

6. Frauenbilder im deutschen Spielfilm über die NS-Zeit (2000–2020)

Die für diese Arbeit erarbeitete Statistik wurde anhand erkennbarer Muster untersucht und zur besseren Veranschaulichung anhand von Grafiken bildlich verdeutlicht. Die untersuchten Elemente waren vielfältig und werden nun innerhalb dieser folgenden Kapitel erläutert und genauer analysiert.

Zunächst wurden die Spielfilme nach Genre zusammengefasst. Diese Entscheidung wurde getroffen um der Quantität einzelner Genre gerecht zu werden und ihre Bedeutung für die filmische Erinnerungskultur zu verdeutlichen. Durch die genauere Untersuchung der Gemeinsamkeiten dieser Spielfilme können nicht nur Schwerpunkte der filmischen Erinnerungskultur der Jahre 2000–2020 herausgearbeitet werden, sondern auch Unterschiede in der Darstellung von Frauen je nach Themenschwerpunkt klarer benannt werden.

Aus den erarbeiteten Ergebnissen werden darauffolgend die drei elementaren Erkenntnisse der Analyse der Spielfilme über das »Dritte Reich« von 2000–2020 in Bezug auf die Darstellung von historischen Frauenbiografien anhand von Beispielen herausgearbeitet.

Im Anschluss daran folgt die Zusammenfassung von Besonderheiten erkennbarer Geschlechterstereotypen, die sich auf Darstellung innerhalb der untersuchten Filme, ebenso wie auf deren Produktion beziehen.

Abschließend werden die untersuchten deutschen Spielfilme im internationalen Vergleich betrachtet, sowohl was ihre Vermarktung, ihre Produktion und ihre Wahrnehmung innerhalb des westlichen Filmmarktes betrifft.

6.1 »Und hinten lief mal eine Frau durchs Bild«. Die Bedeutung von Frauen für geschichtliche Abläufe in den Spielfilmen

Es existieren keine Richtlinien oder Maßgaben für deutsche RegisseurInnen, wenn sie Themen des »Dritten Reichs« filmisch darstellen wollen. Dennoch ähneln sich viele Er-

zählmuster der untersuchten Filme. Dieses Phänomen der repetitiven Erzählperspektive beschreibt Robert Schwenke in einem Interview über seinen Film *Der Hauptmann*:

Es gibt bemerkenswerterweise in Deutschland nur zwei Filme, die tatsächlich aus der Täterperspektive erzählt sind. [...] Wir wissen ja, dass der Nationalsozialismus ein extrem dynamisches System war. Mich hat es einfach interessiert, wie sich diese Dynamik auf einer menschlichen Ebene ausdrückt. Selbst in der deutschen Literatur gibt es eigentlich nichts aus der Täterperspektive – es gibt einen sehr frühen Heinrich-Böll-Roman, dann gibt es etwas von Hubert Fichte. Es ist auffällig, dass wir die einzige Kultur sind, die nichts aus der Täterperspektive erzählt hat.¹

Das Wiederholen bestimmter Erzählmuster kann auch mit der Rezeption von Filmen zusammenhängen. So ist *Der Hauptmann* im Gegensatz zu vielen anderen Filmen über das »Dritte Reich« ab 16 Jahren freigegeben. Die FSK begründet diese Entscheidung mit der Täterperspektive: »der Film hat eine emotional intensive Atmosphäre und schildert zahlreiche grausame Kriegsverbrechen. Dabei stehen die Täter im Vordergrund und es gibt keinen nennenswerten Widerstand gegen die sadistischen Taten.«²

Gibt es (moralische) Erwartungshaltungen an deutsche Filmschaffende, die bei der Bearbeitung der NS-Zeit? Alan Posener benennt dies in einer Besprechung des Films *Das Zeugenhaus*³ als Begegnung einer »dreifachen Herausforderung, die historische Bedeutung der Prozesse zu würdigen, die Aktualität der verhandelten Fragen zu verdeutlichen, und dem Film-Vorbild gerecht zu werden.«⁴ Doch wie formte sich der Film des wiedervereinigten Deutschlands in seiner Darstellungsweise des »Dritten Reichs«? Besteht tatsächlich eine Grundhaltung einen moralischen Film machen zu müssen, wenn man diesen Teil der deutschen Geschichte inszeniert? Und wie passt die Darstellung von Frauen in diese Muster hinein? Sind Frauen ebenfalls Teil der moralischen Verantwortung der filmischen Darstellung des »Dritten Reichs«? Um diese Fragen zu adressieren, sollen hier zunächst einige themenübergreifenden Überlegungen und Beobachtungen vorangestellt werden, bevor die Filme detailliert in den jeweiligen Kapiteln betrachtet werden.

Ein erster interessanter Punkt bei der Analyse der deutschen Spielfilme der Jahre 2000–2020 zur Darstellung des »Dritten Reichs«, ist die Perspektive Überlebender auf diese Filme. Oftmals werden Biografien von Überlebenden verfilmt, wobei diese im untersuchten Zeitraum Einfluss auf Drehbuch und Produktion nehmen oder ihre Erinnerungen Handlungsstränge mitgestalten.⁵ Der Zeitraum der ersten 20 Jahre dieses Jahrtausends stellt eine besondere Epoche der Erinnerungskultur in Deutschland dar, denn

1 Von Bock, Hans Christoph/Kürten, Jochen: »Robert Schwenke über den Film *Der Hauptmann*«, DeutscheWelle vom 15.09.2017: <https://www.dw.com/de/krieg-aus-der-t%C3%A4terperspektive-robert-schwenke-%C3%BCber-den-film-der-hauptmann/a-40521298> zuletzt aufgerufen am 20.09.2023.

2 Begründung für die FSK Freigabe ab 16 für den Film *Der Hauptmann* auf deren Internetseite: <https://www.spio-fsk.de/?seitid=2737&tid=469&Vers=1&FGID=4342> zuletzt aufgerufen am 19.09.2023.

3 *Das Zeugenhaus*. Matti Geschonneck. D 2014.

4 Posener, Alan: Zeigt nichts, sagt nichts, will nichts, *WELT* vom 24.11.2014.

5 »Ein besonderer Dank gilt den Zeitzeugen, deren Erinnerungen den Film ermöglicht haben [...]« *Rosenstraße* (2002), TC: 02:09:46.

Biografien von Überlebenden werden in der Öffentlichkeit diskutiert, das Konzept der ZeitzeugInnenschaft ist etabliert und Fördermittel sowie Produktionen ermöglichen die Verfilmung dieser Lebensgeschichten.

Die Bedeutung der filmischen Darstellung des »Dritten Reichs« zu Beginn des Jahrtausends für die Geschichtsvermittlung wurde bereits in Kapitel 2.2 ausgeführt. Ebenso erkennbare Unterschiede von weiblichen und männlichen ZeitzeugInnen wurden dort mit einbezogen. Diese Überlegungen sind relevant, da im untersuchten Zeitraum ZeitzeugInnen noch aktiv in die Entstehung ihrer eigenen Filmbiografien einbezogen wurden konnten. Dies ist eine Möglichkeit, die in den nächsten Jahren und Jahrzehnten weggelassen wird. Aus diesem Grund ist es relevant, die Rückmeldungen der Überlebenden in diesen 20 Jahren zu berücksichtigen. Wie sehen sie die Entwicklung des deutschen Spielfilms zur Darstellung des »Dritten Reichs«? Lassen sich länderspezifische oder geschlechtsspezifische Besonderheiten erkennen? Ein erwähnenswerter Aspekt wird im Zusammenhang von dem Film *Lauf Junge Lauf*⁶ von Pepe Danquart genannt. Der Film kam 2014 in die deutschen Kinos und behandelt das Leben von Yoram Fridman. Der besondere Umgang der Deutschen mit der eigenen Geschichte ist ein Element das auffällt:

Die Tatsache, dass Danquart ein Deutscher war, schlug nicht negativ aus, im Gegenteil. Das Schuldbewusstsein heutiger Deutscher bot Fridman nach eigenen Worten die Gewähr, dass das Werk kein Kitschfilm à la Hollywood werden würde.⁷

Schuldbewusstsein könnte ein Aspekt sein, der die filmische Aufarbeitung des »Dritten Reichs« in Deutschland prägt. Verklärte Historisierung und schonungslose Darstellung der Ereignisse sind die Ränder, innerhalb derer sich die deutschen Spielfilme über das »Dritte Reich« bewegen. Besonders zum Tragen kommt die Verklärung historischer Ereignisse, wenn es um Kooperationen mit Ländern geht, die im Zweiten Weltkrieg Kriegsgegner oder besetzte Länder waren. Deshalb ist es notwendig länderübergreifende Kooperationen und die unterschiedlichen Darstellungen von Frauen in diesen Spielfilmen anzusprechen. Beim deutsch-russischen Kriegsdrama *Vier Tage im Mai*⁸ entstand beispielsweise ein Film, der versöhnen sollte, dabei jedoch einiges beschönt hat. Die Kritiken reichten von verständnisvoll⁹ bis hin zu offener Kritik¹⁰. Besonders deutlich werden Probleme, wenn verschiedene Erinnerungskulturen, geschichtliche Aufarbeitungen und Nationalgefühle in der international verflochtenen Filmindustrie und Kooperationsprojekten¹¹ zusammengeführt werden, wie in einer Filmkritik weiter ausgeführt wird:

6 *Lauf Junge Lauf*. Pepe Danquart. D/F/PL 2014.

7 Brill, Klaus: Kind in Zeiten des Krieges. Holocaust-Film »Lauf, Junge, lauf«, *Süddeutsche Zeitung* vom 10.01.2014.

8 *Vier Tage im Mai*. Achim von Borries. D/RUS/UA 2011.

