagt er: „Ist das nicht großartig? Im nächsten Jahr werden hier überall deutsche Höfe stehen.“ (UMUV 1, 00:11:05) Er ist darauf bedacht, Gesetze und Regeln des Krieges einzuhalten, zum Beispiel als er mit Hiemer über das weitere Vorgehen mit einem ukrainischen, jüdischen Mädchen diskutiert. Dabei widersetzt er sich sogar seinem militärischen Vorgesetzten.

Wilhelm: Das Mädchen untersteht wie alle Zivilisten im Kampfgebiet der Wehrmacht.

Hiemer (lacht): Das ist keine Zivilistin. Das ist ‘ne Jüdin. Befehl ist Befehl.

Wilhelm: Und ihre Befehle lauten, einen ukrainischen Mob anzuführen. Wie ehrenvoll für einen deutschen Offizier. (Zu Friedhelm): Das Mädchen bleibt in Ihrer Verantwortung, bis sich die Sache erledigt hat.

(UMUV 1, 00:41:48-00:42:21)



Abbildung 12: Wilhelm selbstbewusst am Abend vor seinem Einsatz Richtung Russland. (UMUV 1, 00:06:37)

Alle Handlungen Wilhelms lassen darauf schließen, dass er seinen Kriegsdienst als Pflichtdienst verrichtet, nicht jedoch aus ideologischer Überzeugung handelt. Es gibt keine Hinweise darauf, dass er antisemitisch eingestellt ist.

Dem gegenüber gibt es im Film Figuren, die als NS-ideologisch überzeugt präsentiert werden. Neben

den ‚markierten Nazis‘ Hiemer und Krebs sind das Hildegard (Charlottes Freundin und Kollegin im Lazarett; über Lilija: „Hör zu, sie war Jüdin und die Juden wollen unseren Untergang, richtig?“, UMUV 2, 00:12:17), die meisten Kameraden in Friedhelms und Wilhelms Einheit (über russische Kinder, die den Hitlergruß zeigen: „Die kommunistischen Genossen scheinen die Überlegenheit der arischen Rasse ja schnell zu begreifen.“, UMUV 1, 00:27:24) und Frau Schulze.

5.2.1.4 Entschuldigungsstrategien

Fast allen Figuren in *Unsere Mütter, unsere Väter* kann man also Verbrechen vorwerfen, sei es kriegerischer oder moralischer Art. In Bezug auf die vier nichtjüdischen Protagonist_innen Greta, Charlotte, Wilhelm und Friedhelm lässt sich jedoch die Besonderheit feststellen, dass ihnen entschuldigende Umstände zugesprochen werden. Rechtfertigungen oder auch mildernde und erklärende Umstände begleiten die Taten der Protagonist_innen. Wilhelm als Oberleutnant und Friedhelm als Soldat der Wehrmacht machen sich zunächst einmal in dem Sinne schuldig, dass sie Menschen durch Erschießen umbringen. Neben einigen ‚kriegsalltäglichen‘ Gefechten gibt es auch explizitere Szenen. Wilhelm exekutiert den russischen Kommissar und Friedhelm erschießt die russische vermeintliche Attentäterin sowie den flüchtenden Jungen der polnischen Partisan_innen. Friedhelm ‚erhängt‘ außerdem mehrere Partisan_innen. Jede dieser Taten wird vollzogen, nachdem Wilhelm und Friedhelm einen Befehl dazu erhielten. Sie handeln also nicht eigenverantwortlich, aus eigenem Antrieb oder im Affekt. Ausnahme bilden zwei Szenen, in denen Wilhelm und Friedhelm ohne vorherigen Befehl schießen. Dabei schreien sie, feuern unkontrolliert und scheinen wie im Wahn. In diesen zwei Fällen gehen sie jedoch davon aus, dass der jeweils andere Bruder tot (Friedhelm, als er Wilhelm nach einer Explosion für tot hält, UMUV 2, 00:54:00) oder in akuter Gefahr ist (Wilhelm, als Friedhelm auf den Schützengraben



Abbildung 13: Wilhelm widerspricht (obere Zeile). Sein Vorgesetzter befiehlt ihm erneut, den Kommissar zu erschießen (untere Zeile). (UMUV 1, 00:29:59)

zu rennt, feindliche Truppen hinter ihm, UMUV 1, 01:29:50). Hinzu kommt, dass sie die Befehle häufig nach Zögern ausführen und dabei den Eindruck machen, dass sie es ablehnen, diese auszuführen. Ihre verhärteten Gesichtsausdrücke stehen dabei im Gegensatz zu denen von beispielsweise Hiemer, der während der Erteilung oder nach Ausführung der Befehle häufig lächelt. Damit wird der Eindruck von Freude bei Hiemer erzeugt. Des

Weiteren sind es immer ‚Feinde‘ (beziehungsweise von den Nationalsozialisten erzeugte Feindbilder), die von Friedhelm und Wilhelm getötet werden. Der russische Kommissar als Teil der Roten Armee, der Junge als Teil der Partisan_innen und die junge Frau als Attentäterin haben sich zuvor ‚schuldig‘ gemacht, indem sie die Wehrmacht angriffen.



Abbildung 14: Friedhelms Befehlshaber fordert ihn auf, die Attentäterin zu erschießen. (UMUV 2, 00:22:24)

In Charlottes Fall ist zu Beginn des Dreiteilers festzustellen, dass sie nach ideologischer Überzeugung handelt. Die Tatsache, dass sie als „Nesthäkchen“ der Gruppe vorgestellt wird (UMUV 1, 00:05:40) und ihr Enthusiasmus zu Beginn ihres Lazaretteinsatzes sprechen ihr die Eigenschaften Naivität und Jugendlichkeit zu. Das kann als Hinweis darauf interpretiert werden, dass sie indoktriniert ist. Es ist jedoch auch ein Zögern bei der Umsetzung der Ideologie festzustellen (vgl. 5.2.1.3), ihre ideologische Überzeugung erhält also früh Risse. Sie hat ein schlechtes Gewissen, weil sie Lilija verraten hat und versucht, sie zu warnen:

Charlotte: Vielleicht sollten Sie von hier weggehen.

Lilija: Warum?

(Sie blicken sich an, Schweigen)

Charlotte: Nichts. Schon gut.

(UMUV 1, 01:13:16)

Als Charlotte Wehrmachtsoffiziere ins Lazarett kommen sieht, versucht sie noch einmal Lilija zu warnen („Lilija, du musst gehen. Jetzt! [...] Es tut mir leid.“; UMUV 1, 01:19:20). Ihr schlechtes Gewissen äußert sie auch gegenüber Greta:

Ich hab‘ eine Frau getötet. Lilija. Sie war Jüdin. Sie hat mir geholfen und ich hab‘ sie verraten. Nichts ist so, wie wir gedacht haben, Greta. (UMUV 2, 00:47:00)



Abbildung 15: Greta gibt sich verführerisch, um ihre Freunde zu schützen. (UMUV 1, 00:08:42)

Charlottes Verhalten im Verlauf der Handlung kann als der Wunsch nach Wiedergutmachung interpretiert werden. Sie möchte trotz Medikamentenmangels auch russische Verwundete versorgen, nimmt sich einer anderen Hilfskrankenschwester

an (Sonya), versucht, Russisch zu lernen und bleibt bei der Evakuierung des Lazaretts zurück, weil sie Sonya mitnehmen wollte. Sie bringt sich durch dieses Verhalten selbst in Gefahr, da Hildegard droht, sie wegen ‚Wehrkraftszersetzung‘ zu verraten. Am Ende wird Charlotte die Absolution erteilt: Liliya rettet sie als Offizierin der Roten Armee vor der Vergewaltigung eines der Soldaten und setzt sich für sie ein, damit sie beim Wiederaufbau helfen kann (UMUV 3, 01:14:00). Eine Wiedergutmachung ist also möglich.

In Gretas Fall wird ihr Tätermerkmal (Affäre mit dem ‚markierten Nazi‘ Dorn) durch ihr Motiv entschuldigt, zumindest abgemildert. Ursprünglich kommt es nur zu der Affäre, weil Greta ihren Freund Viktor schützen will. Sie flirtet mit Dorn, um ihn von Viktor abzulenken und nimmt die Schuld auf sich, indem sie behauptet, die Swingplatte, die die fünf auf der Abschiedsfeier hören, sei ihre. (Vgl. Abb. 15, UMUV 1, 00:08:25-00:09:24) Der Grund, warum sie sich auf eine Affäre mit Dorn einlässt, ist jedoch vordergründig sein Kontakt zum ‚Reichsrundfunk‘ (UMUV 1, 00:14:26). Später nutzt sie ihre Verbindung zu Dorn nicht nur für ihre Karriere, sondern auch, um Papiere für Viktor zu besorgen. Das führt dazu, dass man Greta Egoismus und den Wunsch nach einer Karriere um jeden Preis vorwerfen kann, weniger jedoch die Affäre selbst. Schlussendlich erhält auch ihre Figur eine Wiedergutmachungsstrategie, weil sie – obwohl es ihre vermutlich letzte Chance auf Freiheit wäre – Dorn eine Unterschrift verweigert, die ihm seine Hilfe für den Juden Viktor bescheinigen würde (UMUV 3, 00:55:27-00:57:12).

5.2.2 Opferrollenzuschreibungen

Unter *Opfer* wird in dieser Arbeit eine Person oder Gruppe verstanden, die unter historischen Ereignissen leidet und der im Verlauf der Geschichte der Status des Opfers im Sinne eines gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses zugeschrieben wird (vgl. Kapitel 2.6). In *Unsere Mütter, unsere Väter* sind Zuschreibungen zu finden, die Personen oder Personengruppen den Opferstatus zuweisen und die im Folgenden als Opfermarkierungen bezeichnet werden. Als weitere diskursive Kategorien wurden im Vorfeld *Deutsche Leiden*, *Widerstand* und *andere Motive* ausgemacht. Im Folgenden wird eine Lesart des Films zu diesen Themenfeldern im Kontext der Opferrollenzuschreibungen angeboten. Auch wenn möglicher Widerstand und andere Motive als die NS-Ideologie der Protagonist_innen sie nicht zugleich zu Opfern machen, spricht es dennoch für eine Abgrenzung zur Täterrolle.

5.2.2.1 Opfer und Opfergruppen

Viktor übernimmt als Jude die vorrangige Opferrolle innerhalb der Freundesgruppe. Zwar überlebt er den Nationalsozialismus, er erlebt währenddessen jedoch Diskriminierung, Repressionen und erlebt Gewalt. Zu Beginn der Filmhandlung werden die Repressionen verdeutlicht, denen Viktor als Jude ausgesetzt ist. Er ist Opfer antisemitischer Gesetze wie der Ausgangssperre, die nur für Juden gilt. Ihre Missachtung bedeutet die allgegenwärtige Gefahr, in ein ‚Lager‘ zu kommen. Das Geschäft des Vaters und damit die Lebensgrundlage der Familie wurde in der Pogromnacht zerstört. Viktors Umfeld ist antisemitisch. Anwohner rufen während der Feier die Gestapo: „Es gab wohl einen Anruf, dass hier Swing gehört wird. Mit Juden.“ (UMUV 1, 00:07:30-00:09:14) Dass sein Vater ein „angesehener Schneider“ und „Unteroffizier im Ersten Weltkrieg“ war, ist 1941 irrelevant und schützt die Familie nicht vor der Diskriminierung. Viktor sieht das bereits, sein jedoch Vater nicht:

Viktor: Sie werden uns nie wieder wie Menschen behandeln!

Vater Goldstein: Ach übertreib' mal nicht, he? Warum sollten sie auf uns verzichten? Wenn wir den Krieg gegen Stalin gewonnen haben, wird sich alles wieder beruhigen.

Viktor: Seit wann ist das unser Krieg?

Vater Goldstein: Ich habe Deutschland immer gut und treu gedient. Das wird mir nicht vergessen.

(UMUV 1, 00:24:23-00:24:42)

Viktor ist sich bewusst, dass Juden ohne Ausnahme in Gefahr sind („Wir sind keine Deutschen mehr. Nicht für sie.“, UMOV 1, 00:37:39). Im Dezember 1941 entschließen sich Viktors Eltern zu fliehen und auch Viktor erhält über Greta Ausreisepapiere von Dorn (UMUV 1, 01:13:37). Dorns Hilfe stellt sich jedoch als Hinterhalt heraus: Viktor wird auf offener Straße in ein Auto gezerrt und dann von Dorn im Gefängnis schikaniert (UMUV 1, 01:23:58-01:24:23, 01:27:16-01:28:00). Die Familie wird außerdem enteignet: Ihre Wohnung wird an andere Bewohner gegeben. Die neue Bewohnerin wird als ausgesprochen judenfeindlich gezeichnet. Mit Berliner Dialekt sagt sie zu Greta:

Nichtmal die Wohnung ham' sie sauber gemacht, dat Drecksjesindel. Man glaubt et nicht. [...] Naja, wenigstens die Möbel konnte man jebrauchen.

(UMUV 2, 00:17:18-00:17:24)

Im Sommer 1943 befindet sich Viktor in einem Zug in Richtung des KZ Auschwitz (UMUV 2, 00:17:36-00:19:37). Er muss in einem Transportwaggon mit vielen anderen Gefangenen stehen. Viele husten, scheinen kraftlos und sind verdreckt. Die Polin Alina versucht, den Boden mit einem Messer aufzukratzen und überzeugt Viktor, mitzuhelfen:

Viktor: Ich war in Sachsenhausen. Sie haben gesagt, sie brauchen Arbeitskräfte für einen Betrieb in Lublin.