9 Vgl. Filmkritik zu *Vier Tage im Mai* auf cinema.de: https://www.cinema.de/film/vier-tage-im-mai_4668140.html zuletzt aufgerufen am 25.03.2022.

10 Vgl. Buß, Christian: Deutsch-russisches Kriegsdrama. Rote Knollennase trifft Nazi-Kumpel, *Spiegel* vom 02.10.2011.

11 Der Film wurde laut Vorspann sowohl vom Kultusministerium der Russischen Föderation und der Staatlichen Filmförderung der Ukraine gefördert: *Vier Tage im Mai* (2011), TC: 00:00:14.

Die Drehbuchidee stammt vom russischen Hauptdarsteller Aleksey Guskov, auch das Budget wurde zu einem großen Teil mit russischen Geldern bestritten. So lobenswert dieses Finanzierungs- und Inszenierungsmodell auch erscheint – bei der deutsch-russischen Feelgood-Kooperation war man offensichtlich derartig auf Versöhnung gepolt, dass man die historischen Grausamkeiten lieber gleich ausgespart hat. Völkerverständigungskitsch pur.¹²

Es scheint, als müsse man sich entscheiden, ob ein Film ein historisches Ereignis so weit wie möglich fakten- und forschungsbasiert inszenieren oder man es eher als Versöhnungsprojekt nutzen möchte. Dies wird deutlich an Aussagen russischer Darsteller wie: »Für mich ist durch die Dreharbeiten der Krieg zwischen dem deutschen und meinem Volk erst jetzt wirklich beendet.«¹³ und »Unser Film ist nicht nur auf finanzieller Ebene eine Koproduktion, sondern auch auf künstlerischer.«¹⁴ Dennoch stellt sich die Frage, ob eine wirkliche Versöhnung und Aufarbeitung ohne Thematisierung unangenehmer historisch belegter Fakten – in diesem Fall Gewalt gegen Frauen – überhaupt möglich und nachhaltig ist. Gerade diese Zusammenarbeit, die Rücksicht auf die »angenehmere« Erinnerung der Deutschen und Russen nimmt, scheint ein Kriterium gewesen zu sein, weshalb der Film von der Deutschen Film- und Medienbewertung das Prädikat »besonders wertvoll« erhalten hat.¹⁵ Interessant ist, dass der einzige Part, in dem eine Frau eine aktive Rolle spielt und aus der passiven Position der zu Beschützenden herauskommt, in der Begründung nur als Teil des »unterhaltsam erzählen«¹⁶ aufgeführt wird und somit »nicht zwingend auch erzählt werden muss«¹⁷. Auch hier zeigt sich ein bekanntes Muster, das in jedem Kapitel des Hauptteils der untersuchten Filme wiederkehrt: Darstellung von Frauen erfolgt in den Filmen fast ausschließlich in Verbindung mit sexuellen Beziehungen zu Männern und/oder Sexualisierung durch männliche Figuren in der Handlung.

Warum wurde dieser Film als Beispiel hier herausgegriffen? Die Handlung dieses Films beruht auf einer wahren Begebenheit. Ein Heim voller Mädchen und junger Frauen soll am Ende des Kriegs von Soldaten vor Vergewaltigungen gegnerischer Soldaten geschützt werden und es kommt zu nationenübergreifender Zusammenarbeit. Die Frauen, um die es geht, stehen aber in diesem Film nicht im Mittelpunkt, werden kaum erwähnt oder dargestellt und agieren höchstens passiv. Die Männer, die sie beschützen sollen, prägen den Film. Die Frauen sind in der Verfilmung ihrer eigenen Erfahrungen nur Statistinnen. Zur Einschätzung dieses Erzählmusters hier einige Fakten, welche Bedeutung Vergewaltigungen im Krieg einnehmen.

12 Buß, Christian: Deutsch-russisches Kriegsdrama. Rote Knollennase trifft Nazi-Kumpel, *Spiegel* vom 02.10.2011.

13 Claus, Peter: Nachricht aus dem Niemandsland, *Russia Beyond* vom 28.09.2011.

14 Ebd.

15 Vgl. Jurybegründung der Deutschen Film- und Medienbewertung zur Erteilung des Prädikats besonders wertvoll an den Film Vier Tage im Mai: https://www.fbwm-filmbewertung.com/film/4_tag_e_im_mai_zuletzt_aufgerufen_am_25.03.2022.

16 Ebd.

17 Ebd.

Vergewaltigungen im Zweiten Weltkrieg waren von allen Kriegsparteien ein genutztes Kriegsmittel und sind bei den Besetzungen aller Länder während und nach dem Krieg als Macht- und Gewaltmittel eingesetzt worden. Der internationale Strafgerichtshof listet Vergewaltigungen im Elements of Crimes nach dem Römischen Statut sowohl als Verbrechen gegen die Menschlichkeit in Artikel 7 (1) (g)-1 bis 6 als auch als Kriegsverbrechen in Artikel 8 (2) (b) (xxii)-1 bis 6.¹⁸ Bis zum heutigen Tag werden Vergewaltigungen als Kriegsmittel eingesetzt, wie dieses Beispiel aus dem Krieg gegen die Ukraine zeigt.

Nach Aussage vieler ukrainischer Opfer organisierten russische Kommandanten Vergewaltigungen durch ihre Soldaten, sagt die Forscherin zu sexueller Gewalt im Krieg, Marta Havryshko. Sie seien eine Waffe wie Bomben und Raketen. [...] Wir haben aktuell in der Region Cherson Fälle gesehen, in denen russische Soldaten in die Häuser von Ehefrauen, Töchtern oder Schwestern von ukrainischen Soldaten an der Front eingedrungen sind und sie absichtlich vergewaltigt haben. Sie haben sie absichtlich ausgewählt, um ihre Feinde zu demütigen. Durch sexuelle Gewalt sendeten sie eine Botschaft an ihre ukrainischen Gegner: Ihr seid keine echten Männer, weil ihr eure Frauen und Kinder nicht schützen könnt.¹⁹

Sie gehören zu den Verbrechen gegen die Menschlichkeit, die am wenigsten Entrüstung in bewaffneten Konflikten hervorrufen.²⁰ Dies ist untrennbar mit der weltweit ungleichen Behandlung von Frauen verbunden und wie Gewalt gegen sie bei Machtdemonstrationen zwischen Männern objektifizierend genutzt wird. Hierfür ein weiteres aktuelles Beispiel aus dem Jahr 2023:

Die Hamas entmenslicht gezielt Frauen. Die Welt bleibt erstaunlich still. Oder jubelt. Über Gewalt als Mittel, um Anhänger zu gewinnen. [...] Die sexualisierte Gewalt, die diesen Frauen angetan wird, ist Gewalt von Männern. Sie ist aber auch Gewalt für Männer. Männer als Täter. Männer, die Frauen als Bedrohung empfinden, als Publikum, als Agitationsgegenstand. Frauen als Schlachtfeld männlicher Machtdemonstration. Entmenslichung von Frauen als Werbebotschaft an andere Männer. Und auf der

18 Vgl. »Elements of Crimes« des Internationalen Strafgerichtshof ausgehenden von dem Römischen Statut: <https://www.icc-cpi.int/Publications/Elements-of-Crimes.pdf> zuletzt aufgerufen am 25.03.2022.

19 Petersohn, Susanne: »Vergewaltigungen in der Ukraine. »Es ist eine Kriegswaffe«, in tagesschau.de vom 24.02.2023: <https://www.tagesschau.de/ausland/europa/ukraine-vergewaltigungen-kriegswaffe-101.html> zuletzt aufgerufen am 05.11.2023.

20 »Lange Zeit wurden sexualisierte Gewalt und Vergewaltigungen gar nicht als Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit geahndet«, erläutert Masoud. Doch das Römische Statut zur Errichtung des Internationalen Strafgerichtshof, seit 2002 in Kraft, habe explizit geregelt, dass es sich um Verbrechen nach dem Völkerstrafrecht handelt. Dies sei ein großer Fortschritt. Die Expertinnen sind sich aber auch darüber einig, dass »sexualisierte Gewalt im Krieg unbedingt als Teil eines größeren Systems von geschlechtsspezifischer Gewalt zu verstehen ist«, wie Masoud sagt. Diese Kriegsverbrechen seien überall auf der Welt Teil eines Kontinuums. Denn mit ihnen setze sich die Gewalt, unter der Frauen bereits in Friedenszeiten zu leiden haben, weiter fort.«, in: Wegerhoff, Cornelia: »Kontinuum des Leids«, auf amnesty.de vom 08.07.2022: <https://www.amnesty.de/informieren/amnesty-journal/ukraine-kriegsverbrechen-russische-armee-sexualisierte-gewalt-vergewaltigungen> zuletzt aufgerufen am 05.11.2023.

anderen Seite eine erstaunlich stumme feministische Internationale. Großes Schweigen. Relativierungen. Im besseren Fall Kontextualisierungen. In allen Fällen kaum Aufschrei, nur wenig intellektuelle Prominenz, die den Hass der Terroristen auf Frauen klar benennt. [...] Oder doch, weil diese Gewalt momentan so normal wirkt, dass man sie vermeintlich nicht mehr kommentieren muss?²¹

Trotz vieler Quellen, Literatur, historischer Forschung und Wissen über Vergewaltigungen im kollektiven Gedächtnis findet diese Gewalt gegen Frauen in den untersuchten Spielfilmen nur als Hintergrundereignis statt oder als Teil eines größeren zu erzählenden aussöhnenden Handlungsstrangs. Diese filmische Darstellung entspricht der öffentlichen Umgangsweise mit diesem Kriegsverbrechen²², und doch ist es »bemerkenswert und bezeichnend, daß die Ächtung von Vergewaltigungen im Krieg als Kriegsverbrechen öffentlich nicht bekannt ist, obgleich mit dieser Ächtung nach 1945 die Konsequenzen aus den den Frauen im Zweiten Weltkrieg angetanen Vergewaltigungen gezogen wurde.«²³

Vier Tage im Mai stellt eine Besonderheit dar, weil es im Kern um historisch belegte Vergewaltigungen an Frauen als Kriegsverbrechen geht. Aus dem untersuchten Zeitraum gibt es keinen weiteren Spielfilm mit dieser Handlung. Aber dennoch ist es so, dass im Film Männer und ihre Gefühle im Fokus stehen. Obwohl das ganze Kinderheim voll mit Mädchen ist, ist der einzige (fiktive) Junge im Heim der Protagonist. Die erwähnte Liebesgeschichte der jungen Frau mit einem sowjetischen Soldaten wird durch seine Gefühle erzählt, da er in sie verliebt ist, bzw. sie anziehend findet. Innerhalb des Films wird dargestellt, wie er versucht ihr Kleid hoch zu schieben²⁴ sie beim Ausziehen beobachtet und sie an der Brust anfasst²⁵. Deshalb stellt *Vier Tage im Mai* ein gutes Anschauungsbeispiel dar. Es verbindet drei Problematiken. 1. Abänderungen bei der Darstellung von historischen Abläufen bei internationalen Kooperationen oder Aussöhnungsvorhaben. 2. Erzählung und Vermittlung von Geschichte aus männlicher Perspektive und 3. die Darstellung von Gewalt an Frauen allein als Nebenstrang.