Abbildung 16: Viktor im Waggon in Richtung Auschwitz. (UMUV 2, 00:18:44)

Alina: Da hast du Glück. Gute Reise dann. (Sie sehen sich an und schweigen) Ist nicht merkwürdig, dass Züge immer voll fahren los und immer zurückkommen leer?

(UMUV 2, 00:18:44)

Viktor war also etwa anderthalb Jahre in dem Konzentrationslager Sachsenhausen (Verhaftung durch Dorn im Dezember 1941). Er glaubt bis dahin, als Arbeitskraft gebraucht zu werden und überleben zu können, doch Alina verdeutlicht die Gefahr für alle Juden. Gemeinsam gelingt ihnen die Flucht aus dem Zug. Auch danach sind sie

vielen Gefahren ausgesetzt: Sie müssen vor deutschen Soldaten fliehen, auf sie wird mehrfach geschossen, sie haben kein Essen und keine Kleidung und müssen in Scheunen Unterschlupf suchen. (UMUV 2, 00:36:43, 00:58:24, 01:14:15) Nicht nur in Deutschland ist Viktor Antisemitismus ausgesetzt, auch die polnischen Partisan_innen, deren ‚Mitglied‘ er wird, werden judenfeindlich gezeichnet (vgl. 5.2.1.1). Er muss seine jüdische Herkunft verheimlichen. Er wird von den Partisan_innen als Lockvogel benutzt und somit in die Gefahr gebracht, von deutschen Soldaten festgenommen zu werden (UMUV 3, 00:03:12-00:06:20). Nach einiger Zeit auf der Flucht und bei den Partisan_innen ist Viktor hoffnungslos: „Es geht nicht darum, dass wir sterben, sondern *wie* wir sterben.“ (UMUV 3, 00:28:08).

Schließlich überlebt Viktor jedoch den Krieg und kehrt zurück nach Berlin. Er streift durch die zerstörte Stadt und sucht die ehemalige Wohnung seiner Eltern auf, in der noch immer Frau Schulze lebt.

Frau Schulze: Was machen Sie in meene Wohnung?

Viktor: Ihre Wohnung?

Frau Schulze: Ja.

Viktor: Schon immer?

Frau Schulze: Ja, wieso nicht?

Viktor: Tatsächlich?

Frau Schulze: Früher sollen hier mal Juden gewohnt haben, aber die sind ja weggezogen.

(UMUV 3, 01:20:06-01:20:57)



Abbildung 17: Viktor wird als Lockvogel der Partisan_innen benutzt. (UMUV 2, 01:27:38)

Angesichts der gerade durchlebten Strapazen und des ungewissen Verbleibes seiner Eltern ist die Formulierung von Frau Schulze, „die Juden“ seien „weggezogen“ eine für Viktor schmerzhaft verzerrung. Auch Gretas Wohnung ist verlassen. Im ehemaligen Gestapo-Gefängnis findet er Gretas Akte und erfährt dadurch, dass sie tot ist. Als Viktor eine Behörde aufsucht, trifft er auf Dorn, der nun dort arbeitet. Eine Bestrafung der Täter bleibt für Viktor also aus. (UMUV 3, 01:22:27, 01:26:32) Er geht weiter zur ehemaligen Stammkneipe der Freunde, die ebenfalls verwahrlost ist. Wilhelm und Charlotte treten kurz darauf auch ein. Sie fixieren sich mit verhärteten Minen, schweigen und machen nicht den Eindruck, als würden sie sich über das Wiedersehen freuen. Dies suggeriert, dass Viktor nicht nur zwei tote Freunde hat, sondern in seinen Augen auch zwei Täter als (ehemalige?) Freunde. (UMUV 3, 01:30:20-01:32:00)

Bemerkenswert ist die Entwicklung Viktors in der Gruppe der polnischen Partisan_innen. Anfangs treten sie sich sehr skeptisch gegenüber und Viktor ist als Jude in Gefahr, da sie gewaltbereite Antisemiten sind. Im Laufe der Zeit gewinnt er jedoch mehr und mehr ihr Vertrauen. Beispielsweise gibt er anfangs immer nur vor, zu schießen, später schießt er jedoch auch in ihrem Sinne. Er gewinnt ihr Vertrauen vollends, als er *sich opfert*: Als die Gruppe von dem Zug, den sie plündern wollen, aus beschossen wird, rennt Viktor als ‚Ziel‘ unbewaffnet auf den Zug zu, um dem Partisan_innenführer das Versteck des letzten Schützen zu offenbaren (UMUV 3, 00:46:53-00:47:37). Er bringt sich damit selbst in Lebensgefahr, um die



Abbildung 18: KZ-Häftlinge (vermutlich Juden) in einem Zugwaggon. (UMUV 3, 00:47:59)

Partisan_innen zu unterstützen. Später wird noch deutlicher, dass Viktor mit ihnen sympathisiert, als er zum Versteck der Gruppe zurückkehrt, um ihnen bei dem Angriff einer deutschen Einheit beizustehen (UMUV 3, 00:57:53-00:58:59). Auch hier opfert er seine eigene Sicherheit für sie. Die zuvor im Film zum Feindbild aufgebauten Partisan_innen bieten dem Juden

Viktor also eine Gruppe, der er sich zugehörig fühlt und mit denen er sich am Ende solidarisiert. Viktor als Protagonist des Films wird als repräsentative Figur der jüdischen Bevölkerung gezeichnet. Sie wird zum einen durch ihn als Opfergruppe des Nationalsozialismus präsentiert, zum anderen durch das Zeigen von Deportationen und Transporten. Zunächst gibt es eine Szene, in der eine durch aufgenähte Davidsterne gekennzeichnete Gruppe von Juden in Berlin von Soldaten auf einen Laster getrieben wird (UMUV 2, 00:08:44). Dann sieht man einen Transport

von Menschen in einem Waggonzug (mit dem eingeblendeten Hinweis ‚KZ Auschwitz 170 km‘), einige von ihnen tragen gestreifte KZ-Häftlingskleidung mit einem Davidstern, andere gewöhnliche Straßenkleidung. Es sind also auch Juden unter ihnen (UMUV 2, 00:17:35-00:19:37). Ein weiteres Mal sind jüdische Gefangene zu sehen (einer der Partisanen: „Die meisten von ihnen sind Juden.“), als die Gruppe mit Viktor einen Zug überfällt und unerwartet auch Waggon vorfindet, in denen sich Menschen befinden. Einen kurzen Moment sieht man die ausdruckslosen und entkräfteten Menschen. Sie machen einen verwahrlosten und dreckigen Eindruck, außerdem hört man sie husten und stöhnen. Viktor befreit sie, die Gefangenen steigen aus den Waggonen und sie fliehen, viele humpelnd. (UMUV 3, 00:47:53-00:50:40) Darüber hinaus gibt es keine Bilder oder Erwähnungen zu Deportationen oder von Konzentrationslagern.

Viktors Freund Wilhelm steht als Angehöriger der Wehrmacht auf der anderen Seite des Krieges. Dennoch erhält auch er Opferrollenzuschreibungen: Wilhelms Selbstsicherheit und sein Pflichtbewusstsein in Bezug auf den Krieg, wie sie zu Beginn der Handlung zu sehen sind, schwinden schnell. Seine Zweifel ob der Richtigkeit und Sinnhaftigkeit des Krieges werden größer. Schon in Teil 1, als Wilhelm den russischen Kommissar nicht erschießen, sondern gefangen nehmen will, wie es die Genfer Konvention vorsieht, zeigt sich, dass er Probleme mit diesem Krieg hat. Nachdem Wilhelm Zweifel bezüglich der Erschießung äußert, entgegnet sein Hauptmann: „Das ist kein normaler Krieg, sondern einer der Weltanschauungen.“ (UMUV 1, 00:30:10). Wilhelm versucht, an seiner ‚Soldatenehre‘ festzuhalten und ‚Regeln‘ des Krieges einzuhalten. Kameraden und Vorgesetzte um ihn herum missachten diese jedoch, was Wilhelm schlussendlich in die Desertion treibt. Er ist beispielsweise schockiert, als Hiemer ein jüdisches Mädchen erschießt, obwohl sie kurz zuvor ihre Gefangennahme vereinbart hatten (UMUV 1, 00:41:30-00:43:02). Ein Gespräch mit seinem Hauptmann verdeutlicht, dass Wilhelm ein anderes Verständnis von Krieg hat und mit *diesem* Krieg nicht einverstanden ist:

Hauptmann: Wo der Jude ist, ist der Partisan. Wir führen einen Krieg.

Wilhelm: Aber das ist doch kein Krieg!

Hauptmann: Doch! Ein neuer. Im Namen des Führers.

Wilhelm: Wenn wir den verlieren, wird uns nicht einmal Gott retten und ganz sicher nicht der Führer.

(UMUV 1, 00:45:01-00:45:38)

Seine Verzweiflung wächst angesichts immer aussichtsloserer Befehle, bis er schließlich keinen Sinn mehr in seiner Tätigkeit sieht (zu Friedhelm: „Das macht doch keinen Sinn!“, UMOV 2, 00:51:32). Zwei Jahre, nachdem sie aufgebrochen waren, stimmt er Friedhelm zu, dass der Krieg nur das Schlechteste im Menschen hervorbringe (vgl. Abb. 19).

Darüber hinaus desertiert Wilhelm, nachdem er bei einer Detonation verletzt wird. Er ist von der Explosion benommen und taumelt über das Schlachtfeld, bis er sich in einem zerstörten Panzer versteckt. (UMUV 2, 00:53:00-00:58:22) Später kehrt er nicht zu seiner Einheit zurück, sondern zieht weiter und findet eine verlassene Hütte (UMUV 2, 01:04:26). In der Zwischensequenz, die auf die Desertion folgt, nennt Wilhelm den Krieg eine Lüge:

Am Anfang, wenn man in den Krieg zieht, kämpft man für sein Vaterland. Später, wenn man zu zweifeln beginnt, kämpft man für seine Kameraden, die man nicht im Stich lassen kann. Doch was passiert, wenn keiner mehr da ist? Wenn du allein bist? Wenn der Einzige, den du belügen kannst, du selbst bist? Wofür kämpfst du dann?

(UMUV 2, 01:08:05)

Als der Hauptmann ihm seine Verurteilung zum Tod wegen Fahnenflucht mitteilt, akzeptiert er es mit den Worten:

Der Krieg ist auch so verloren. Man muss sich nur entscheiden: sterben oder lügen. [...] Es ist gut so.
(UMUV 2, 01:26:52)

Die Formulierung ‚Krieg als Lüge‘ wird wiederholt. In einer weiteren Zwischensequenz sagt er, vor drei Jahren sei er aufgebrochen „um unser Volk zu retten wie wir glaubten“ (UMUV 3, 00:08:36). Der Protagonist Wilhelm wird also präsentiert als Opfer der ‚Lüge Hitlers‘ – er fühlt sich verraten und es wird eine vorherige Unwissenheit über die ‚wahren Gründe‘ des Krieges suggeriert. Als Teil des Bewährungsbataillons muss Wilhelm lebensgefährliche Aufgaben erledigen, die vor allem dem Sadismus seines Befehlshabers Krebs geschuldet sind. In diesem Sinne kann er als das Opfer eines ‚Nazis‘ angesehen werden. Außerdem ist er als Gefangener ein Opfer der Wehrmacht und des NS-Systems. Diesen Status hat er ab etwa der Hälfte des Dreiteilers inne.



Abbildung 19: Wilhelm stimmt seinem Bruder zu. (UMUV 2, 00:51:01)



Abbildung 20: Wilhelm verzweifelt angesichts aussichtsloser Befehle. (UMUV 2, 00:49:47)

Auch Charlotte als weitere Vertreterin der nichtjüdischen, deutschen Bevölkerung erhält wie Wilhelm Opferrollenzuschreibungen. Ganz deutlich wird dies, als sie von einem Soldaten der Roten Armee vergewaltigt wird (UMUV 3, 01:06:59-01:08:43). Nachdem sie mit ansehen muss, wie die russischen Soldaten die Patienten nacheinander erschießen, wird sie geschlagen und vergewaltigt. Sie ist demnach das Opfer eines russischen Soldaten und



Abbildung 21: Die verängstigte Charlotte, als die Rote Armee das Lazarett einnimmt. (UMUV 3, 01:07:37)

symbolisch ein Opfer der russischen Rache. Hinzu kommt, dass man sie wie Wilhelm als Opfer der ‚Lüge Hitlers‘ ansehen kann. Ihr Enthusiasmus und ihre ideologische Überzeugung zu Beginn der Filmhandlung werden schnell enttäuscht. Die NS-Ideologie, wie sie sie gelernt hat, wird auf die Probe gestellt, als sie die Jüdin Lilija melden ‚muss‘. Sie beginnt schnell zu zweifeln und merkt, was die nationalsozialistische Ideologie in der Umsetzung bedeutet.

Charlottes Weltbild wird also bereits in Teil 1 des Films zerstört.