Als einziger Film der Jahre 2000–2020 thematisiert *Anonyma – Eine Frau in Berlin*²⁶ Vergewaltigungen als Verbrechen im Mittelpunkt mit einer Frau in der Hauptrolle. Er spielt aber nach dem Einmarsch der Roten Armee in Berlin und ist deshalb in der Statistik der untersuchten Filme nicht mit aufgenommen. Dieser Spielfilm beruht auf den Tagebucheinträgen von Marta Hillers.²⁷ Im westlichen Vergleich zeigt sich auch hier wie-

21 Biazza, Jakob: Vergewaltigung als Marketingstrategie, *Süddeutsche Zeitung* vom 02.11.2023.

22 Vgl. 1945 – Frauen als Kriegsbeute, in der ARD-Mediathek vom 22.04.2025: <https://www.ardmediathek.de/video/1945-frauen-als-kriegsbeute/1945-frauen-als-kriegsbeute/mdr/Y3JpZDovL21kci5kZS9zZW5kdW5nLzl4MjAoMC81MDIxNDktNDgyMjU4> zuletzt aufgerufen am 19.05.2025.

23 Wullweber, Helga: Vergewaltigung als Waffe und das Kriegsvölkerrecht, in *Kritische Justiz* 1993 (26 Nr. 2), S. 179–193, S. 179.

24 *Vier Tage im Mai* (2011), TC: 00:30:38.

25 Ebd., TC: 01:00:20–01:01:00.

26 *Anonyma – Eine Frau in Berlin*. Max Färberböck. D/RUS 2008.

27 »Während das Buch in den USA und Großbritannien zu einem großen Erfolg wurde, fiel es beim deutschen Publikum, durch. Offenbar war die Zeit noch nicht reif, um sich mit dem Thema öffentlich auseinanderzusetzen. Es blieb lange Jahre ein Tabu, an das man nicht rühren wollte.«, in: Ullrich, Volker: *Acht Tage im Mai. Die letzte Woche des Dritten Reiches*, München 2020, S. 110.

der, dass Deutschland sexuelle Gewalt als Tabuthema ansieht, dass nicht besprochen werden soll, denn »weder in der deutschen Nachkriegsöffentlichkeit noch in der historischen Wissenschaft wurde dieses Thema gebührend beachtet, geschweige denn bearbeitet. Dabei waren schätzungsweise mehr als zwei Millionen Frauen davon betroffen.«²⁸ Die ungleiche Darstellung von Verbrechen an Frauen wird in Kapitel 6.2 noch mal ausführlicher betrachtet und stellt einen größeren Untersuchungsschwerpunkt der Arbeit dar.

An dieser Stelle soll die teilweise problematische Zusammenarbeit mit anderen Ländern und die unterschiedliche Aufarbeitungspolitik der am Krieg beteiligten Länder angesprochen werden, um die Schwerpunktsetzung in der Darstellung der Geschichte des »Dritten Reichs« in deutschen Spielfilmen besser einordnen zu können. Zu berücksichtigen sind dabei weltweit unterschiedliche (künstlerische) Auseinandersetzungen mit dem Zweiten Weltkrieg. Historische Aufarbeitung bei gleichzeitiger kritischer Außenwahrnehmung von Nachbarländern bringt den deutschen Film in eine Sondersituation. Aus dieser Gratwanderung entwickelte sich auch die Schwerpunktsetzung des deutschen Spielfilms über das »Dritte Reich« und diese zu kennen ist relevant für die Analyse der Darstellung der Frau in diesen Filmen. Hierfür werden einige Beispiele mit europäischen Nachbarländern herausgegriffen.

Dass das Aussöhnen und Beschwichtigen bei Kooperationen mit ehemaligen Kriegsgegnern die historische Perspektive überdecken kann, zeigt die britisch-deutsche Kooperation *Laconia*. Die deutsche Version wurde fast ein Jahr später als in Großbritannien ausgestrahlt und zwar am 02.11 und 03.11.2011 in der ARD. Wird In einer Kritik gerade das versuchte versöhnende Element kritisch betrachtet,²⁹ so sind es bei einer anderen insbesondere die Abänderungen dieses Spielfilms über ein historisches Ereignis speziell für das deutsche Fernsehen:

Allerdings wurde für die deutsche Fassung aber eine eigene Version angefertigt, die scheinbar nichts mehr mit der britischen Version gemein hat, [...] [um] den schrecklichen Melodramen näher zu kommen, für die die Degeto Film, die hier als Co-Produzent fungierte, berüchtigt ist und regelmäßig kritisiert wird. [...] Aus einem exzellenten TV-Film, der mit großem Erfolg im englischen Fernsehen [sic!] lief, machte man in Deutschland eine langweilige Schmonzette.³⁰

Was passieren kann, wenn man das nicht so macht, hat die Debatte um ***Unsere Mütter, unsere Väter***³¹ gezeigt.³² Hier nur eine knappe Zusammenfassung dieses Konflikts:

28 Dörr: »Wer die Zeit nicht miterlebt hat ...«, S. 420.

29 Vgl. Winkler, Willi: Kriegsfilm »Laconia« in der ARD. Vom hilfreichen Feind, *Süddeutsche Zeitung* vom 02.11.2011.

30 Artikel zu den unterschiedlichen Schnittfassungen des Films *Laconia* von Doc Idaho vom 02.11.2011 bei Schnittberichte.com: »Laconia in alternativer Schnittfassung heute in der ARD. Deutsch-Englische Co-Produktion mit weitreichenden Unterschieden«: <https://www.schnittberichte.com/new.php?ID=3080> zuletzt aufgerufen am 09.05.2022.

31 *Unsere Mütter, unsere Väter*. Philipp Kadelbach. D 2012.

32 »Polnisches Gericht verurteilt ZDF«, Deutsche Welle vom 24.03.2021: <https://www.dw.com/de/zdf-serie-polnisches-gericht-fordert-entschuldigung/a-46889762> zuletzt aufgerufen am 19.09.2023; »Doch die polnischen Veteranen sind der Ansicht, dass der Film den AK-Soldaten eine Mitschuld

Die Reaktion in Polen: Einhellige Empörung im Blätterwald, der polnische Botschafter in Berlin protestierte, sein Kollege in Washington bat die amerikanischen Sender, den Film nicht auszustrahlen, und vor dem Warschauer ZDF-Studio skandierten Demonstranten: »Wir fordern die Wahrheit.« [...] Die Entscheidung eines öffentlich-rechtlichen Senders, einen »deutschen Propagandafilm« zu kaufen und auszustrahlen, sei disqualifizierend. Der »verlogene und antipolnische« Film sei »das Ergebnis der seit Jahren betriebenen deutschen Geschichtspolitik, in der die Urheber der Tragödie von Millionen Menschen als Opfer dargestellt werden«, empörte sich der Fraktionschef von Kaczynskis Recht und Gerechtigkeits-Partei. [...] Der israelische Politiker, [...] sieht »seit vielen Jahren einen deutschen Brauch, Polen alle Sünden zuzuschieben.«³³

Dass die polnische Bevölkerung negative Einstellungen JüdInnen gegenüber hatte, ist allerdings auch im *LaufJunge Lauf* dargestellt³⁴, jedoch gab es daraufhin keine internationale Kritik. Und in der damals vielbesprochenen Dokumentation *Shoah* von Claude Lanzmann, gibt es mehrere Stellen in denen in Originalinterviews teils ablehnende oder ausgrenzende Äußerungen über oder von der polnischen Bevölkerung gegenüber JüdInnen zu hören sind.³⁵ Möglicherweise liegt es tatsächlich hauptsächlich an der Darstellung der polnischen Partisanen in *Unsere Mütter, unsere Väter* im Gegensatz zu der Bevölkerung, die hier einen Unterschied macht. Jedenfalls ist das politische bilaterale Verhältnis von Polen und Deutschland durch kaum einen Spielfilm Anfang des 21. Jahrhunderts so in Schwierigkeiten gekommen wie bei *Unsere Mütter, unsere Väter*.³⁶

Es wirft für Filmschaffende jedoch die Frage auf, ob deutsche FilmemacherInnen darstellen können, dass teilweise auch die Bevölkerung der besetzten Länder bei der Verfolgung von Menschen mitgeholfen hat, ohne in politische, rechtliche oder kulturelle

am Holocaust im besetzten Polen gibt, während die Deutschen als Opfer dargestellt wurden. Der Film verletze, so Anwältin Brzozowska, »das Recht der Kläger auf den nationalen Stolz, das Recht auf die Pflege der eigenen nationalen Kultur, das Recht auf ein wahrheitsgemäßes Geschichtsbild sowie die Würde und das Recht auf die Ehrung der verstorbenen Soldaten der Heimatarmee.«, in: Lesser, Gabriele: Polen. Keine Antisemiten?, *Jüdische Allgemeine* vom 09.12.2013; »Der deutsche Film, so lautet der Vorwurf, wälze durch seine antisemitischen Partisanenszenen einen Teil der Schuld am Holocaust auf die polnische Untergrundarmee Armia Krajowa ab. Die Deutschen würden sich selbst als Opfer des Krieges darstellen.«, in: Lesser, Gabriele: »Unsere Mütter, unsere Väter« in Polen. Die haben Hochkultur, wir nur Eintopf, *taz* vom 24.06.2013; Vgl. Angeblich falsche Darstellungen. ZDF in Polen wegen Serie »Unsere Mütter, unsere Väter« verurteilt, *Spiegel* vom 28.12.2018; Vgl. Krzemiński, Adam: Debatte um »Unsere Mütter, unsere Väter«. Der polnische Lückenbüßer, *Süddeutsche Zeitung* vom 28.03.2013.

33 Gnauck, Gerhard: Kultur. »Wir fordern die Wahrheit!«, *WELT* vom 19.06.2013.

34 *LaufJunge Lauf* (2014), TC: 00:38:05-00:38:45, 00:54:05-00:54:30, 01:01:45-01:02:10.

35 *Shoah* (1985), Film 1, Teil 1, TC: 01:10:27-01:11:01, Film 1, Teil 2, TC: 00:55:30-00:55:38, 01:14:20-01:15:45.

36 Da der BR im Jahr 1981 einen ebenfalls dreiteiligen Dokumentarfilm mit dem gleichen Titel *Unsere Mütter, unsere Väter* (*Unsere Mütter, unsere Väter*. Recha Jungmann. D 1981.) ausstrahlte, stellt sich die Frage, warum das ZDF diesen Titel aufgegriffen und nochmal verwendet hat. Der Dokumentationsfilm mit Spielfilmanteilen aus den 1980er Jahren macht noch eine Unterscheidung bei den Geschlechtern und ihrer Bedeutung für den Kriegsablauf und des Regimes. Ob mit der dem ZDF Mehrteiler 30 Jahre später die Bedeutung der Frauen innerhalb des Regimes deutlicher gemacht werden sollte, ist nicht rekonstruierbar ohne weitere Quellen und Produktionsabläufe.

Zwänge zu geraten, bei den möglicherweise auf politischer Ebene eingegriffen werden muss. Und wenn sich Filmschaffende dafür entscheiden, wie geht man mit der Reaktion dieser Länder um und welches Land reagiert wie?

Der französische Film *Die Kinder von Paris*³⁷ der 2011 in die deutschen Kinos kam, thematisiert genau diese HelferInnen aus Frankreich bei der Verfolgung von JüdInnen im besetzten Frankreich. Dieses Thema sorgt auch in Frankreich für Diskussionen, dennoch wurde es mit diesem Film angegangen. In den untersuchten deutschen Filmen finden sich keine Darstellungen von französischen, belgischen oder skandinavischen Nazis, auch wenn es Quellen gibt, die die Zusammenarbeit von Menschen dieser Nationen belegen. Für *Die Kinder von Paris* ist Deutschland jedoch als weiteres Produktionsland vermerkt. Regie führte eine französische Frau, Roselyne Bosch, was für die Thematisierung der Schicksale der Frauen durch ihre MitbürgerInnen und nicht durch die Deutschen ausschlaggebend gewesen sein könnte. Eine deutsche Filmkritik fasst das so auf:

Für französische Augen besonders schockierend: Bosch zeigt die extreme Gewalt der Milizionäre gegen Frauen – auch dafür hat sie Zeugenaussagen gesammelt –, während die deutschen Besatzer meist im Hintergrund agieren.³⁸

Indem Länder ihre Geschichte selbst aufarbeiten, entfallen Schuldzuweisungen und mediale Debatten zwischen den Ländern oftmals, auch wenn in Frankreich diese Aufarbeitung ein innenpolitisch schwieriges Thema bleibt. In der Filmkritik zu *Die Kinder von Paris* der Jüdischen Zeitung wird in einem Absatz eine kleine Zusammenfassung zum Holocaust in Frankreich angehängt, in der möglicherweise auf eine Schwerpunktsetzung des deutschen Spielfilms über das »Dritte Reich« hingewiesen wird:

Auch in Deutschland gehört der »französische Holocaust« nicht zur kollektiven Erinnerung. Während die osteuropäischen Schauplätze des Massenmords hier einen festen Platz einnehmen, wird der Zweite Weltkrieg in Westeuropa nach wie vor als relativ »sauberer Krieg« wahrgenommen und nicht mit Menschheitsverbrechen in Verbindung gebracht.³⁹

Es lässt sich nicht belegen, ob das fehlende kollektive Gedächtnis in Deutschland bezüglich der Verfolgung in Frankreich dazu führt, dass es keine Spielfilme zwischen 2000–2020 aus Deutschland dazu gibt. Oder ob es Vorsicht oder Rücksicht auf das Nachbarland und seine Erinnerungskultur ist. Festzuhalten ist jedoch, dass unten den deutschen Spielfilmen der Jahre 2000–2020 sich kein Film ausschließlich mit der Beteiligung der Bevölkerung der besetzten Länder an der Verfolgung von Menschen beschäftigt.

Wo liegt nun der Schwerpunkt bei der filmischen Darstellung des »Dritten Reichs« in deutschen Spielfilmen der Jahre 2000–2020 und welche Bedeutung erhalten Frauen? Es

37 *Die Kinder von Paris*. Roselyne Bosch. F/D 2010.

38 Schulz-Ojala, Jan: Ein Film verarbeitet ein Trauma und bricht mit einem Tabu, *der Tagesspiegel* vom 09.02.2011.

39 Baratier, Anthony: Razzia in französischen Kinos. Mit dem Film »La Rafle« arbeitet Frankreich seine Beteiligung an der Shoa auf, *Jüdische Zeitung* vom Mai 2010.

lässt sich allgemein sagen, dass die Filme sich auf innenpolitische Themen, bekannte Persönlichkeiten und die deutsche Bevölkerung fokussieren. Seien es nun AnhängerInnen, GegnerInnen oder von Regime Verfolgte. Frauen spielen dabei größtenteils Nebencharaktere oder ihre Handlungen haben keine Auswirkungen auf die Geschehnisse. Gewalt an ihnen wird nicht der tatsächlichen Straftat entsprechend dargestellt. Oftmals übernehmen sie Opferrollen und sind im Hintergrund zu sehen. Selten spielen die Filme über die damaligen Reichsgrenzen hinaus, selten spielen sie an tatsächlichen Kriegsszenarien und ebenso selten zeigen sie die Auswirkungen des Regimes und des Kriegs in anderen Ländern. Obwohl der Fokus auf dem Leben innerhalb des »Altreichs« und seiner Propaganda liegt, sowie auf Unterdrückung und Gewalt, so spielen sie doch kaum in Lagern oder Gefängnissen. Diese Filme betrachtend soll nun im Folgenden dargelegt werden, wie Frauen und Männer in den beschriebenen Themenbereichen eingebunden werden und woran die hier getroffenen Aussagen zu belegen sind. Dafür werden unterschiedliche Genres herausgegriffen um die Untersuchung auf ein breitgefächertes Quellenmaterial zu stellen und Unterschiede klarer benennen zu können.

6.1.1 Alltag im »Dritten Reich« und die Darstellung der Geschlechter

Dies müsste ein Film leisten: endlich einmal die vielen normalen Profiteure zu zeigen, ohne sich in Stereotypen zu verfangen.⁴⁰

Was ist in diesem Zusammenhang mit dem »alltäglichen« Leben gemeint? In diesem Kapitel werden Filme untersucht, die mögliche Lebensszenarien im »Dritten Reich«, anhand von fiktiven Charakteren erzählen. Dies steht im Gegensatz zu den realen Biografien in Kapitel 6.1.2 und historischen herausgegriffenen Ereignissen in Kapitel 6.1.3. Da man sich bei diesen Filmen nicht an tatsächliche Personen oder Ereignisse halten muss, steht den FilmemacherInnen offen, wie und in welcher Form sie das »Dritte Reich« vermitteln wollen. Wie wird dieser künstlerische Spielraum für die Darstellung von Frauen im »Dritten Reich« genutzt?

Der einzige Film mit einer Protagonistin in diesem Kapitel, hat einige Besonderheiten, die die anderen Filme nicht vorweisen. Es gibt nur zwei Filme in der Statistik dieser Arbeit, über eine Protagonistin von einer Regisseurin und dies ist einer davon.⁴¹ Bei *Hitlerkantate* steht eine Frau als Protagonistin im Mittelpunkt, die nicht Mutter ist oder einer verfolgten Gruppe angehört. Ebenso die Perspektive der Faszination und Erotik des Faschismus bei Frauen, ist hier zentral und wird in den anderen Filmen nicht thematisiert. Doch die Faszination, die der Faschismus auf Mädchen und jungen Frauen ausübt und die erotische Verbindung zur Person Adolf Hitler, ist ein wichtiger Bestandteil beim Aufstieg des »Dritten Reichs«, will man die Anziehungskraft dieser Ideologie verstehen. Dazu finden sich in *Hitlerkantate* einige Ansatzpunkte. Die Regisseurin Jutta Brückner beschreibt in einem Interview »schon den Zeitgenossen war Hitlers Massenwirksamkeit

40 Weber, Matthias/Schmitz, Stefan: Weltkriegsfilm »Unsere Mütter, unsere Väter«. Das gesplante Urteil der Historiker, *Stern* vom 23.03.2013.