Hinzu kommt, dass der Krieg eine Liebesbeziehung zwischen ihr und Wilhelm verhindert. Beide sind seit Beginn der Filmhandlung ineinander verliebt, wissen es jedoch nicht voneinander.

Greta: Und, hast du ihm gesagt, dass du ihn liebst?

Charlotte (schnauft): Hör auf!

Greta: Großer Gott, Charly, du musst es Wilhelm sagen!



Abbildung 22: Greta im April 1945, kurz vor ihrer Hinrichtung. (UMUV 3, 01:18:10)

(UMUV 1, 00:04:17)

Wilhelms Gefühle für Charlotte werden in diesem Dialog zwischen Friedhelm und Wilhelm deutlich:

Friedhelm: Warum sagst du es ihr nicht einfach? Hm? Ah, ich verstehe, du willst ihr keine Hoffnungen machen, weil du nicht weißt, ob du lebendig - (UMUV 1, 01:18:00)

Wilhelm unterbricht Friedhelm, indem er ihn spielerisch in den Schnee wirft. Im Gespräch mit einem Kameraden gegen Ende des Krieges sagt Wilhelm, er habe Charlotte und ihm den

Schmerz ersparen wollen. Er hat nicht damit gerechnet, den Krieg zu überleben. (UMUV 3, 01:15:00)

Neben Wilhelm und Charlotte wird Greta als Vertreterin der nichtjüdischen Deutschen gezeichnet und auch sie wird als Opfer markiert. Zunächst hat sie es durch die Hilfe Dorns geschafft, Berühmtheit als Sängerin zu erlangen. Sie singt im Radio (UMUV 2, 00:08:02), macht eine Fronttournee und ist auf der Titelseite eines Magazins (UMUV 3, 01:23:06). Mit ihrer Bekanntheit wächst auch ihre Arroganz und ihr divenhaftes Verhalten, das zum Beispiel dazu führt, dass sie an der Front zurückbleibt, weil sie davon ausgeht, dass auf sie gewartet wird (UMUV 2, 00:35:20). Sie hat also innerhalb des NS-Systems profitiert, ihr Hochmut wird ihr



Abbildung 23: Greta im Mai 1943, sie ist eine bekannte Sängerin. (UMUV 2, 00:08:48)

dann aber zum Verhängnis. Sie wähnt sich wegen ihres Status als Star und wegen ihrer Verbindung zum Gestapo-Mann Dorn in Sicherheit und äußert „Zweifel am Endsieg“, um junge Soldaten zurechtzuweisen (vgl. 5.2.1.3). Seit ihrer Verhaftung wegen „Defätismus, Volksverhetzung [und] Herabwürdigung des Führers“ gegen Ende des zweiten Teils (UMUV 2, 01:21:56)

erzeugt die Diskrepanz zwischen ihrem vorherigen Auftreten und Aussehen einer Diva und dann ihrer Behandlung im Gefängnis Mitleid beim Zuschauer. Ihr ‚Abstieg‘ durch die Willkür des NS-Systems wird verdeutlicht, als Dorn in ihre Zelle kommt, ihren schlechten Zustand sieht und zynisch sagt: „Greta del Torres.“. Greta antwortet mit ihrer Gefangenenummer: „3246.“ (UMUV 3, 00:55:00). Im Verhör wird ihr Gewalt angetan, als Dorn sie in den Bauch schlägt (UMUV 2, 01:25:55). Weitere Opferrollenzuschreibungen stellen ihre Zeit im Gestapo-Gefängnis und ihre Erschießung (UMUV 3, 01:18:24) am 27. April 1945 (also sehr kurz vor Ende des Krieges) dar.



Abbildung 24: Friedhelm weint, er hat Probleme mit den Vorkommnissen des Krieges. (UMUV 1, 00:47:32)

Friedhelm als viertem der vier nichtjüdischen, deutschen Freunde kann insofern die Opferrolle zugeschrieben werden, als er ein Opfer der Wehrpflicht ist. Seine pazifistische Einstellung macht es ihm zu Beginn der Filmhandlung

schwer, sich in seiner Rolle als Soldat zurechtzufinden. Er ist ein Opfer seiner Kameraden, die sich über ihn lustig machen: „Winter hier will mit ihnen [den Russen, H.B.] lieber Gedichte vortragen [sic!].“ (UMUV 1, 00:11:50) Weil er bei einem der ersten Gefechte nicht schießt, wird er für einen Feigling gehalten („So Winter, kannst dir auch ‘ne Kerbe in deinen Kolben schneiden. Wenn du wieder n Abschuss brauchst, leihst du dein Gewehr einem von uns.“, UMOV 1, 00:19:16). In Abgrenzung zu seinen Kameraden, die „Helden werden“ wollen, hochmotiviert sind und siegessicher auftreten, erscheint Friedhelm verzweifelt und ängstlich (vgl. Abb. 24). Weil er durch das Glimmen seiner Zigarette einen Luftangriff verursacht hat, wird er von seinen Kameraden verprügelt (UMUV 1, 00:52:55).

Nach einer Schussverletzung wird Friedhelm zunächst im Lazarett behandelt und dann zur vollständigen Genesung zurück nach Berlin geschickt. Sein Vater empfängt ihn kühl und gibt ihm zu verstehen, dass der ‚falsche‘ Sohn zurückgekehrt ist.

Mutter: Siehst du, ich hatte recht. Ich hab‘ gebetet, dass Er ihn zurückbringt.

Vater: Ja. Ihn. [...]

Friedhelm (zu seinem Vater): Es tut mir leid, dass ein Zentimeter gefehlt hat.

(UMUV 2, 01:12:02-01:13:08)

In der Stammkneipe der fünf Freunde wird Friedhelm von zwei Jugendlichen angesprochen. Sie fragen, wie viele Russen er „geknackt“ habe und wiederholen die Meldungen aus der Wochenschau, nach denen die Russen „ihre letzten Reserven gegen uns werfen“. Friedhelm schweigt. Daraufhin einer von ihnen zu Friedhelm: „Nur weil Sie ein so großer Held sind, können Sie nicht mit uns reden? [...] Sowas versaut uns den Krieg!“ (UMUV 2, 01:17:10-01:18:08). Er erfährt nach seiner Rückkehr Ablehnung und Unverständnis, findet sich also weder Zuhause, noch an der Front in einer Rolle wieder, mit der er zufrieden ist. Dies kann auch als ein Grund dafür angesehen werden, dass Friedhelm nach kurzer Zeit und freiwillig wieder an die Front zurückkehrt (vgl. auch 5.2.2.4). Darüber hinaus ist er ein Opfer dieses Krieges, weil er ihn nicht überlebt – Friedhelm begeht im Mai 1945 Selbstmord, indem er in den Kugelhagel einer russischen Einheit läuft (UMUV 3, 01:25:00).

5.2.2.2 ‚Deutsche Leiden‘

Über die Zuschreibungen der Opferrolle an die Protagonist_innen hinaus gibt es außerdem Sequenzen, die auf das Themenfeld ‚Deutsche Leiden‘ eingehen. Wie ausgeführt umfasst dies im Diskurs die Bereiche „Flucht und Vertreibung von Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg, die Bombardierung deutscher Städte durch die Alliierten sowie von Sowjetsoldaten begangene

Verbrechen an Deutschen (insbesondere Vergewaltigungen)“ (vgl. Kapitel 3.4). Die alliierten Bombenangriffe an sich werden nicht dargestellt, jedoch mehrfach das zerstörte Berlin, als Viktor nach Kriegsende durch die Stadt geht (vgl. Abb. 25). Die Stammkneipe der Freunde ist ebenfalls verlassen: Sie ist von außen verbarrikadiert, innen verwüstet und eingestaut (UMUV 3, 01:29:10). Ihre alte Heimat Berlin ist also weitestgehend zerstört und bedarf des Wiederaufbaus.

In Bezug auf die Verbrechen der Sowjetsoldaten ist die Sequenz heranzuziehen, in der die Rote Armee das Lazarett einnimmt. Ohne Anhörung oder Gefangennahme werden die verwundeten deutschen Soldaten von den Rotarmisten erschossen. Charlotte wird von einem der Soldaten vergewaltigt und Sonya wird zunächst gequält und schließlich getötet, weil sie in den Augen der Sowjets eine Verräterin ist. Die Darstellung der Offizierin Lilija als Befehlshaberin der



Abbildung 25: Das zerstörte Berlin. (UMUV 3, 01:21:32)

russischen Einheit ist davon abweichend. Sie befreit Charlotte und maßregelt den Vergewaltiger (es findet jedoch keine weitere Bestrafung statt). Sie erschießt Sonya, sagt aber, so sei es für sie schneller gegangen (UMUV 3, 01:16:00). Dann setzt sie sich dafür ein, dass Charlotte überlebt und zum Wiederaufbau eines „bessere[n] Deutschland[s]“ mit

nach Berlin genommen wird (UMUV 3, 01:14:10-01:14:50). Die Angst vor Kriegsgefangenschaft als Teil der Rache der Sowjets wird ebenfalls kurz dargestellt. Als sich Wilhelm mit Kameraden des Strafbataillons in einem Moor befindet, hören sie durch Lautsprecher eine Durchsage, die sie zum Überlaufen zu den Russen bewegen soll. Wilhelm gehe „auf gar keinen Fall“, er glaubt nicht an die in der Durchsage versprochene gute Behandlung (UMUV 3, 00:36:00).

Der Topos von der verbrecherischen Rache der Sowjetsoldaten wird im Film also zum Teil, aber nicht einseitig bedient. Lilija kann davon ausgenommen werden, jedoch hatte sie bereits im Vorfeld eine wichtige Rolle inne und repräsentiert nicht die Soldaten der Roten Armee. Vielmehr scheint sie der Wiedergutmachungsstrategie und schließlich Absolution Charlottes zu dienen. Die im Film vorkommenden sowjetischen Soldaten hingegen werden als ausschließlich

verbrecherisch, gewalttätig und brutal gezeichnet. Als weiteres ‚deutsches Leid‘ wird zu Ende des Films die Bombardierung behandelt, jedoch mit Konzentration auf das zerstörte Berlin.

5.2.2.3 Widerstand

Als ‚Widerstand‘ werden im Folgenden Handlungen der Protagonist_innen verstanden, die gegen die Idee und das Ziel des Nationalsozialismus, also gegen einen Sieg der Wehrmacht und allgemein der NS-Ideologie und das Fortbestehen des ‚Dritten Reiches‘ arbeiten.

Charlotte sabotiert die Genesung eines deutschen Soldaten, indem sie seine Wunde absichtlich mit einem Mittel versorgt, das die Heilung verzögert. Im Juli 1944 besteht Urlaubssperre, sodass der Soldat keinen Genesungsurlaub erhalten würde. Sie gießt das Mittel auf die Wunde und sagt „Das bringt Ihnen zwei Wochen. Danach Genesungsurlaub im Heimatlazarett Berchtesgaden.“ (UMUV 3, 00:17:30-00:18:24). So schadet sie der Wehrmacht. Darüber hinaus ‚hilft‘ sie ‚dem Feind‘ – zum einen möchte sie auch einen russischen Verwundeten versorgen (UMUV 2, 00:07:20), zum anderen nimmt sie sich der russischen Hilfskrankenschwester Sonya an. Sie ist sehr freundlich zu ihr und interessiert sich für sie. Hildegard beobachtet das Gespräch und wirft Charlotte „Wehrkraftszersetzung“ vor („Denkst du, ich merk‘ nicht, was du hier machst?“, UMOV 3, 00:22:48-00:24:36). Außerdem lernt sie mithilfe von Sonya Russisch und spricht es später auch mit Liliya (UMUV 3, 00:39:03-00:39:47, 01:16:00).

Friedhelm leistet Widerstand, als er den Luftangriff auf seine Truppe provoziert. Zusammen mit einem Kameraden hält er Nachtwache. Im Dunkeln hören sie Flugzeuge und der Kamerad fordert Friedhelm auf, seine Zigarette auszumachen, um dem Flieger mit dem Glimmen nicht ihren Standort zu verraten. Friedhelm zieht absichtlich stark an der Zigarette und hält sie betont nach oben. Daraufhin wird das Lager der Truppe aus der Luft bombardiert. (UMUV 1, 00:49:39-00:51:32) Auch das kriegskritische Flugblatt, das Friedhelm besitzt, kann als widerständiges



Abbildung 26: Friedhelm betrachtet ein kriegskritisches Flugblatt mit einer Karikatur Hitlers. (UMUV 1, 01:11:00).

Verhalten interpretiert werden (vgl. Abb. 26, UMOV 1, 01:11:00). Als eine weitere Ausprägung von Widerstand kann die Tatsache gewertet werden, dass Friedhelm den ‚markierten Nazi‘ Hiemer umbringt. Nachdem er in den letzten Kriegsmonaten so etwas wie Hiemers Assistent war, zögert er dennoch nicht, ihn zu erschießen, um Viktor zu retten. Darüber hinaus bereitet er Hiemer einen langsamen Tod.

(UMUV 3, 01:00:00-01:01:33)

Auch Wilhelm glaubt schnell nicht mehr an einen Sieg der Wehrmacht und leistet insofern Widerstand, als er desertiert und damit die Wehrmacht schwächt. Hinzu kommt, dass Wilhelm seinen sadistischen Kommandeur und ‚markierten Nazi‘ Krebs tötet. Im Februar 1945 macht die Truppe des Strafbataillons Rast. Der betrunkene Krebs kommt auf Wilhelm zu und provoziert ihn. Wilhelm bleibt ruhig und es macht den Eindruck, als habe Wilhelm geplant, Krebs und vielleicht auch sich selbst zu töten.

Krebs: Wie viele Leben hat so ein Scheißkerl wie du, he?

Wilhelm: Ich hab‘ nur noch eins. Ich wollt‘ mich verabschieden.

Krebs: Weißt du, was ich jetzt mache mit dir?

Wilhelm: Mein Krieg ist vorbei. Und deiner auch.

(UMUV 3, 01:10:16-01:10:52)

Dann sticht er Krebs mit einem Messer in den Bauch, rollt die Leiche mit seinem Kameraden den Abhang herunter und gemeinsam entfernen sie sich von der Truppe. (UMUV 3, 01:09:16-01:12:07)

Greta handelt widerständig, weil sie dem Juden Viktor zur (vermeintlichen) Flucht verhilft. Gänzlich zum ‚Feind‘ des NS-Systems wird sie, nachdem sie wegen ‚Wehrkraftszersetzung‘ und ‚Defätismus‘ verhaftet wird. Ihre Äußerungen gegenüber den Soldaten in der Kneipe mögen zuvorderst aus verletztem Stolz über ihre unglamouröse Fronttournee gemacht worden sein, trotzdem hat sie faktisch ‚der Moral‘ der Soldaten und damit der Wehrmacht geschadet (UMUV 2, 01:14:00). Darüber hinaus verweigert sie Dorn ihre Unterschrift, mit der er sich bescheinigen will, einem Juden geholfen zu haben und leistet damit seiner Reinwaschung Widerstand (UMUV 3, 00:56:00).

5.2.2.4 Weitere Handlungsmotive

In der Analyse der Täterrollenzuschreibungen wurde die nationalsozialistische Ideologie als Handlungsmotiv betrachtet. Der Film stellt weitere Motive vor, die die Handlungen der Protagonist_innen begründen und die nicht auf der ideologischen Überzeugung fußen. Sie sollen hier jedoch eher weniger als aktive Absichten, sondern vielmehr als *Begründungen* für das Verhalten der Protagonist_innen verstanden werden.

Nachdem Charlotte nicht mehr ihre ideologische Überzeugung als Antrieb dient, hat sie zwei andere Handlungsmotive. Zum einen spricht einiges dafür, dass sie ihre Schuld (Verrat und vermeintliche Tötung Lilijas) wiedergutmachen will (vgl. 5.2.1.4), deshalb Russinnen und Russen in ihrem Umfeld hilft und selbst Russisch lernt. Möglich ist auch, dass sie sich damit vor den zu befürchtenden Vergeltungsmaßnahmen der Russen schützen möchte. Zum anderen zeigt sie sich loyal gegenüber ihren ‚Kolleg_innen‘ im Lazarett. Chefarzt Dr. Jahn, mit dem sie ein Verhältnis hat, bietet ihr die Versetzung in ein Lazarett in Deutschland an, damit sie dort sicherer ist. Charlotte reagiert erbost: „Ich soll hier alle im Stich lassen?!“ (UMUV 3, 00:28:36-00:29:30) und schlägt den Vorschlag des Chefarztes aus.

Das gleiche Motiv kann auch bei Friedhelm vermutet werden, als er freiwillig wieder an die Front zurückkehrt. Möglich ist, dass auch er seine Kameraden nicht im Stich lassen will. Dafür spricht ein Gespräch mit seinem Bruder, in dem deutlich wird, dass er auch für die „Männer da draußen“ kämpft:

Wilhelm: Du hattest recht. Er bringt nur das Schlechteste in uns hervor.

Friedhelm: Jap. Ich weiß. Aber das ändert nichts daran, dass wir morgen wieder da raus gehen und kämpfen.

Wilhelm (verzweifelt): Bis niemand mehr übrig ist.

Friedhelm: Genau. Bis niemand mehr übrig ist. [...] (Schreiend:) Es wird erst aufhören, wenn es zu Ende ist! Hast du das noch nicht begriffen? [...] Es gibt nur uns! Kein‘ schieß General, kein‘ Führer, nur uns, diese Männer da draußen! Und wenn wir morgen raus gehen und verrecken, gut, dann soll das so sein. Aber du wirst uns führen, das erwarte ich von dir!

(UMUV 2, 00:51:00-00:51:48)

Friedhelm ist sich der Sinnlosigkeit dieses Krieges von Anfang an bewusst:

Viktor: Was ist mit dir, der Krieg ist verloren, es ist sinnlos.

Friedhelm: Das war er von Anfang an.

(UMUV 3, 01:01:00)

Als Motiv lässt sich bei ihm außerdem vermuten, dass er mit Beginn seines Einsatzes Schuld auf sich geladen hat, weil er (wenn auch unfreiwillig) den Krieg der Nationalsozialisten unterstützt. Von diesem Zeitpunkt an kämpft er für „diese Männer da draußen“. Außerdem wäre die Alternative, zurück in die Heimat zu gehen, wo er auf Ablehnung und Unverständnis gestoßen ist. Dass er am Ende Selbstmord begeht, spricht dafür, dass er nicht mit der Schuld hätte leben können.

In Wilhelms Fall ist zu Beginn der Handlung sein Pflichtgefühl als Handlungsmotiv zu erkennen. Er spricht von diesem Krieg als einer Selbstverständlichkeit und betrachtet ihn als Eroberungskrieg. Nach seinen Einsätzen in Polen und Frankreich will er nun bei seinem Einsatz in Richtung Sowjetunion die ‚Regeln‘ eines Eroberungskrieges einhalten und nach ‚Soldatenehre‘ handeln. Als ihm bewusst wird, dass dieser Krieg ein Vernichtungskrieg ist, verstößt das gegen seine Prinzipien und stellt ihn vor moralische Schwierigkeiten, bis er schließlich aufgibt und desertiert. Ab diesem Zeitpunkt ist nur der Wunsch zu Überleben als das Handlungsmotiv seiner Figur zu erkennen.

Greta motiviert die Aussicht auf eine Karriere als Sängerin. Sie lässt sich vorrangig auf die Affäre mit Dorn ein, weil dieser ihr verspricht, sie zu einem ‚Star‘ zu machen. Immer wenn sie an ihrer Entscheidung zweifelt und ihre Ablehnung gegenüber Dorn zu erkennen ist, erinnert er sie an ihre Karriereaussichten und Greta erfüllt ihren Teil des Verhältnisses. Als zweitrangig einzuschätzen ist das Motiv, ihrem Freund Viktor die Ausreise zu ermöglichen. Der Kontakt zu Dorn erscheint vielmehr gelegen und sie nutzt ihn, um Viktor zu helfen.

5.2.3 Nachkriegsgesellschaft: Kontinuität versus Bruch

Als weiteres diskursives Thema wurde im Vorfeld das der *Nachkriegsgesellschaft* ermittelt. Darunter wird die Debatte nach Kontinuität oder Bruch mit Ende des Zweiten Weltkrieges und des Nationalsozialismus gefasst. Die Position des Films zu diesem Themenfeld wird an dieser Stelle untersucht, indem Szenen besprochen werden, die eine Aussage zu Fragen der Verantwortung, der Verdrängung oder des Versteckens nach Kriegsende treffen – wie handeln also die Protagonist_innen und anderen Figuren kurz vor und nach Kriegsende und wie gehen sie mit ihrer Schuld um?

Die als ‚markierte Nazis‘ geführten Krebs, Dorn und Hiemer konnten eindeutig der Täterrolle zugeteilt werden. Krebs und Hiemer sterben vor Ende des Krieges, ihre Taten werden demnach bestraft. Dorn hingegen überlebt. Kurz vor Kriegsende ergreift er verschiedene Maßnahmen, die darauf schließen lassen, dass er sich seiner Schuld bewusst ist. Jedoch nur in dem Sinne, dass er weiß, dass ihm nach Zusammenbruch des ‚Dritten Reiches‘ Bestrafung droht. Reue für seine Taten zeigt er nicht. Zu diesen Vertuschungsmaßnahmen gehört, dass er Greta Ende 1944 auffordert, zu unterschreiben, dass er Viktor Ausreisepapiere organisiert hat. Sie weigert sich jedoch. Am 25. April 1945 verkündet *BBC News*, dass sich die westlichen und östlichen Alliierten getroffen haben und der Zusammenbruch des ‚Dritten Reiches‘ kurz bevorstehe. Man

sieht Dorn, seine Frau und ihre Tochter im heimischen Wohnzimmer diese Nachrichten hören. Seine Frau und seine Tochter sitzen auf dem Boden, Dorn steht hinter ihnen und zielt mit einer Waffe auf seine Tochter. Er zögert, seine Frau fleht, es schnell zu tun: „Martin, bitte!“ Sie wollen Suizid begehen, doch Dorn kann es nicht tun und bricht ab. (UMUV 3, 01:12:58-01:13:22) Später verbrennt er seine Uniform (vgl. Abb. 27, UMOV 3, 01:17:07). Nach Kriegsende arbeitet Dorn in einer Behörde, geleitet von US-amerikanischen Alliierten. Viktor trifft dort auf ihn und ist fassungslos. Dorn bleibt ungerührt („Man benötigt meine Erfahrung.“). Als Viktor einem eintretenden US-Militär sagt, dass Dorn ein Sturmbannführer der Gestapo war, reagiert dieser nicht darauf. Dorn lächelt, er weiß sich in Sicherheit. Dorn hatte Viktor bislang nicht erkannt, bis Viktor fragt, was aus Greta geworden ist. Dann sagt Dorn:

Viktor Goldstein. Ich hab' Ihnen Papiere besorgt. (Zum US-Captain:) Ich hab' dem Mann Papiere zur Flucht nach Marseille besorgt! (Pause) Greta, ja. Wirklich schade. Hab' alles versucht, um sie zu retten. Auch ich hab' um ein Haar meine Familie verloren. Schön, dass Sie überlebt haben. (UMUV 3, 01:27:00-01:28:30)

Dorn als Repräsentant eines Täters ist sich also gegen Kriegsende bewusst, dass er in einer neuen gesellschaftlichen Ordnung als Täter gilt, weshalb er Vorkehrungen trifft, um seine Vergangenheit zu verstecken. Einen Selbstmord vollzieht er nicht. Vielmehr scheint seine Reintegration mithilfe der Alliierten zu gelingen und er inszeniert sich darüber hinaus als Retter eines Juden und als Opfer („auch ich habe um ein Haar meine Familie verloren“), ohne zu erwähnen, dass es sich um einen erweiterten Suizid gehandelt hätte.

Frau Schulze, die antisemitische neue Bewohnerin der Wohnung der Goldsteins, steht repräsentativ für Leugnung der eigenen Haltung während des Krieges. Als Viktor die Wohnung nach Kriegsende aufsucht und feststellt, dass seine Eltern dort nicht mehr wohnen, sondern eine andere Frau mit ihren Kindern, merkt Frau Schulze an seiner Reaktion, dass Viktor der vorherige Bewohner und Jude ist. Kleinlaut sagt sie:



Abbildung 27: Die brennende SS-Uniform Dorns. (UMUV 3, 01:17:27)

Ich hab' ja nie wat jehabt gejen die. Ick hab' immer versucht, die zu helfen! (UMUV 3, 01:20:18)

Zu ihren Kindern sagt sie, nachdem Viktor aus der Wohnung gegangen ist: „Ja. Juden!“, um zu beweisen, dass ihre antisemitischen Vorurteile gegen Juden wahr sind. Damit offenbart sie ihre eigentliche Gesinnung. (UMUV 3,

01:20:07-01:21:00)

In Abgrenzung zu Dorn wird Friedhelm präsentiert, der nicht mit seiner Schuld hätte leben können und Selbstmord begeht. Dies kann als ein Schuldeingeständnis interpretiert werden, das über das von Dorn hinausgeht. Auf diese Weise ist es ihm jedoch nicht möglich, seine Schuld wiedergutzumachen. Dies wird mit der Rolle der Charlotte repräsentiert. Sie hört mit, wie Liliya zu einem Kollegen sagt:

Sie ist Krankenschwester. Sie kann unsere Verwundeten pflegen. [...] Sie kann ihre Schuld gutmachen. In wenigen Wochen haben wir den Krieg gewonnen. Mit wem sonst sollen wir ein besseres Deutschland aufbauen? (UMUV 3, 01:14:10-01:14:49)

Der Einsatz von Deutschen wird hier also mit dem Ziel des Wiederaufbaus und der Wiedergutmachung von Schuld begründet. Charlotte ist skeptisch und fragt, warum Liliya ihr hilft und sie sagt: „Weil es sonst immer so weiter geht.“ (UMUV 3, 01:15:59-01:16:39).