41 *Rosenstraße* (2002), *Hitlerkantate* (2005).

bei Frauen ein Rätsel.«⁴² Sie geht ebenso auf den erotischen Teil dieser Faszination ein, den die Propaganda bei den Frauen ausgelöst hat. Jutta Brückner beschreibt sie folgendermaßen:

Ein amerikanischer Offizier fand in der Reichskanzlei bündelweise Liebesbriefe, die Frauen an den Reichskanzler Hitler geschrieben haben. Frauen, die Kindern von ihm haben wollen; die abends nicht das Gartentor abschließen, damit er sie noch besuchen kommen kann. Sie schicken ihm Heiratsanträge, die er nur noch unterschreiben muss, und einige schreiben ihm, als sei er ihr Ehemann, der sich mal kurzfristig entfernt habe. Die Partei hat einige der Briefeschreiberinnen in psychiatrische Anstalten einweisen lassen.⁴³

Wie stellt sich dieses fanatische Verhalten der Frauen im Film dar? Gleich zu Beginn des Films werden original Propagandaufnahmen gezeigt von Frauen, die begeistert auf Adolf Hitler zu rennen und Frauen, die nur von Wachmannschaften zurückgehalten werden können. BDM-Mädchen streuen Blumen auf die Straße, ein Frauenchor singt im Hintergrund und innerhalb der Szene wird die Protagonistin in die Originalaufnahmen rein geschnitten. Sie läuft hinter Adolf Hitler her und fällt vor Euphorie in Ohnmacht, woraufhin Adolf Hitler im Licht erstrahlt. Im Film wird angewiesen das Mädchen aus der Szene raus zu schneiden, weil das nicht das Bild ist, was man darstellen wolle. Es wird die Doppeldeutigkeit des Begriffs eines gefallenen Mädchens benutzt.⁴⁴

Weitere sonst kaum angesprochene Themen in den untersuchten Filmen, die in *Hitlerkantate* zu finden sind, beziehen sich nicht immer ausschließlich auf Frauen. Dennoch ist es interessant zu betrachten, dass Themen in einem Film einer Regisseurin über eine Protagonistin integriert werden, die sonst fehlen. Welche sind das? Beispielsweise die Erwähnung des »Ehrenariers« bei SS-Männern.⁴⁵ Dabei konnten SS-Angehörige, die jüdische Vorfahren hatten zu »Ariern« erklärt werden. Dies stellt eine Ausnahme der »Nürnberger Gesetze« dar. *Die Wannseekonferenz*⁴⁶, der auf Grund des Veröffentlichungsdatums nicht mit in die Auswertung fällt, ist der einzige Spielfilm, bei dem noch jüdische Vorfahren bei SS-Mitgliedern ins Gespräch mit aufgenommen werden.⁴⁷

Dass SS-Männern erlaubt wurde zwei Frauen zu haben⁴⁸, kommt in einem Gespräch in *Hitlerkantate* vor. Das Gebären von Kindern als Lebenszweck der Frauen zur Vermehrung des Volkes steht dabei im Mittelpunkt, wie in der NS-Ideologie gewünscht. Es gehe darum, dass der Mann zwischen den Schwangerschaften, immer eine »freie zu seiner Verfügung hat«⁴⁹. In dieser Deutlichkeit findet sich die ideologische und geschlechts-

42 Booklet der DVD-Ausgabe des Films *Hitlerkantate*: Eine Geschichte von Verführung und Verrat. Jutta Brückner im Gespräch mit Michael André über die Motive und Handlungen der Protagonisten in *Hitlerkantate*, ihren Inszenierungsstil und die geheimen Mechanismen der NS-Herrschaft, *Hitlerkantate*. Jutta Brückner. D 2005, Vertrieb von absolut Medien GmbH 2014, S. 3.

43 Ebd., S. 3f.

44 *Hitlerkantate* (2005), TC: 00:02:00–00:04:45.

45 Ebd., TC: 01:34:30–01:34:37.

46 *Die Wannseekonferenz*. Matti Geschonneck. D 2022.

47 Ebd., TC: 01:14:19–01:14:29.

48 Vgl. Kuhn/Rothe (Hg.): Frauen im deutschen Faschismus. Band 2, S. 116.

49 *Hitlerkantate* (2005), TC: 00:44:45–00:45:30, 01:38:12–01:38:30.

spezifische Aufgabenzuteilung der Frauen im »Dritten Reich« sonst nicht in den Spielfilmen. In *Unsere Mütter, unsere Väter*⁵⁰ fällt nur in einem Nebensatz die Andeutung, dass Mädchen des BDM Sex mit verheirateten (SS) Männern haben.⁵¹ Die Thematik der Lebensbornheime wird dabei nicht genannt, stellte aber in der Konsequenz oft das Resultat dar. In welchem Ausmaß über die Körper der »arischen« Frauen entschieden und nachgedacht wurde, findet sich jedoch in keinem untersuchten Film wieder. Hier ein Beispiel wie weit diese Kontrolle damals gehen sollte:

Um jedoch den Führeranspruch des deutschen Volkes zu sichern und gleichzeitig die deutsche Bevölkerung zu steigern, müssen alle ledigen und verheirateten deutschen Frauen, soweit diese noch nicht vier Kindern haben, im Alter bis zu 35 Jahren verpflichtet werden, von reinrassischen einwandfreien deutschen Männern vier Kinder zu zeugen. Ob diese Männer verheiratet sind, spielt dabei keine Rolle. Jede Familie, die bereits vier Kinder hat, muß den Mann für diese Aktion freigeben.⁵²

Das Ausgrenzen und das Auserwählen von Menschen geht Hand in Hand. Welche Ausmaße das Klassifizieren von Menschen annehmen konnte, wird nicht nur in den Holocaust-Spielfilmen durch die Zugehörigkeit zu einer Personengruppe oder durch Verwandtschaftsgrade deutlich. Bei Spielfilmen, die sich mit dem »alltäglichen« Leben im »Dritten Reich« befassen, spielt das Aussehen eine große Rolle. Dabei stehen Menschen im Mittelpunkt, die nicht unter die »Nürnberger Gesetze« fallen und dennoch einem Idealbild unterworfen werden. Eine idealisierte Version einer »arischen« Frau wurde, wenn es das Äußere betraf, in Zahlen und Daten festgehalten. Die Annahme man könne Menschen anhand von äußeren Merkmalen genetische wie persönliche Eigenschaften zuordnen, finden sich bereits vor dem »Dritten Reich« in der Eugenik in unterschiedlicher Ausprägung. Der Aspekt des »arischen« Aussehens betraf sowohl Männer wie auch Frauen. Wie wird das in den Spielfilmen aufgegriffen?

Das Prinzip der Messbarkeit der »arischen« Zugehörigkeit, findet sich in einigen Filmen wieder, jedoch bezieht es sich nur in *Hitlerkantate* auf Frauen. Es sind in *Hitlerkantate*, *Napola – Elite für den Führer* und *Die Freibadclique*⁵³ Szenen, in der das schriftliche Festhalten von Körpereigenschaften zu sehen ist.⁵⁴ Das Ausmessen des Kopfes und Kategorisieren von Haar- und Augenfarbe in Bezug auf den Rassentyp wird explizit in *Hitlerkantate*⁵⁵ und *Napola – Elite für den Führer* gezeigt. In *Neger, Neger, Schornsteinfeger* wird das »arische« Aussehen und die Kopfform ebenfalls erwähnt.⁵⁶ Eine geschlechtsbezogene Betonung dessen ist bei Betrachtung der Filme nicht zu erkennen. Vielmehr wird es

50 *Unsere Mütter, unsere Väter* (2012), Teil 2, TC: 00:12:55.

51 »Die Verbindung von Macht und Unschuld, die im Bild von den schwarz uniformierten SS-Männern und den blonden Mädchen steckt – wobei die Betonung auf Mädchen liegt und den beteiligten Frauen gern mädchenhafte Naivität attestiert wird?«, in: Schmitz-Köster: »Deutsche Mutter, bist du bereit...«, S. 10.

52 Kuhn/Rothe (Hg.): Frauen im deutschen Faschismus. Band 1, S. 135.

53 *Die Freibadclique*. Friedemann Fromm. D 2017.

54 *Hitlerkantate* (2005), TC: 00:59:15-01:02:25; *Die Freibadclique* (2017), TC: 00:09:58-00:11:15; *Napola – Elite für den Führer* (2004), TC: 00:05:46-00:06:45.

55 *Hitlerkantate* (2005), TC: 00:59:50-01:01:10.

56 *Neger, Neger, Schornsteinfeger*. Jörg Grünler. D 2006, Teil 2, TC: 00:06:11-00:06:16.

den Situationen angepasst erwähnt. Die Sinnlosigkeit dieser Kategorisierung nach Aussehen kommt ebenfalls im Film *Unter Bauern – Retter in der Nacht*⁵⁷ auf. Die jüdische Protagonistin entspricht am meisten den Kriterien einer »arischen« Frau und wird dadurch im Film immer mal wieder wegen ihres Aussehens für eine »arische« Frau gehalten, was ihr vermutlich dabei hilft unerkannt zu bleiben.

Am wenigstens Interaktionen von Frauen in einer Handlung der Filme dieser Kapiteleinteilung sind in *Napola – Elite für den Führer*, *Die Freibadclique* und *Deutschstunde* zu sehen, die sich mit Jungs oder jungen Männern beschäftigen.