Nachdem sich Wilhelm durch seine Desertion bereits gegen Mitte der Filmhandlung gegen die Ziele des Nationalsozialismus und die Wehrmacht positioniert hat, ist das Ende des Krieges auch für ihn eine Befreiung. Er bringt den ‚markierten Nazi‘ Krebs um und macht sich dann, gemeinsam mit einem Kollegen aus dem Strafbataillon, zu Fuß auf in Richtung Deutschland. Repräsentativ für das Bild, das von Wilhelm nach Kriegsende gezeichnet wird, ist eine Szene, in der die beiden Fremden beim Anschieben eines Karren helfen. Die Herkunft der Menschen ist – anders als in der NS-Zeit – irrelevant. (UMUV 3, 01:18:31-01:19:38)

In einer Zwischensequenz, in der Wilhelm in der Rückschau spricht, sagt er:

Bald wird es nur noch Deutsche geben und keinen einzigen Nazi. Und wer werden wir sein? (UMUV 3, 01:19:00)

Er spricht damit den Kern dieses diskursiven Themenfeldes an, nämlich wie sich ‚Nazis‘ nach Kriegsende verhalten und wie die Gesellschaft mit ihnen umgehen soll. Darüber hinaus behandelt die Frage „und wer werden wir sein?“, welche Rolle ‚den Deutschen‘ nach Kriegsende von außen zugesprochen wird. Man kann darin die Sorge vor Generalisierungen und Vorverurteilungen aller nichtjüdischen Deutschen lesen.

Die Schlusszene des Dreiteilers lässt ebenfalls Aussagen zu über die Position des Films zum Thema Nachkriegsgesellschaft. Viktor, Wilhelm und Charlotte treffen in ihrer alten Stammkneipe aufeinander. Obwohl sie vor dem Krieg enge Freunde waren, begegnen sie sich sehr zögerlich. Zunächst reden sie nicht miteinander, werfen sich nur kurze, betretene Blicke zu. Ihre Mienen sind verhärtet. Bei Charlottes Eintreffen werden sie etwas milder.

Wilhelm bricht das Schweigen: „Auf Friedhelm brauchen wir nicht zu warten.“ Viktor lacht bitter: „Gefallen. Für Führer, Volk und Vaterland.“ und schaut dann Wilhelm eindringlich an. Man kann hierin einen Vorwurf an Wilhelm als Repräsentant der Wehrmacht vermuten. Charlotte fragt, ob jemand etwas von Greta gehört habe. Viktor schweigt und teilt auf diese Weise mit, dass auch Greta tot ist. Nun macht sich Wilhelm daran, den dreien einen Schnaps einzuschenken. Dabei setzt Musik ein, die unbeschwerter erscheint als die im Film zuvor verwendete Musik. Auch Wilhelm scheint etwas gelöster, hebt sein Glas und sagt zu Viktor: „Gut, dass du lebst.“ Charlotte lächelt leicht und nickt. Sie trinken gemeinsam auf Friedhelm und Greta. Dann folgt ein Rückblick auf die Anfangsszene des Films, in der die fünf Freunde ihren Abschied feiern,



Abbildung 28: Viktor beim ersten Wiedersehen. (UMUV 3, 01:31:13)



Abbildung 29: Wilhelm trifft auf Viktor. (UMUV 3, 01:30:44)



Abbildung 30: Charlotte kommt hinzu. (UMUV 3, 01:31:18)

unterlegt mit nun noch leichterer, hoffnungsvoller Musik. (UMUV 3, 01:30:20-01:33:50) Die Endszene von *Unsere Mütter, unsere Väter* zeigt also die drei verbliebenen Protagonist_innen, die nach vier Jahren Krieg wieder aufeinandertreffen. Ihre Freundschaft scheint zunächst belastet oder gar zerstört, insbesondere zwischen dem Juden Viktor und dem Nichtjuden und ehemaligen Wehrmachtsoffizier Wilhelm. Ihr kalter Umgang kann verstanden werden als Zeichen des nun hochgradig belasteten Verhältnisses zwischen Juden und nichtjüdischen Deutschen beziehungsweise zwischen Opfern und Tätern. Schnell kommt es jedoch zu einer Annäherung zwischen ihnen, als sie gemeinsam ihrer verstorbenen Freunde gedenken. Die Kombination von Musik, dem gemeinsamen Anstoßen und der etwas gelösteren, fast erleichterten Stimmung ergibt einen Eindruck der leisen Hoffnung und des Optimismus, des Wiederaufbaus und des Neuanfangs.



Abbildung 31: Werbung für Lilienmilch-Seife.
(UMUV 3, 01:30:20)



Abbildung 32: Persilwerbung. (UMUV 3, 01:29:37)

Symbolisch stehen dafür Werbeschilder von ‚Persil‘ und ‚Lilienmilchseife‘, die in der Endszene wiederholt und mehrere Sekunden lang eingeblendet werden. Das Zeigen einer Werbung für ein Waschmittel und eine Seife können interpretiert werden als ein Symbol für Reinwaschung. Darüber hinaus kann es ein Hinweis auf das ‚Persilscheinwesen‘ sein, das Tätern nach dem Nationalsozialismus ihre angebliche Unschuld bescheinigte (vgl. Kapitel 3.1). In den übrigen Szenen, die in der Kneipe stattfinden, ist diese Werbung nicht zu sehen.

Das Gedenken an die verstorbenen Freunde und die Rückblende zur gemeinsamen Feier können als Aufruf zur Erinnerung an die Vergangenheit verstanden werden. Innerhalb dieser Lesart kann der Film als Zuspruch zu einer Kontinuität im Sinne einer weiterführenden Erinnerung an das Vergangene interpretiert werden. Das erneute Zeigen der Abschiedsfeier, als die fünf Freunde noch hoffnungsvoll und unbeschwert sind, suggeriert darüber hinaus eine Art Tragik der Geschehnisse. Die auf diese Weise dargestellte Erinnerung an die Freunde hinterlässt bei Zuschauer_innen ein Gefühl von Trauer. Das Empfinden von Trauer wird erleichtert, wenn die Protagonist_innen zuvor insgesamt als Opfer und Identifikationsfiguren wahrgenommen werden. Im Falle eines eindeutigen Täters wie beispielsweise Hiemer, hätte eine Rückblende in sein vorheriges Leben womöglich keine Tragik oder Trauer ausgelöst. Insgesamt sind in *Unsere Mütter, unsere Väter* also Hinweise auf eine Bewertung der Nachkriegszeit unter beiden Gesichtspunkten zu erkennen. Nationalsozialistische Täter werden zum Teil bestraft, andere jedoch nicht. Die Protagonist_innen übernehmen Verantwortung, sind sich zumindest ihrer Schuld bewusst oder sind durch ihren Tod Opfer des NS.

5.2.4 Authentizitätssuggestion

Im untersuchten Diskurs wurde auch das Themenfeld der Authentizität ermittelt. Das berührt den Komplex der Darstellbarkeit der Judenverfolgung und -vernichtung als Schwierigkeit (populär)medialer Erzeugnisse sowie die Möglichkeit der Identifikation mit den dargestellten Protagonist_innen als Chance solcher Filme (vgl. Kapitel 3.2). In diesem Zusammenhang steht auch der sogenannte ‚Authentizitätsgestus‘ (vgl. Kapitel 2.5.1), der nach Michael Elm einem Film den Einzug in das kollektive Gedächtnis erleichtert.

Auch in *Unsere Mütter, unsere Väter* gibt es ebensolche Gesten, die Authentizität herstellen sollen. Zum einen werden am Ende des Films die ‚Lebensdaten‘ der Protagonist_innen gezeigt. Demnach sind Greta und Friedhelm, wie aus der Handlung bekannt, tot, Charlotte sei 2003 und Viktor 1997 gestorben. In Wilhelms Fall wird nur sein Geburtsjahr eingeblendet und damit suggeriert, dass er noch lebt. (UMUV 3, 01:33:51-01:34:08) Er fungiert auch als eine Art



Abbildung 33: Eine der Zwischensequenzen, in denen Wilhelm in der Rückschau spricht. (UMUV 3, 00:08:38)

Sprecher des Films: Es gibt in den drei Teilen insgesamt elf Zwischensequenzen, in denen Originalbilder aus der Kriegszeit zu sehen sind und dann der Monat und die Jahreszahl der dann folgenden Handlung eingeblendet werden. Wilhelm berichtet aus dem Off und bewertet die Situation aus der rückblickenden Perspektive. Er spricht von der Stimmung der deutschen Bevölkerung, dem Zustand der Wehrmacht und seinen

eigenen Gedanken und Stimmungen in der jeweiligen Situation. Dazu sind bewegte Aufnahmen von beispielsweise vorrückenden Einheiten, Kriegsgefechten, Soldaten, Zivilist_innen, zerstörten Städten u.a. zu sehen. Insgesamt suggeriert die Verwendung der vermeintlichen Lebensdaten der Protagonist_innen sowie die rückblickenden Kommentare Wilhelms, dass Wilhelm dem Film als Quelle diene und aus selbst Erlebtem von den Zuständen des Krieges berichtet. Dies soll dem Film ein erhöhtes Maß an Authentizität verleihen.

5.3 Zusammenfassende Darstellung der Analyseergebnisse

Die qualitativ-inhaltliche Analyse von *Unsere Mütter, unsere Väter* hat eine Lesart des Films im Hinblick auf die im Vorfeld ermittelten diskursiven Themenfeldern ergeben. Ihre nun folgende zusammenfassende Darstellung schließt mit einer weitergehenden Interpretation des Films, also

mit einer Aussage zu dem vom Film vermittelten Narrativ über die Zeit des Nationalsozialismus und die Rolle der deutschen, nichtjüdischen Bevölkerung und anderer Gruppierungen.

Vier der fünf Identifikationsfiguren des Films – Wilhelm, Friedhelm, Charlotte und Greta – sind deutsche, nichtjüdische Figuren und erhalten *Täterrollenzuschreibungen*. Sie machen sich im Sinne einer Täterdefinition, nach der bestimmte Taten bei anderen Leid auslösen, schuldig. Die *Beschuldigungsstrategien* des Films bestehen zum Beispiel darin, dass sie Kenntnis über die Diskriminierung von jüdischen Mitbürger_innen besitzen: Sie wissen von ‚Lagern‘ und repressiver Gewalt gegen Juden. Es gibt jedoch keinen Hinweis darauf, ob sich die Protagonist_innen des vollen Ausmaßes des organisierten Judengenozids bewusst sind, vielmehr scheinen sie davon keine Kenntnis zu besitzen. In der Frage nach der nationalsozialistisch-ideologischen Überzeugung der Protagonist_innen zeichnet der Film ein geteiltes Bild: Zwei der Hauptfiguren sind anfangs ideologisiert, zwei werden nicht-ideologisiert und vielmehr ablehnend der NS-Ideologie gegenüber präsentiert. Die Überzeugung von Wilhelm und Charlotte endet jedoch etwa zur Mitte der Filmhandlung, als sie erleben, was die NS-Ideologie in ihrer Umsetzung bedeutet. Es gibt keine Hinweise auf einen den Protagonist_innen inhärenten Antisemitismus.

Es konnte festgestellt werden, dass die Beschuldigungen des Films im Falle der vier nichtjüdischen Hauptfiguren begleitet werden durch *Entschuldigungsstrategien*. Ihre Taten werden stets mit Umständen präsentiert, die als Erklärung dienen und damit die Schwere der Taten abmildern. Die verschiedenen Strategien umfassen beispielsweise die durchgehende Einhaltung des damaligen Befehlsgehorsams Wehrmichtsangehöriger, die Betonung von psychischer Belastung und Ablehnung bei der Ausführung der Taten oder die Tatsache, dass zwei der Protagonisten ‚markierte Nazis‘, also sadistische und ideologisch überzeugte Nationalsozialisten, umbringen. Die Schuld der anderen Hauptfiguren wird durch Umstände wie Naivität und Verblendung, ausgeprägte Reue in Verbindung mit Wiedergutmachungsbestrebungen sowie deren Erfüllung oder die Möglichkeit der Hilfe für einen Juden begründet.

Betrachtet man also die Beschuldigungs- und Entschuldigungsstrategien des Films im Falle der vier nichtjüdischen Protagonist_innen, ergibt sich ein *ambivalentes Bild*. Die Figuren erhalten Täterzuschreibungen und machen sich schuldig, gleichzeitig werden Strategien verwendet, die die Taten ‚erklären‘ und auf diese Weise ihre Schuld mildern. Die Umstände rufen beim Publikum Verständnis hervor und machen eine Identifikation mit den Hauptfiguren trotz ihrer Vergehen möglich.

Die Analyse der *Opferrollenzuschreibungen* hat ergeben, dass die Protagonist_innen in *Unsere Mütter, unsere Väter* nicht nur als Täter, sondern auch als Opfer markiert werden und sie damit eine zweite Form von *Ambivalenz* als eine Art *Opfertäter* aufweisen. Dazu gehören von anderen Figuren begangene aber auch ‚vom System‘ verursachte Taten, die die Hauptfiguren in den Status des Opfers versetzen. In diesem Kontext wurde darüber hinaus die Präsentation der im Vorfeld festgelegten diskursiven Kategorien *Widerstand* und *Handlungsmotive* analysiert.

Zu den Strategien der Opfermarkierungen gehört die Zuschreibung als Opfer des Zweiten Weltkrieges generell. Die Belastungen des Krieges, seine Willkür und die damit verbundene Lebensgefahr für alle Beteiligten stellen Opferzuschreibungen dar. Die Protagonist_innen, die direkt am Krieg beteiligt sind, werden als Opfer der ‚Lüge Hitlers‘ präsentiert. Sie sind teilweise außerdem Opfer des Nationalsozialismus und seiner ‚Gesetze‘ und erfahren die Bestrafungen bei Nichteinhaltung dieser ‚Gesetze‘. Zwei der nichtjüdischen Hauptfiguren werden Todesopfer des Nationalsozialismus. Hinzu kommt die Markierung als Opfer durch die Verbrechen der russischen Armee, also der Darstellung als Opfer der ‚russischen Rache‘. Die Leiden der deutschen Bevölkerung im Zuge der alliierten Bombardierungen werden dargestellt durch das Zeigen des zerstörten Berlins. Schließlich wird die Freundesgruppe als Opfer gezeichnet, weil ihre Freundschaft respektive romantische Beziehung durch den Krieg belastet, verhindert oder zerstört wird.

Nicht nur erhalten die Protagonist_innen passive Opferrollenzuschreibungen, sie leisten auch mehr oder weniger stark ausgeprägten aktiven Widerstand gegen das NS-System. Widerständiges Handeln ist bei jeder der vier Hauptfiguren zu finden und reicht von Fahnenflucht über Sabotage bis zur Fluchthilfe für einen Juden. Sie treten dem nationalsozialistischen Staat entgegen, indem sie sich mit dem russischen Feindbild solidarisieren, die Reinwaschung eines Täters verhindern oder ‚markierte Nazis‘ töten. Die Handlungsmotive der Hauptfiguren – nachdem ihre NS-Ideologie hinfällig wurde – kann in dem Wunsch zu Überleben, Wiedergutmachungsbetreibungen, dem Wunsch nach einer Gesangskarriere und in der Loyalität gegenüber den Kameraden und Kolleg_innen gesehen werden.

Viktor Goldstein als der jüdische Protagonist des Films wird ebenfalls als Opfer präsentiert. Seine Figur erhält Zuschreibungen, die ihn repräsentativ als Opfer des Nationalsozialismus markieren, indem er die Auswirkungen der Judendiskriminierung erlebt, in einem Konzentrationslager war und zu einer mehrjährigen, lebensgefährlichen Flucht gezwungen ist. Der Verbleib seiner Eltern ist ungewiss, seine Lebenspartnerin ist tot und seine Familie wurde enteignet. Darüber hinaus ist er Opfer nicht nur des Antisemitismus in Deutschland, sondern auch der polnischen Partisan_innen. Er erlebt außerdem, dass eine Täterbestrafung, zum Beispiel von Dorn, aber auch seiner Freunde Wilhelm und Charlotte, ausbleibt. Die Tatsache, dass sich

Viktor gegen Ende mit den Partisan_innen solidarisiert, kann als Relativierung und Abschwächung seines Opferstatus interpretiert werden. Grund dafür ist die den Film durchziehende negative Darstellung der Partisan_innen als Täter und damit eine Verortung der Figur Viktor in diesem Umfeld. Neben Viktor sind Juden im Allgemeinen als Opferkollektiv markiert, indem ihre Verhaftung und Deportation gezeigt werden. Es bleibt jedoch bei der namen- und stimmlosen Präsentation der jüdischen Bevölkerung, der darüber hinaus wenig Raum in der Filmhandlung gegeben wird (den Handlungsstrang der Figur Viktor ausgenommen sind andere Juden etwa sieben Minuten bei 360 Minuten Gesamtlänge zu sehen).

Neben den Protagonist_innen erhalten auch weitere Gruppierungen oder Figuren des Films Täterzuschreibungen. Von den Hauptfiguren abweichend konnte jedoch festgestellt werden, dass diese Beschuldigungen *ohne* entschuldigende Umstände präsentiert werden. Als weiteres Täterkollektiv wurde die Kategorie der ‚markierten Nazis‘ ermittelt: Dies umfasst an erster Stelle den SD-Offizier Hiemer und den Oberfeldwebel Krebs, deren Taten mit den Eigenschaften Sadismus, Gefühlskälte und einer festen nationalsozialistisch-ideologischen Überzeugung in Kombination gebracht werden. Insgesamt werden sie als boshaft präsentiert. SS-Sturmbannführer Dorn ist ebenfalls als Täter markiert, seine Darstellung ist jedoch weniger drastisch und sein Handlungsmotiv liegt primär in seinem Machtstreben. Das ermöglicht ein Verständnis der Zuschauer_innen für das sexuelle Verhältnis zwischen Greta und Dorn. Weitere Täter sind die Mehrheit der Kameraden in Friedhelms Einheit, Frau Schulze und Hildegard, vor allem wegen ihrer ideologischen Überzeugung vom Nationalsozialismus. Anders als die Protagonist_innen zweifeln sie die Rechtmäßigkeit des Krieges bis zum Schluss nicht an. Als nichtdeutsche Täterkollektive konnten außerdem die polnischen Partisan_innen, die ukrainischen Hilfspolizisten und die Einheit der Roten Armee identifiziert werden. Insbesondere die Partisan_innen werden als ausgesprochen antisemitisch, gewaltbereit und habgierig gezeichnet. Die ukrainischen Hilfspolizisten erhalten die Eigenschaften Brutalität und Unzivilisiertheit. Die Rotarmisten werden vorrangig als rachsüchtig und brutal präsentiert.

Die oben beschriebene Darstellung anderer, nichtjüdischer deutscher Täter kann als Strategie der Gegenüberstellung und Abwägung der Taten interpretiert werden. Die Betrachtung des Verhaltens der ‚markierten Nazis‘ in Kombination mit den Entschuldigungsstrategien der Protagonist_innen führt dazu, dass die Taten der Hauptfiguren in Relation als weniger schwerwiegend wahrgenommen werden. Hinzu kommt die Strategie der Beschuldigung anderer, nichtdeutscher Gruppierungen, die dazu führt, dass es keine einseitige Konzentration auf ‚die Deutschen‘ als Täter gibt. Es wird dem Publikum vor Augen geführt, dass auch anderen Schuld an den Verbrechen des Zweiten Weltkrieges zu geben sei. In seiner Gesamtheit der Kombination

von be- und entschuldigenden Maßnahmen kann dieses Vorgehen als filmische Strategie zur Relativierung der deutschen Schuld interpretiert werden.

Die Analyse des Films im Hinblick auf seine Aussage in der Kategorie *Nachkriegsgesellschaft* hat für die Gruppe der Protagonist_innen und für andere Kollektive verschiedene Ergebnisse gebracht. Die Figuren der boshaften, sadistischen Nationalsozialisten erhalten die filmische Bestrafung durch ihren Tod. Andere Nationalsozialisten werden nicht bestraft, sondern teilweise und mithilfe der Alliierten in die Nachkriegsgesellschaft reintegriert. Ihnen droht keine Sanktionierung. Es herrscht ein Bewusstsein für ihre Schuld, Reue ist jedoch nicht zu erkennen. Vielmehr werden die Vergehen zu vertuschen versucht oder geleugnet und darüber hinaus der Opferstatus in Anspruch genommen. Die im Film markierten Nationalsozialisten (außer die ‚echten Nazis‘) übernehmen nach Kriegsende also keine Verantwortung für ihre während der Zeit des Nationalsozialismus begangenen Taten.

Im Falle der Protagonist_innen sind verschiedene filmische Strategien zu erkennen. Generell zeichnet der Film ein Bild, nach dem sich die Hauptfiguren ihrer Schuld bewusst sind und auch Verantwortung für die von ihnen begangenen Taten übernehmen. Das geschieht zum einen dadurch, dass suggeriert wird, dass eine Wiedergutmachung ihrer Schuld möglich ist, zum anderen durch Friedhelms Freitod. Vergleicht man die Figuren Dorn und Friedhelm, stellt man fest, dass sich beide ihrer Schuld bewusst sind, jedoch andere Konsequenzen daraus ziehen. Dorn geht nicht so weit, sich und seine Familie zu töten, vertuscht seine NS-Vergangenheit und wird rehabilitiert. Friedhelm hingegen glaubt nicht, mit seiner Schuld leben zu können und entscheidet sich für den Tod. Dies erscheint paradox, da der Selbstmord auch als Flucht vor der Verantwortung interpretiert werden kann. Im narrativen Kontext des Films jedoch verleiht es dem Selbstmörder Friedhelm den Status des tragischen Helden. Auch die Figur der Greta handelt nach dieser Strategie, da sie am Ende ihren Tod in Kauf nimmt, um ihren moralischen Prinzipien treu zu bleiben. So werden beide zu Märtyrer_innen stilisiert.

Es wird außerdem die Frage nach dem Verhältnis zwischen jüdischen und nichtjüdischen Deutschen nach Kriegsende aufgeworfen. In der Schlusszene wird sie so beantwortet, dass das Verhältnis stark belastet ist, es aber Hoffnung auf Annäherung und Verzeihen gibt. Der Schluss des Films – eine Rückblende zu der Abschiedsfeier der fünf Freunde – lässt sich darüber hinaus so interpretieren, dass das Leben der jungen Freunde durch den Krieg als *äußeren* Einfluss massiv beeinträchtigt wurde. Der Kontrast zwischen den Bildern der Protagonist_innen im Krieg und dann als Schlusszene die Wiederholung der Anfangsszene – die fröhliche Abschiedsfeier – löst Trauer und Mitleid aus. Die Geschichte der Hauptfiguren erweckt auf diese Weise den Eindruck einer *tragischen* Geschichte.

Die Untersuchung der *Authentizitätssuggestion* des Films hat ergeben, dass es zwei Strategien gibt – die Zwischensequenzen mit Wilhelms Kommentar und die Lebensdaten der Hauptcharaktere –, die zu suggerieren versuchen, den vorliegenden Spielfilm als zum Teil authentische Quelle erscheinen zu lassen. Der erhöhte Eindruck von Authentizität ermöglicht eine erleichterte Identifikation des Publikums mit den Protagonist_innen und steigert zudem das Empfinden, dass es sich um eine authentische Nacherzählung der Geschichte handelt.

6. Schluss

6.1 Gesamtergebnis

Diese Arbeit begann mit der Frage, auf welcher Basis das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft geformt wird. Weiter wurde danach gefragt, welchen Beitrag ein zeitgenössisches mediales Erzeugnis zum aktuellen erinnerungskulturellen Diskurs der deutschen Gesellschaft zur NS-Zeit leistet. Der Beantwortung dieser Fragestellung wurde sich genähert, indem zunächst verschiedene Ausformungen des Prozesses diskursiver Umgewichtung angeführt wurden. Neben dem Diskursbegriff dienten die Normalismustheorie und die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung der Veranschaulichung gesellschaftlichen Wandels durch den Diskurs respektive des diskursiven Wandels durch äußere Einflüsse. Weiter konnte die These, dass Filme eine Wirkmacht auf das Geschichtsbild einer Gesellschaft besitzen, belegt werden, indem verschiedene Forschungen aus der Erinnerungskulturforschung, insbesondere aus der Teildisziplin der *filmischen* Erinnerungskulturforschung, angeführt wurden.

Die Betrachtung und Analyse der Diskursgeschichte zum Nationalsozialismus hat Themenfelder ergeben, die den vergangenen Diskurs wiederholt beschäftigten und immer noch prägen. Sie dienten als analytische Kategorien der Filmanalyse. Demnach war und ist die Frage nach Tätern und Opfern des Nationalsozialismus zentral, dazugehörig wurden die Kategorien der Mitwisserschaft, der nationalsozialistischen Überzeugung, des Widerstandes und der ‚deutschen Leiden‘ ermittelt. Weitere Themenfelder bildeten die Frage nach den Verhältnissen in der Nachkriegsgesellschaft und den Authentizitätsbestrebungen des Films. Nach diesen diskursiven Themen erfolgte die qualitativ-inhaltliche Analyse des Forschungsgegenstandes dieser Arbeit, dem Dreiteiler *Unsere Mütter, unsere Väter*. Nach der detaillierten Darstellung der Ergebnisse (vgl. Kapitel 5.3) soll an dieser Stelle die interpretative Schlussbetrachtung erfolgen, nachdem die in dieser Arbeit verwendeten theoretischen Vorüberlegungen und Grundlagen noch einmal knapp wiederholt und an die Ergebnisse der Analyse rückangebunden werden.

Der Unterbau dieser Arbeit stellen die von mir als *diskursive Umgewichtung* zusammengefassten Theoriemerkmale zu Diskurs, Normalismus und Gedächtnistheorie dar. Liest man die Ergebnisse dieser Analyse im Sinne des Foucault'schen Diskursbegriffs, können die sprachlichen und nichtsprachlichen Aussagen des Films als relevant für die Wissensproduktion in Bezug auf die heutige Wahrnehmung der NS-Zeit und ihrer eingebundenen Personen angesehen werden. Die vorhandenen diskursiven Formationen – dargestellt durch den Abriss der NS-Diskursgeschichte in Deutschland (Kapitel 3) – ermöglichen die Aussage des Films. Das filmische Narrativ verletzt nicht die diskursiven Formationsmechanismen (durch zum Beispiel extreme oder vom Erinnerungskonsens abweichende Positionen) und wird daher von der Mehrheitsgesellschaft als ‚seriös‘ empfunden. Der Film und seine darüber hinausgehende mediale Vermarktung und Behandlung machen ihn zu einem Bestandteil eines kollektivsymbolischen Interdiskurses betrachtet werden kann. Es ist ein medienpopulärer Interdiskurs vorhanden, der wiederum ‚Normalitäten‘ des Spezialdiskurses in die kulturelle Vorstellung der ‚normalen‘ Darstellungs- und Bewertungsweise der im Film präsentierten Geschehnisse einschreibt.