Alltägliche Erlebnisse von Jugendlichen sind eher selten in den Filmen. Zumeist sind es Ausnahmesituationen oder Eliteschulen wie die Napola-Anstalten in *Napola – Elite für den Führer*. Eine einzige weitere Erwähnung der Napola-Institutionen findet sich bei *Die Brücke* aber ohne Erklärung des Begriffs.⁵⁸ Obwohl nicht erwähnt, könnte das Internat, auf das der fiktive Sohn der Vera von Schalburg in *Die Spionin* geht und das kurz gezeigt wird, ebenfalls eine Napola sein. In einer Szene trägt der Sohn die gleiche Sportkleidung mit Logo wie die Jungen in *Napola – Elite für den Führer*.⁵⁹ Dies wird aber nicht an die ZuschauerInnen vermittelt. Die Napolas für Mädchen werden in keinem der untersuchten Filme erwähnt oder gezeigt. Bei diesem geschlechtsbezogenen Aspekt der Darstellung lassen sich Parallelen zur NS-Propaganda erkennen. Denn »die Existenz der NPEA für Mädchen in Hubertendorf-Türnitz wurde im ›Altreich‹ offenkundig nicht propagandistisch genutzt, im Unterschied zu den Jungenanstalten.«⁶⁰

*Ende der Schonzeit*⁶¹ stellt den einzigen Film der Kategorie dar, in dem es nicht um Jugendliche oder junge Leute geht, sondern um Erwachsene. Doch der Umgang mit Frauen und deren Darstellung ist gleich. Genauer wird darauf in 6.2.2 eingegangen.

In Filmen, die in den anderen Kapiteln analysiert werden, finden sich ebenfalls Alltäglichkeiten des »Dritten Reichs«, die hier knapp angesprochen werden sollen, um möglicherweise ein Muster erkennen zu können. Ein wiederkehrendes Element des alltäglichen Lebens im »Dritten Reich« war die »Arisierung« von jüdischen Wohnungen und Häusern. Das bedeutet die Enteignung, Vertreibung oder Festnahme von jüdischen MieterInnen oder EigentümerInnen von Wohnraum. Daraufhin wurden in diesem Wohnraum »arische« Familien und/oder RegimemitarbeiterInnen einquartiert. Thematisiert wird dies in *Unsere Mütter, unsere Väter*⁶², *Die Brücke*⁶³ und *Die Spionin*⁶⁴. Der Auflösungsprozess eines solchen Wohnsitzes wird in *Neger, Neger, Schornsteinfeger*⁶⁵ nach dem Selbstmord der jüdischen Familie gezeigt. Da diese »Arisierung« von Wohnraum überall im Land in der Nachbarschaft passierte, ist dies etwas, was die gesamte Bevölkerung mitbekommen haben müsste. Da bei Holocaustfilmen meistens

57 *Unter Bauern – Retter in der Nacht*. Ludi Boeken. D/F 2009.

58 *Die Brücke* (2008), TC: 00:24:05, 00:25:31.

59 *Die Spionin*. Miguel Alexandre. D 2012, TC: 00:29:44.

60 Aumüller-Roske: Die Nationalpolitischen Erziehungsanstalten für Mädchen im »Grossdeutschen Reich«, S. 228.

61 *Ende der Schonzeit*. Franziska Schlotterer. D/IL 2012.

62 *Unsere Mütter, unsere Väter* (2012), Teil 3, TC: 01:20:07–01:21:08.

63 *Die Brücke* (2008), TC: 00:52:05–00:52:34.

64 *Die Spionin* (2012), TC: 00:20:58–00:21:02.

65 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), TC: 00:31:38–00:32:50.

der Fokus auf den Lebensweg während und nach Vertreibung, Flucht oder Inhaftierung gelegt wird, sind solche »arisierten« Wohnungen zumeist nur in Filmen über »arische« Familien oder Lebensszenarien zu sehen oder werden angesprochen.

Was in den Spielfilmen hingegen nicht zu sehen ist, sind Feldpostpakete aus den besetzten Ländern. Dies umfasst folgendes Phänomen:

Deutsche Soldaten kauften die Länder Europas buchstäblich leer. [...] Adressaten waren hauptsächlich Frauen. [...] Während die Frauen wirklichkeitsnah erzählten, bestritten die Männer ausnahmslos, jemals auch nur ein Feldpostpäckchen versandt zu haben.⁶⁶

Das Erhalten solcher Post in Filmen würde den ZuschauerInnen das Wissen dieser Frauen über die Ausbeutung und Besetzung dieser Länder vermitteln und klar machen, dass es sich somit um Mitwisserinnen handelt. Doch in keinem der untersuchten Filme erhält eine Frau ein solches Paket von einem Soldaten.

Ergänzend soll an dieser Stelle erwähnt werden, warum einige Spielfilme über »alltägliche Lebensszenarien« nicht in der Analyse aufgenommen wurden. Das verfilmte Theaterstück *Zwölfeläuten*⁶⁷ über Mitläufertum in Österreich hätte zwar thematisch in diese Rubrik gepasst, doch sind bei der Einteilung in die Statistik einige Punkte als unpassend aufgefallen.⁶⁸ *Die Entdeckung der Currywurst*⁶⁹ erfüllt die Kriterien als deutscher Film, jedoch spielt er nicht eindeutig über die Hälfte der Spielzeit im »Dritten Reich«.⁷⁰ Die gleiche Argumentation lässt sich für den Mehrteiler *Das Bernsteinamulett*⁷¹ anwenden, der ansonsten unter diese Rubrik gefallen wäre.⁷²

6.1.2 Dominanz männlicher Filmbiografien: Widerstand und NS-Eliten

Die mit der Geschichte der politischen »Rechten« bisher verbundenen geschlechtsbezogenen Ideologmen – traditionelle Geschlechterrollen, Misogynie und Männerbund – haben den Blick auf die weibliche Anhängerschaft weitestgehend verstellt.⁷³

66 Aly, Götz: Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus, Frankfurt a.M. 2005, S. 115ff.

67 *Zwölfeläuten*. Harald Sicheritz. A 2001.

68 Zwar ist bei der FSK mit einer Produktionsbeteiligung von Deutschland markiert, es findet sich jedoch im Filmlexikon des internationalen Films nur Österreich als Produktionsland. Aus den übermittelten Daten des FSK ist keine Erstausstrahlung im deutschen Fernsehen erkennbar. In filmdienst.de wird als Erstausstrahlung der 10.12.2003 im ORF 2 aufgeführt und erst für den 26.01.2010 den in ganz Deutschland erreichbaren Sender 3sat. (Vgl. Überblick zu dem Film *Zwölfeläuten* auf der Internetseite des filmdienst.de: <https://www.filmdienst.de/film/details/521484/zwolfelaeten> zuletzt aufgerufen am 08.04.2023.) Der Film wird deshalb innerhalb dieser Statistik nicht als deutscher Spielfilm angesehen.

69 *Die Entdeckung der Currywurst*. Ulla Wagner. D 2008.

70 Der Anteil, der die Nachkriegszeit umfasst, ist zu lang um als kurze Sequenz oder Zeitsprung zu gelten.

71 *Das Bernsteinamulett*. Gabi Kubach. D 2004.

72 Der gesamte zweite Teil spielt in der Nachkriegszeit und auch der erste Teil spielt nicht komplett im »Dritten Reich«. Das Muster von Fernseh-Mehrteilern über mehrere Jahrzehnte mit einer Frau als Protagonistin in einer Liebesgeschichte wird ausführlicher in 6.1.3 besprochen.

73 Dewor: Selbstbild rechter Frauen, S. 277.

Knapp 27 % der deutschen Spielfilme über das »Dritte Reich« zwischen 2000–2020 sind biografische Filme (siehe A3a). Also Verfilmungen des Lebens von realen Personen, Autobiografien oder aus Quellen rekonstruierte Lebensläufe. Auf Grund dieser doch großen Anzahl, werden sie im Folgenden noch weiter nach Kategorien unterteilt und bearbeitet.

Unter den verfilmten Biografien der Statistik finden sich fünf der 21 Filme mit weiblichen Protagonistinnen. Darunter die bereits bekannten Frauen Sophie Scholl und Anne Frank. Bei den männlichen Protagonisten sind Personen zu finden, die (noch) nicht Teil des kollektiven Gedächtnisses oder der Erinnerungskultur sind. Eine Begründung durch nicht vorhandene (Auto)Biografien von Frauen kann nicht belegt werden, da es viel Literatur und ZeitzeugInnenberichte auch von und über Frauen aus dem »Dritten Reich« gibt.⁷⁴ Auch auf anderen nicht literarischen, sondern gesellschaftlichen Ebenen sind diese Frauenbiografien der deutschen Öffentlichkeit zugänglich⁷⁵, wie hier zu erkennen ist:

-
- 74 Hier nur eine Auswahl: Vgl. Kliner-Fruck: »Es ging ja ums Überleben«; Vgl. Von Treuenfeld, Andrea: In Deutschland eine Jüdin, eine Jeckete in Israel. Geflohene Frauen erzählen ihr Leben, Gütersloh 2011; Vgl. Litten, Irmgard: Die Hölle sieht dich an. Der Fall Litten, Paris 1940; Vgl. Timms: Die geheimen Tagebücher der Anna Haag; Vgl. Haag, Anna: »Denken ist heute überhaupt nicht mehr Mode« Tagebuch 1940–1945, Ditzingen 2021; Vgl. Sternheim-Peters, Eva: Habe ich denn allein gejubelt? Eine Jugend im Nationalsozialismus, München 2015 (neu bearbeitete Fassung von *Die Zeit der großen Täuschungen*, erschienen 1987); Vgl. Lotter, Cornelia: Die Aufseherin, o.O. 2020; Vgl. Walz, Loretta: »Und dann kommst du dahin an einem schönen Sommertag«. Die Frauen von Ravensbrück, München 2005; Vgl. Kleinberger, Margot: Transportnummer VIII/1 387 hat überlebt. Als Kind in Theresienstadt, München 2011; Vgl. Müller-Madej, Stella: Das Mädchen von der Schindler-Liste. Aufzeichnungen einer KZ-Überlebenden, München 1998; Vgl. Verome, Hetty E.: Wir Kinder von Bergen-Belsen, Basel 2005; Vgl. Mozes Kor, Eva/Rojany Bussieri, Lisa: Ich habe den Todesengel überlebt. Ein Mengele-Opfer erzählt, München 2012; Vgl. Moskin, Marietta: Um ein Haar. Überleben im Dritten Reich, München 2005; Vgl. Klüger, Ruth: weiter leben. Eine Jugend. Göttingen 1992; Vgl. Heying, Mareen: Klara Schabrod. Alltagskonstruktionen einer Kommunistin in Briefen zur Zeit des deutschen Faschismus, Bochum 2014; Vgl. Distel: Im Schatten der Helden; Vgl. Jacobeit, Sigrid: Elsa Fugger. Das Leben einer Widerstandskämpferin, in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara: *Frauen, Verfolgung und Widerstand*, München 1993, S. 205–220; Vgl. Müller-Münch, Ingrid: Die bayerische Wäscherin. Porträt einer Aufseherin in Majdanek, in: Benz, Wolfgang/Distel, Barbara: *Frauen, Verfolgung und Widerstand*, München 1993, S. 253–256; Vgl. Ziege, Eva-Maria: Sophie Rogge-Börner – Wegbereiterin der Nazidiktatur und völkische Sektiererin im Abseits, in: Heinsohn, Kirsten/Vogel, Barbara/Weckel, Ulrike (Hg.): *Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt a.M. 1997, S. 45–77; Vgl. Heuser, Magdalene: Holocaust und Gedächtnis: Autobiographien, Tagebücher und autobiographische Berichte von verfolgten Frauen, in: Niethammer, Ortrun (Hg.): *Frauen und Nationalsozialismus. Historische und kulturgeschichtliche Positionen*, Osnabrück 1996, S. 83–99; Vgl. Mieszkowska, Anna: Die Mutter der Holocaust-Kinder. Irena Sandler und die geretteten Kinder aus dem Warschauer Ghetto, München 2006.

- 75 Vgl. Hasenauer, Carolin: »Mut und Widerstand: Frauen gegen das NS-Regime«, in BR24 vom 17.01.2024: <https://www.br.de/nachrichten/bayern/mut-und-widerstand-frauen-gegen-das-ns-regime,U1Vu6sh> zuletzt aufgerufen am 17.01.2024.

Die meisten haben mitgemacht – Martha Wertheimer, Anna Pröll und Margit Zinke nicht: Der DFB erinnert an Sportlerinnen, die in der NS-Zeit Widerstand geleistet haben.⁷⁶

Diese genannten Beispiele wurden jedoch nicht innerhalb des untersuchten Zeitraums verfilmt.⁷⁷ Oftmals durch weibliche WissenschaftlerInnen wird diese Literatur und Forschung zu Frauen im »Dritten Reich« seit Jahrzehnten erarbeitet. Somit wäre allerdings diese Forschung zu großen Teilen bereits vorliegend gewesen oder ist während des untersuchten Zeitraums entstanden. Sie hätte also für die Verfilmung von Biografien im »Dritten Reich« genutzt werden können. Doch in die populärwissenschaftliche Geschichtsvermittlung scheint sie nicht in gleichem Maße eingeflossen zu sein, wie die Forschung zu Männern im »Dritten Reich«. In welchem Zusammenhang die filmische Aufarbeitung von weiblichen Biografien und die männerdominierte Fachrichtung der Geisteswissenschaften, sowie die deutsche Medienlandschaft stehen könnten, wird im Kapitel 6.2 noch einmal detaillierter aufgegriffen. Zunächst werden nun die biografischen Spielfilme der Statistik dieser Arbeit betrachtet.

Die Darstellung von Nazigrößen und von Widerstand im »Dritten Reich« fokussieren sich auf zwei gegnerische Gruppen. Auch die Gedenktage der aktuellen Politik werden in den meisten Fällen für Personen im Widerstand organisiert, deshalb scheint es hier relevant diese Gruppen für die Analyse extra herauszugreifen. Nur *Der gute Göring* vermischt die ansonsten in den Filmen fast immer getrennten Kategorien des Widerstandskämpfers mit den Nazigrößen, da Hermann Göring und Albert Göring⁷⁸ beide Mitglieder der gleichen Familie waren.

ProtagonistInnen, die MitläuferInnen genannt werden könnten, keine klare Haltung für oder gegen die Ideologie hatten oder von den politischen Abläufen profitiert haben ohne sie zu kritisieren, haben im untersuchten Zeitraum keine Verfilmung erhalten. Dies prägt auch die Sehgewohnheiten und das Geschichtsverständnis des Publikums dieser Filme. Der Historiker Ulrich Herbert beschreibt dieses Phänomen in folgender Zusammenfassung:

Lässt man das weg, müsste man zeigen, mit welcher Inbrunst viele Deutschen bis kurz vor Schluss an den Endsieg geglaubt haben. Dass es nicht nur naive Dummköpfe waren, die Hitler vertrauten. Und dass sie nicht nur erduldeten, was geschah, sondern wollten. Aber solange man nicht einmal einen weder sadistischen noch naiven oder verrückten Menschen vorführt, der völkisch denkt, den Krieg für richtig hält, im Krieg gegen die Sowjetunion keine Kompromisse akzeptiert, der die Juden weghaben will und auch die

76 Lorenzen, Ralf: »Widerstand gegen Nazis. DFB erinnert an mutige Frauen in der NS-Zeit«, vom 24.01.2023 auf der Internetseite des Nachrichtenblocks des ZDF: <https://www.zdf.de/nachrichten/sport/dfb-ns-zeit-frauen-widerstand-proell-wertheimer-zinke-100.html> zuletzt aufgerufen am 06.01.2024.

77 Die Unterschiede bei der Verfilmung von Literatur über Männer werden im Kapitel 6.2.2 nochmals genauer betrachtet.

78 Vgl. Burke, William Hastings: Hermanns Bruder. Wer war Albert Göring?, Berlin 2012.

Euthanasie als im Grunde richtig erachtet, [...] – so lange werden wir nicht verstehen, was da geschehen ist.⁷⁹

Die in dieser Arbeit untersuchten Filme bieten dem deutschen Publikum nur die Möglichkeit ProtagonistInnen zu sehen, die entweder vollkommen für die Ideologie sind oder – wenn nötig – ihr Leben geben um ihre ethischen und moralischen Werte zu leben. Eine historische Bildung zu faschistischen Systemen, soziologischen Abläufen oder emotionaler Lenkung von Menschen in einer Ideologie wird den ZuschauerInnen nicht ermöglicht. Robert Schwenke hat mit seinem Film *Der Hauptmann* einen filmischen Versuch dagegen unternommen.⁸⁰ Er beschreibt in diesem Interview die Bedeutung von Filmen als Ausweg von moralischen Fragen:

Was würde ich tun? Das ist natürlich eine Fragestellung, die sich bei einer Geschichte über die Täter aufdrängt und der man sich z.B. entziehen kann, wenn man einen Film guckt, wo die Leute ethisch und moralisch auf der richtigen Seite des Arguments stehen. Mit denen identifizieren wir uns – und wir wollen ja auch alle glauben, dass wir mutig und moralisch unterwegs gewesen wären. Aber natürlich spiegeln die Fakten das nicht wider.⁸¹

Die gesellschaftliche Vorstellung ihre Vorfahren wären gegen die Nazis gewesen sieht die deutsche Bevölkerung in der Inszenierung der allermeisten ProtagonistInnen. In den unterschiedlichsten Formen agieren diese gegen den Nationalsozialismus. Es wird das Bild vermittelt, alle Macht ginge von wenigen Menschen aus, die gegen den ausdrücklichen Willen der Bevölkerung Ausgrenzung, Ermordungen und Verfolgungen unternahmen. Ob dieses Narrativ größtenteils von den Filmen auf die Bevölkerung oder aus der Gesellschaft in die Filmbranche über die Jahrzehnte übergang, kann hier nicht rekonstruiert werden. Doch »die Schönfärbe-Strategie, einzelne Nazis besonders böse zu inszenieren, um den Großteil der Deutschen als ihre Opfer und damit als unschuldig darstellen zu können«⁸², um die enorme Verantwortung und das Leid auf möglichst wenige Personen zu verteilen und die breite Bevölkerung zu entlasten, ist in den untersuchten Spielfilmen zu erkennen. Auch Mitglieder des Regimes werden im kollektiven Gedächtnis und den Spielfilmen moralisch entlastet, wenn es Beweise oder auch nur Vermutungen gibt, sie hätten sich gegen das Regime gewandt.⁸³ Dies verkleinert die Anzahl der Nazigrößen noch weiter. Beispielhaft stehen dafür Erwin Rommel und Claus von Stauffenberg, deren jahrelange Arbeit für das Regime in ihren biografischen Spielfilmen nicht im Mittelpunkt steht, sondern die Phase in der sie sich gegen das Regime oder das Regime sich gegen sie gewandt hat.

79 Herbert, Ulrich: »Unsere Mütter, unsere Väter«. Nazis sind immer die anderen, *taz* vom 21.03.2013.

80 Vgl. Steinbacher, Emanuel V.: *Der Hauptmann* (2017) Gewaltstrukturen und Täterschaften in Robert Schwenkes pervertierter Köpenickiade, in: Hannig, Nicolai/Schlimm, Anette/Wünschmann, Kim (Hg.): *Deutsche Filmgeschichte. Historische Portraits*, Göttingen 2023, S. 265–276.