Bezieht man das vom Film vermittelte Narrativ der Rolle der deutschen, nichtjüdischen Bevölkerung während des Zweiten Weltkrieges auf die theoretischen Überlegungen der Gedächtnis- und Erinnerungskulturforschung, so erweist sich auch dieser Unterbau als ergiebig. Die Tendenz des Films, der repräsentierten Generation einen Opferstatus zuzuschreiben, erleichtert einen Einzug dieses Narrativs in das kollektive Gedächtnis – in seiner auf Gemeinsamkeiten beruhenden, verbindenden Kraft, ist die Aufnahme dieses Narrativs erleichtert. Angesichts des baldigen Verschwindens von Zeitzeug_innen ist diese Feststellung umso relevanter.

Diese Prozesse der diskursiven Umgewichtung bildeten also nicht nur den theoretischen Unterbau dieser Arbeit. Darüber hinaus lässt sich auch das im Folgenden interpretative Narrativ des Films im Sinne dieser Verschiebungsprozesse lesen. Damit ist als ein Ergebnis dieser Arbeit festzuhalten, dass der Spielfilm *Unsere Mütter, unsere Väter* durchaus die Macht besitzt, Einfluss auf die Diskursgeschichte Deutschlands zur NS-Zeit zu nehmen.

Das Narrativ, das *Unsere Mütter, unsere Väter* produziert, ist geprägt von der ambivalenten Darstellung der Hauptfiguren. Den Zuschauer_innen dienen die Protagonist_innen, obwohl sie sich schuldig machen, als Identifikationsfiguren, denn der Film bietet gleichermaßen Entschuldigungsstrategien, die Verständnis für die Taten der Hauptcharaktere ermöglichen. Das wiederholte Motto des Films – *Der Krieg wird nur das Schlechteste in uns hervorbringen* – spiegelt diese Strategie wider. Das filmische Narrativ lautet: Ja, die junge Kriegsgeneration hat

zu verurteilende Taten begangen („das Schlechteste in uns“), sie war jedoch äußeren Umständen („der Krieg“) ausgesetzt, die sie zu Tätern werden ließ. Die dargestellte Generation wird zunächst als passiver Spielball des Nationalsozialismus und des Krieges präsentiert, dann erhält sie darüber hinaus sogar die Zuschreibung als Widerständler_innen gegen das NS-System. Diese Zuweisung in Kombination mit der Darstellung ‚echter Nazis‘ als abgrenzende Markierung zu ‚unseren Müttern und unseren Vätern‘ und die relativierende Betonung, dass auch andere sich schuldig machten, erzeugt insgesamt eine Erzählung, die die Protagonist_innen primär als Opfer präsentiert. Der Film streitet nicht ab, dass es überzeugte Täter in Deutschland gab, das seien jedoch nicht ‚unsere Mütter und unsere Väter‘ gewesen. Die Identifikationsfiguren des Films sind keine ‚Nazis‘ – das sind ‚die anderen‘, die markiert Bösen. Dies gibt den Zuschauer_innen die Möglichkeit, sich der Frage zu entziehen, ob die eigenen Eltern oder Großeltern überzeugte Nationalsozialisten waren und unterläuft damit den Anspruch der Filmemacher, einen familiären Dialog über die Rolle der Vorfahren im Krieg auszulösen. Hinzu kommt der suggestive Titel des Films, der mit der Betonung auf *unsere* eine direkte Verbindung zu den vorangehenden Generationen herstellt. Dieser damit vollzogene Einzug in das Private kann als Teil der Entschuldigungsstrategie des Films interpretiert werden: unsere familiären Vorfahren haben schlimme Zeiten erlebt, sind daran moralisch aber nicht zugrunde gegangen, sondern haben weitergelebt, Familien gegründet.

Vielmehr bleibt der Eindruck zurück, dass diese Generation passiver Teil einer tragischen Geschichte gewesen sei. Das durchgehend ermöglichte Sympathisieren mit den Hauptcharakteren verhindert eine distanzierte, moralische Reflexion über die im Film präsentierten Geschehnisse. Dadurch, dass der Film ein großes Publikum generierte sowie stellenweise eine erhöhte Authentizität suggeriert, ist sein anzunehmender Einfluss auf das Geschichtsbild als hoch zu bewerten. Es liegt nahe, dass das Narrativ des Films Einzug in das kulturelle Gedächtnis erhält.

Fest steht, dass sich *Unsere Mütter, unsere Väter* und sein identifiziertes Narrativ von der tragischen Geschichte einer jungen deutschen Kriegsgeneration, die sich unverschuldet schuldig machte, dem ‚Erinnerungskonsens‘ zuordnen lässt. Das Narrativ des Films entspricht dem diskursiven Thema des *neuen deutschen Opfernarrativs*. Dem öffentlichen Erinnerungsdiskurs der letzten etwa zehn Jahre, in dem über die Erinnerung an die NS-Zeit mit der Aufarbeitung der Schuld und der Übernahme der Verantwortung weitestgehend Einigkeit herrschte, wird mit *Unsere Mütter, unsere Väter* nicht widersprochen. Der Konsens von der nötigen Erinnerung an die NS-Zeit ist auch in diesem Film zu erkennen, relevant ist über den Film hinaus vielmehr die Frage, *wie* erinnert wird. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen leistet mit dem durch diesen Film erzeugten Bild der nichtjüdischen deutschen Bevölkerung als *Opfertäter* einen Beitrag, der die

eingangs hypothetisch formulierte aktuelle Diskursverschiebung hin zu einer rechtskonservativen bis rechtsnationalen Tendenz zwar nicht voll bedient, jedoch auch nicht entkräftigt. Es besteht meines Erachtens das Risiko, dass sich, auch mithilfe eines Films wie *Unsere Mütter, unsere Väter*, langfristig ein Geschichtsbild der NS-Zeit etabliert, das eine Diskursverschiebung in das politisch rechte Spektrum erleichtert.

6.2 Reflexion

Nach Abschluss dieser wissenschaftlichen Untersuchung ist eine reflektierte Bewertung der eigenen Arbeit, um mögliche Schwierigkeiten oder Unzulänglichkeiten des Forschungsvorhabens zu betiteln, gefordert.

Leider musste die Behandlung weiterer Figurengruppen des Films und ihrer Zuschreibungen bezüglich der Täter- und Opferrollen aus Ermangelung an Zeit und Platz etwas vernachlässigt werden. Die Analyse beispielsweise der Darstellungsweise der polnischen Partisan_innen konnte nur in Ansätzen geschehen und hätte in seiner Gänze ergiebige Vergleiche mit der Darstellung der nichtjüdischen Deutschen ermöglicht. Ebenso muss ich eingestehen, dass eine stärkere Rückbindung an die theoretischen Arbeiten durchaus möglich gewesen wäre. Eine ausgiebigere Verknüpfung der Theorie, insbesondere zu Foucaults Diskursbegriff und zum Normalismuskonzept an die Ergebnisse der filmischen Analyse, kann hier meines Erachtens noch weitere fruchtbare Betrachtungsweisen ergeben.

6.3 Ausblick

Eine geleistete Forschung ergibt immer auch weiterführende Aspekte, die Bestandteil einer weiteren Beschäftigung mit dem Themenkomplex sein können. Möchte man eine ganzheitliche filmwissenschaftliche Untersuchung leisten, bietet es sich an, analytische Kategorien und filmhandwerkliche Strategien wie Kameraeinstellungen, Farbgebung, Musik und anderes zu untersuchen. Außerdem kann sich die Frage gestellt werden, wie weit die Beeinflussung durch das Filmnarrativ zum Beispiel auf das Familiengedächtnis reicht. Dies wird sich erst mit einigem zeitlichen Abstand zeigen und könnte mithilfe qualitativer Interviews erforscht werden. Damit zusammenhängend lässt sich die eingangs als Hypothese formulierte Tendenz von der Diskursverschiebung von rechts genauer untersuchen und eine detaillierte Analyse des aktuellen Diskurses könnte zu einer sichereren Aussage verhelfen. Was außerdem in dieser Arbeit nicht stattgefunden hat, weil die Geschichte zur *Historie, die der Film erzählt*, im Vordergrund stand,

ist der Abgleich mit den tatsächlichen geschichtswissenschaftlichen Erkenntnissen in Bezug auf die Geschehnisse des Nationalsozialismus.

Abbildungsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Abbildung 1: Wilhelm nach Erschießen des russischen Politkommissars. (UMUV 1, 00:32:08) | 43 |
| Abbildung 2: Charlotte (links), bevor sie Lilija verrät. (UMUV 1, 00:08:52) | 44 |
| Abbildung 3: Greta mit SS-Mann Dorn. (UMUV 1, 00:43:37) | 44 |
| Abbildung 4: Friedhelm, bevor er die vermeintliche russische Attentäterin erschießt. (UMUV 2, 00:22:33) | 44 |
| Abbildung 5: Friedhelm (mit Helm) wird von Hiemer (vorne) bei der Erhängung von Partisan_innen fotografiert. (UMUV 3, 00:27:08) | 45 |
| Abbildung 6: Hiemer, nachdem er eine Aktion gegen Partisan_innen veranlasst. (UMUV 3, 00:52:05) | 45 |
| Abbildung 7: Ukrainische Hilfspolizisten II. (UMUV 1, 00:41:03) | 47 |
| Abbildung 8: Einer der Partisanen als er sagt, die Juden im Waggon sollen "krepieren". (UMUV 3, 00:48:25) | 48 |
| Abbildung 9: Sonya wird von Rotarmisten gequält. (UMUV 3, 01:12:11) | 49 |
| Abbildung 10: Charlotte (Mitte) ist bei Ankunft im Lazarett hochmotiviert. (UMUV 1, 00:15:52) | 51 |
| Abbildung 11: Friedhelm ist von seinen siegessicheren Kameraden angewidert. (UMUV 1, 00:12:00) | 52 |
| Abbildung 12: Wilhelm selbstbewusst am Abend vor seinem Einsatz Richtung Russland. (UMUV 1, 00:06:37) | 53 |
| Abbildung 13: Wilhelm widerspricht (obere Zeile). Sein Vorgesetzter befiehlt ihm erneut, den Kommissar zu erschießen (untere Zeile). (UMUV 1, 00:29:59) | 54 |
| Abbildung 14: Friedhelms Befehlshaber fordert ihn auf, die Attentäterin zu erschießen. (UMUV 2, 00:22:24) | 55 |
| Abbildung 15: Greta gibt sich verführerisch, um ihre Freunde zu schützen. (UMUV 1, 00:08:42) | 55 |
| Abbildung 16: Viktor im Waggon in Richtung Auschwitz. (UMUV 2, 00:18:44) | 58 |
| Abbildung 17: Viktor wird als Lockvogel der Partisan_innen benutzt. (UMUV 2, 01:27:38) | 58 |
| Abbildung 18: KZ-Häftlinge (vermutlich Juden) in einem Zugwaggon. (UMUV 3, 00:47:59) .. | 59 |
| Abbildung 19: Wilhelm stimmt seinem Bruder zu. (UMUV 2, 00:51:01) | 61 |
| Abbildung 20: Wilhelm verzweifelt angesichts aussichtsloser Befehle. (UMUV 2, 00:49:47) ... | 61 |
| Abbildung 21: Die verängstigte Charlotte, als die Rote Armee das Lazarett einnimmt. (UMUV 3, 01:07:37) | 62 |
| Abbildung 22: Greta im April 1945, kurz vor ihrer Hinrichtung. (UMUV 3, 01:18:10) | 62 |

| | |
|--|----|
| Abbildung 23: Greta im Mai 1943, sie ist eine bekannte Sängerin. (UMUV 2, 00:08:48)..... | 63 |
| Abbildung 24: Friedhelm weint, er hat Probleme mit den Vorkommnissen des Krieges. (UMUV 1, 00:47:32) | 63 |
| Abbildung 25: Das zerstörte Berlin. (UMUV 3, 01:21:32)..... | 65 |
| Abbildung 26: Friedhelm betrachtet ein kriegskritisches Flugblatt mit einer Karikatur Hitlers. (UMUV 1, 01:11:00). | 66 |
| Abbildung 27: Die brennende SS-Uniform Dorns. (UMUV 3, 01:17:27) | 70 |
| Abbildung 29: Viktor beim ersten Wiedersehen. (UMUV 3, 01:31:13)..... | 72 |
| Abbildung 28: Wilhelm trifft auf Viktor. (UMUV 3, 01:30:44)..... | 72 |
| Abbildung 30: Charlotte kommt hinzu. (UMUV 3, 01:31:18)..... | 72 |
| Abbildung 31: Werbung für Lilienmilch-Seife. (UMUV 3, 01:30:20)..... | 73 |
| Abbildung 32: Persilwerbung. (UMUV 3, 01:29:37)..... | 73 |
| Abbildung 33: Eine der Zwischensequenzen, in denen Wilhelm in der Rückschau spricht. (UMUV 3, 00:08:38)..... | 74 |

Quellenverzeichnis

Primärquelle

Unsere Mütter, unsere Väter. Regie Philipp Kadelbach. ZDF und *teamWorx Television & Film*, 2013.

Literatur

Angehrn, Emil (2011): Kultur und Geschichte – Historizität der Kultur und kulturelles Gedächtnis. In: Friedrich Jäger und Burkhard Liebsch (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften Band 1. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Stuttgart, S.385-400.

Assmann, Aleida (1999): Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer. Köln/Weimar/Wien.

Assmann, Aleida (2010): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München.

Assmann, Aleida (2013): Das neue Unbehagen der Erinnerungskultur. München.

Assmann, Aleida (2014): Die Figur des Zeugen. In: Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München, S.85-92.

Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Jan Assmann (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/Main, S.9-19.

Assmann, Jan (1992): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München.

Assmann, Jan (1999): Ägypten. Eine Sinngeschichte. Frankfurt/Main.

Braun, Michael (2012): Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film. Münster.

Breuer, Lars (2015): Kommunikative Erinnerung in Deutschland und Polen. Täter- und Opferbilder in Gesprächen über den zweiten Weltkrieg. Wiesbaden.

- Czekaj, Sonja (2015): Deutsche Geschichtsbilder – Filme reflektieren Geschichte. Modellierung historischer (Dis-)Kontinuität in selbstreflexiven Non-Fiction Filmen. Marburg.
- Dräger, Marco (2017): Deserteur-Denkmäler in der Geschichtskultur der Bundesrepublik Deutschland. Göttingen.
- Ebbrecht, Tobias (2011): Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust. Bielefeld.
- Elm, Michael (2008): Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin.
- Erl, Astrid (2005): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart.
- Erl, Astrid (2008): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart, S. 156-185.
- Erl, Astrid und Stephanie Wodianka (2008): Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘. In: Astrid Erl und Stephanie Wodianka: Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin 2008, S.1-20.
- Erl, Astrid und Stephanie Wodianka (2008): Vorwort. In: Astrid Erl und Stephanie Wodianka: Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin.
- Fischer, Torben und Matthias N. Lorenz (Hg.) (2007): Lexikon der Vergangenheitsbewältigung. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945. Bielefeld.
- Foucault, Michel (1980): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/Main. [Frz. Erstausgabe 1966, dt. Erstausgabe 1971].
- Foucault, Michel (1981): Die Archäologie des Wissens. Frankfurt/Main. [Frz. Erstausgabe 1969, dt. Erstausgabe 1973].
- Foucault, Michel (2014): Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt/Main. [Frz. Erstausgabe 1972. dt. Erstausgabe 1974].

- Frölich, Margrit (Hg.) (2003): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. München.
- Giesecke, Dana und Harald Welzer (2012): Das Menschenmögliche. Zur Renovierung der deutschen Erinnerungskultur. Hamburg.
- Goschler, Constantin (2016): Der Umgang mit den Opfern des Nationalsozialismus in Deutschland nach 1945. In: Günter Heydemann und Clemens Vollnhals (Hg.): Nach den Diktaturen. Der Umgang mit den Opfern in Europa. Göttingen.
- Halbwachs, Maurice (1967): Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart [Erstausgabe 1950].
- Halbwachs, Maurice (1985): Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Berlin [Erstausgabe 1925].
- Hammerstein, Katrin (2017): Gemeinsame Vergangenheit – getrennte Erinnerung? Der Nationalsozialismus in Gedächtnisdiskursen und Identitätskonstruktionen von Bundesrepublik Deutschland, DDR und Österreich. Göttingen.
- Heer, Hannes (1995): Katalog zur Ausstellung: *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*. Hamburg.
- Hockerts, Hans Günter (2002): Zugänge zur Zeitgeschichte: Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft. In: Konrad H. Jarausch und Martin Sabrow (Hg.): Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt. Frankfurt/Main, S.39-73.
- Jeismann, Karl-Heinz (2002): Geschichtsbilder: Zeitdeutung und Zukunftsperspektive. In: Das Parlament. Aus Politik und Zeitgeschichte. Band 51-52, S.13-22.
- Jureit, Ulrike und Christian Schneider (2010): Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitsbewältigung. Stuttgart.
- Kammler, Clemens; Rolf Parr, Ulrich Johannes Schneider (2014): Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart.
- Kansteiner, Wulf (2006): In pursuit of German memory. History, television, and politics after Auschwitz. Athen, Ohio.

- Kansteiner, Wulf (2011): Postmoderner Historismus. Das kollektive Gedächtnis als neues Paradigma der Kulturwissenschaften. In: Friedrich Jäger und Jürgen Straub: Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2. Paradigmen und Disziplinen. Stuttgart, S.119-139.
- Krämer, Hans Leo (2000): Maurice Halbwachs. La mémoire collective. In: Dirk Kaesler und Ludgera Vogt (Hg.): Hauptwerke der Soziologie, Stuttgart, S.193-197.
- Langenohl, Andreas (2010): Aleida und Jan Assmann. Kultur als Schrift und Gedächtnis. In: Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (Hg.): Kultur – Theorien der Gegenwart. Wiesbaden, S.541-556.
- Leggewie, Klaus und Erik Meyer (2005): „Ein Ort, an den man gerne geht.“ Das Holocaust-Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989. München/Wien.
- Link, Jürgen (1999): „Normativ“ oder „Normal“? Diskursgeschichtliches zur Sonderstellung der Industrienorm im Normalismus, mit einem Blick auf Walter Cannon. In: Werner Sohn und Herbert Mehrrens (Hg.): Normalität und Abweichung. Studien zur Theorie und Geschichte der Normalisierungsgesellschaft. Opladen/Wiesbaden, S.30-44.
- Link, Jürgen (2006): Versuch über den Normalismus. Göttingen [Erstausgabe 1997].
- Link, Jürgen (2013): Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart. Konstanz.
- Meier, Christian (2010): Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit. München.
- Meyer, Erik (2009): Erinnerungskultur 2.0. Kommemorativ Kommunikation in digitalen Medien. Frankfurt/Main.
- Raffnsoe, Sverre; Marius Gudman-Hoyer, Morten Sorensen Thaning (2011): Foucault: Studienhandbuch. München.
- Ruoff, Michael (2009): Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge. Paderborn.
- Rürup, Reinhard (2014): Der lange Schatten des Nationalsozialismus. Geschichte, Geschichtspolitik und Erinnerungskultur. Göttingen.

Schmid, Harald (2009): Regionale Erinnerungskulturen – ein einführender Problemaufriss. In: Harald Schmid (Hg.): *Erinnerungskultur und Regionalgeschichte*. München.

Theile, Elke E. (2009): *Erinnerungskultur und Erwachsenenbildung*. Schwalbach/Ts..

Walser, Martin (1998): Ansprachen aus Anlass der Verleihung. In: Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hg.): *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*.

Internetquellen

Buß, Christian: *Glaube, Liebe, Hitler*, in: *Spiegel Online* vom 13.03.2013, <http://www.spiegel.de/kultur/tv/zdf-weltkriegs-epos-unsere-vaeter-unsere-muetter-a-886932.html>, letzter Aufruf 26.09.2018.

FAZ vom 02.06.2018: *Gauland: Hitler nur „Vogelschiss“ in deutscher Geschichte*, <http://www.faz.net/aktuell/politik/inland/gauland-hitler-nur-vogelschiss-in-deutscher-geschichte-15619502.html>, letzter Aufruf 25.09.2018.

Frankfurt Memory Studies Platform (FMSP):

<http://www.memorystudies-frankfurt.com/de/people/astrid-erll/>, letzter Aufruf 19.07.2018.

Hanfeld, Michael: *Charlotte, Greta, Friedhelm, Viktor, Wilhelm*, in: *FAZ* vom 20.03.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/unsere-muetter-unsere-vaeter-charlotte-greta-friedhelm-viktor-wilhelm-12119594.html>, letzter Aufruf 03.11.2018.

Herbert, Ulrich: *Nazis sind immer die anderen*, in: *TAZ* vom 21.03.2013, <http://www.taz.de/!5070893/>, letzter Aufruf 03.11.2018.

Hindemith, Stella: *Es begann nicht auf der Straße*, in: *ZEIT Online* vom 24.09.2018, <https://www.zeit.de/kultur/2018-09/rechtspopulismus-martin-walser-heimat-nationalsozialismus-10nach8>, letzter Aufruf 25.09.2018.

Jacobsen, Lenz: *Krasse Meinungen wehen uns mit voller Wucht ins Gesicht*, in: *ZEIT Online* vom 26.07.2018, <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2018-07/overtone-fenster-diskussionen-debatten-diskurse-radikal/komplettansicht>, letzter Aufruf 02.08.2018.

Jüdisches Museum Berlin unter: <https://www.jmberlin.de/brauner-sammlung-zeugin-aus-der-hoelle>, letzter Aufruf 18.09.2018.

Krzeminski, Adam: *Der polnische Lückenbüßer*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 28.03.2013, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/debatte-um-unsere-muetter-unsere-vaeter-der-polnische-lueckenbuesser-1.1635654>, letzter Aufruf 03.11.2018.

Maybritt Illner: *Unsere Mütter, unsere Väter: Ihr Schmerz, ihre Schuld, ihr Schweigen*, unter: <https://www.fernsehserien.de/maybrit-illner/folgen/unsere-muetter-unsere-vaeter-ihr-schmerz-ihre-schuld-ihr-schweigen-459685>, letzter Aufruf 04.10.2018.

Michal, Wolfgang: *Wunschtraumata der Kinder*, in: *FAZ* vom 22.03.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/unsere-muetter-unsere-vaeter-wunschtraumata-der-kinder-12123324.html>, letzter Aufruf 03.11.2018.

Möller, Barbara: *„Unsere Mütter, unsere Väter“ geht leer aus*, in: *Welt* vom 19.03.2014, <https://www.welt.de/kultur/medien/article125980478/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter-geht-leer-aus.html>, letzter Aufruf 03.11.2018.

Pallokat, Jan in *tagesschau.de* vom 01.02.2018: *„Holocaust-Gesetz“ spaltet Polen*, <https://www.tagesschau.de/ausland/polen-holocaust-gesetz-101.html>, letzter Aufruf 05.11.2018.

Pressemappe des ZDF zum Film: https://presseportal.zdf.de/fileadmin/zdf_upload/Presse_Special/2013/03/UMUV_Film.pdf#page=28&zoom=100,0,665, letzter Aufruf 04.10.2018.

Pressemappe des ZDF zur Begleitdokumentation: https://presseportal.zdf.de/fileadmin/zdf_upload/Presse_Special/2013/03/UMUV_Doku.pdf, letzter Aufruf 04.10.2018.

Schirmacher, Frank: *Die Geschichte deutscher Alpträume*, in: *FAZ* vom 15.03.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/unsere->

muetter-unsere-vaeter-im-zdf-die-geschichte-deutscher-albtraeume-12115192.html,
letzter Aufruf 03.11.2018.

Schuller, Konrad: *Über Widerstand und Antisemitismus*, in: *FAZ* vom 09.04.2013,
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/diskussion-in-polen-ueber-widerstand-und-antisemitismus-12138685.html>, letzter Aufruf
03.11.2018.

Spiegel Online vom 21.03.2013: *7,63 Millionen sahen Finale*,
<http://www.spiegel.de/kultur/tv/quotensteigerung-fuer-den-zdf-dreiteiler-unsere-muetter-unsere-vaeter-a-890128.html>, letzter Aufruf 03.11.2018.

Stempel, Philipp: *„Wie ein Propagandafilm von 1943“*, in: *Rheinische Post* vom 17.01.2014,
https://rp-online.de/panorama/fernsehen/us-kritik-an-unsere-muetter-unsere-vaeter-die-maer-vom-netten-nazi_aid-20021395?token=AJYsWB0BxZmtc4QPoleBhFtMuu_XzAQrLg%3D%3D, letzter Aufruf
03.11.2018.

Stern vom 18.03.2013: *Guter Start für „Unsere Mütter, unsere Väter“*,
<https://www.stern.de/kultur/tv/zdf-dreiteiler-guter-start-fuer--unsere-muetter--unsere-vaeter--3104528.html>, letzter Aufruf 04.10.2018.

Tagesspiegel vom 25.11.2014: *„Unsere Mütter, unsere Väter“ gewinnen Emmy in New York*,
<https://www.tagesspiegel.de/medien/us-fernsehpreis-unsere-muetter-unsere-vaeter-gewinnen-emmy-in-new-york/11027412.html>, letzter Aufruf 03.11.2018.

Tagesspiegel vom 19.01.2017: *Höcke-Rede im Vorlaut: „Gemütszustand eines total besiegten Volkes.“*,
<https://www.tagesspiegel.de/politik/hoেকে-rede-im-wortlaut-gemuetszustand-eines-total-besiegten-volkes/19273518.html>, letzter Aufruf 25.09.2018.

Vahland, Kia: *Vom Fragenstellen und Zuhören*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20.03.2014,
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/unsere-muetter-unsere-vaeter-im-zdf-vom-fragenstellen-und-zuhoeren-1.1628706>, letzter Aufruf 03.11.2018.

ZEIT Online vom 30.01.2016: *AfD will Flüchtlinge notfalls mit Waffengewalt stoppen*,
<https://www.zeit.de/politik/deutschland/2016-01/frauke-petry-afd-grenzschutz-auf-fluechtlinge-schiessen>, letzter Aufruf 05.11.2018.

ZEIT Online vom 12.06.2018: *Aleida und Jan Assmann erhalten Friedenspreis des Buchhandels*, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-06/aleida-assmann-jan-assmann-friedenspreis-des-deutschen-buchhandels-kulturauszeichnung>, letzter Aufruf 24.07.2018.