81 Von Bock, Hans Christoph/Kürten, Jochen: Robert Schwenke über den Film *Der Hauptmann*, *DeutscheWelle* vom 15.09.2017.

82 Maus, Stephan: ZDF-Zweiteiler. Hitlers »Titanic«, *Stern* vom 02.03.2008.

83 Vgl. Remy, Maurice Philip: *Mythos Rommel*, Berlin 2004, S. 8.

Im Widerstand – Mann gegen Mann?

Dennoch – allen diesen Widerständigen ist gemeinsam, daß sie fast ausschließlich subsumiert werden als Freundinnen oder Ehefrauen von Männern und die durch deren Begriffswelt geprägte Geschichte.⁸⁴

Das Argument, Verfilmungen erhalten nur Personen mit einem Bekanntheitsgrad, ist kaum haltbar. Über die Männer Albert Göring und Paul Grüniger ist auch kaum etwas im kollektiven Gedächtnis bekannt und dennoch erhielten sie Spielfilme bzw. Doku-Dramen im untersuchten Zeitraum. Dabei soll nicht abgesprochen werden, dass Männer, die im kollektiven Gedächtnis bis jetzt keinen Platz haben, es nicht ebenfalls verdienen durch Medien den Menschen näher gebracht zu werden. Doch der Schwerpunkt der Untersuchung soll hier auf den Frauen liegen. Und bei den sechs Spielfilmen über Menschen im Widerstand zwischen 2000–2020 befindet sich nur eine Frau. Und zwar mit Sophie Scholl die einzige Frau, die im Zusammenhang mit Widerstand gegen das Regime in der Erinnerungskultur einen Platz erhalten hat.

Zusammenfassend lässt sich sagen, es finden sich im untersuchten Zeitraum keine Spielfilme über Frauen im Widerstand, die nicht bereits Teil des kollektiven Gedächtnisses sind. Doch erwähnenswert ist, dass es stattdessen vereinzelt Dokumentarfilme über diese Frauen gibt, wie über Aracy de Carvalho.⁸⁵ Sie half JüdInnen vor dem Krieg Deutschland zu verlassen, die sie deshalb »Den Engel von Hamburg« nannten.⁸⁶ Auch bisher kaum beachtete verfolgte Gruppen, wie lesbische Frauen im Konzentrationslager wurden zum ersten Mal 2022 im Dokumentarfilm *Nelly & Nadine*⁸⁷ thematisiert. Ein ähnliches Phänomen ist bei Dokus über Täterinnen zu erkennen. So existieren über Frauen in der NS-Zeit⁸⁸ oder speziell über einzelne Frauen wie beispielsweise Ilse Koch⁸⁹ Dokumentationsfilme, aber keine Spielfilme. Da scheint es einen Unterschied in der Aufarbeitung zu geben. Allerdings sind diese Dokumentarfilme größtenteils von Regisseurinnen und/oder nicht deutschen Personen gemacht. Hierbei fällt auf, dass der Anteil der Frauen bei den RegisseurInnen von Dokumentarfilmen mit 49 % zu 51 %, beinahe gleichwertig ist. Wohingegen er bei der Rubrik Fiktion bei 80 % männlich zu 20 % weiblich liegt.⁹⁰ Es bräuchte für eine klare Gegenüberstellung eine Auflistung aller Dokumentarfilme von Frauen über Frauen im »Dritten Reich« um herauszuarbeiten, wie viele es im Vergleich zu Spielfilmen gibt. Dazu bräuchte es auch eine Statistik über Dokumentarfilme von Männern über Männer im »Dritten Reich« um zu belegen, ob es in diesem Filmgenre

84 Seybold, Katrin: »UNS HAT JA NIE JEMAND GEFRAGT...« Münchner Frauen aus dem Widerstand, in: Archiv der Münchner Arbeiterbewegung e.V. et al. (Hg.): *Macht und Gesellschaft Männer und Frauen in der NS-Zeit. Eine Perspektive für ein künftiges NS-Dokumentationszentrum in München*, München 2004, S. 81–94, S. 81.

85 Aracy – *Der Engel von Hamburg*. Gabriele Rose. D 2022.

86 Aracy – *Der Engel von Hamburg* (2022), TC: 00:00:35–00:00:45.

87 *Nelly & Nadine*. Magnus Gertten. S/B/N 2022.

88 Vgl. *Frauen der NS-Zeit*. Christiane Ratiney. F 2020.

89 *Ilse Koch – Die Hexe von Buchenwald*. André Meier/Pepe Pippig. D 2012. (TV-Reihe: Geschichte Mitteldeutschlands des MDR)

90 Vgl. Frauenkulturbüro NRW e.V. (Hg.): Die Quote Regie in Film und Fernsehen. Medienforum NRW, Köln, 11.06.2015, Krefeld 2015, S. 8.

eine gleiche Ausrichtung wie bei den Spielfilmen gibt. Oder ob sich, durch die andere Verteilung der RegisseurInnen nach Geschlecht in 50/50 etwas Anderes feststellen lässt. Bei den Spielfilmen sind die Männer in dem untersuchten Zeitraum eindeutig als Protagonisten im Widerstand in der Mehrzahl, ebenso wie als Regisseure dieser Filme. Alle sechs Spielfilme dieses Kapitels sind von männlichen Regisseuren gemacht worden. Was lässt sich bei diesen Filmen in Bezug auf die Darstellung von Frauen erkennen?

Sophie Scholl – Die letzten Tage steht als einziger Kinofilm mit einer Protagonistin den Kinofilmen **John Rabe** und **Elser – Er hätte die Welt verändert**⁹¹ gegenüber und bei den drei Fernsehfilmen **Stauffenberg**⁹², **Ein blinder Held – Die Liebe des Otto Weidt**⁹³ und **Der gute Göring** gibt es keinen einzigen mit einer Frau in der Hauptrolle. Sophie Scholl gehört mit Anne Frank – deren verfilmtes Leben in dem Kapitel 6.1.5 analysiert wird – zu den zwei einzigen weiblichen Personen in der deutschen Erinnerungskultur, die im kollektiven Gedächtnis nachhaltig verankert wurden. Da **Sophie Scholl – Die letzten Tage** der einzige Film in dieser Einteilung ist, in dem eine Frau die Hauptrolle spielt, wird hier genauer auf ihn als auf die anderen genannten Filme eingegangen.

Vorab lässt sich festhalten, dass die »Weiße Rose« so stark medial aufgearbeitet ist, wie keine andere Widerstandsgruppe.⁹⁴ Warum gibt es nur über sie einen Film, wenn doch in der Forschung viele verschiedene Widerstandsgruppen bekannt sind, in denen Frauen involviert waren?⁹⁵ Organisierte Widerstandsgruppen sind in den anderen Filmen der Statistik nicht Teil der Haupthandlung. Die Entwicklung von Flugblättern wird in **Die Unsichtbaren – Wir wollen leben** nochmal aufgegriffen. Allerdings sind hier wieder Männer in der aktiven Rolle und die einzige mahnende Person ist die Ehefrau und Mutter.⁹⁶ Eine Erwähnung von Flugblätteraktionen ist an einer Stelle in **Die Fälscher** zu finden, als Grund für die Inhaftierung einer männlichen Nebenrolle.⁹⁷

Wie wird Sophie Scholl nun in dieser Filmbiografie dargestellt?⁹⁸ Relevant zu Beginn ist, dass es nicht um Sophie Scholls gesamtes Leben geht, sondern nur um wenige Tage vor ihrem Tod. Ihre Porträtierung steht also im direkten Zusammenhang mit der Widerstandsaktion der »Weißen Rose«. Die Kinofilme über die männlichen Protagonisten dieser Kategorie gehen mehr in die Tiefe. Sie zeigen sowohl die Beweggründe zum Widerstand, wie auch Einblicke in das gesamte Leben der Männer. Bei **Sophie Scholl – Die letzten Tage** handelt es sich nicht um die Darstellung eines Reifeprozesses, sondern vielmehr

91 *Elser – Er hätte die Welt verändert*. Oliver Hirschbiegel. D 2015.

92 *Stauffenberg*. Jo Baier. D 2004.

93 *Ein blinder Held – Die Liebe des Otto Weidt*. Kai Christiansen. D 2014.

94 Vgl. Lange, Sascha: Meuten, Swings & Edelweisspiraten. Jugendkultur und Opposition im Nationalsozialismus, Mainz 2018, S. 95.

95 Vgl. Hix: Vergessener Frauenwiderstand, S. 146–154; Vgl. Fischer, Henning (Hg.): Frauen im Widerstand. Deutsche politische Häftlinge im Frauen-KZ Ravensbrück: Geschichte und Nachgeschichte, Berlin 2020.

96 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 01:17:07–01:17:38.

97 *Die Fälscher*. Stefan Ruzowitzky. D/A 2006, TC: 00:47:22–00:47:26.

98 Insbesondere bei Spielfilmen mit einer Protagonistin ist die Betrachtung der Produktionsbedingungen ein interessanter Aspekt bei der Analyse. Neben der Regie, dem Drehbuch, dem Schnitt, den Hauptproduzenten, der Kamera und der Musik wurde unter anderem auch die Herstellungslösung von Männern in diesem Film übernommen. Detaillierter wird auf die Bedeutung dieses Aspekts in Kapitel 6.2 eingegangen.

um eine Darlegung eines Opfergangs. Kennt man aber die gesamte Biografie von Sophie Scholl im »Dritten Reich« vor dem Einsatz im Widerstand, zeigt sich eine vielschichtige Persönlichkeit, die gerade durch ihren Wandel innerhalb des Regimes ein gutes Beispiel für Fanatismus und Propaganda ist. Eine Frau, die sich verleiten und verführen ließ vom Regime, aktives Mitglied des BDM war und sich dann für einen anderen Weg entschieden hat, als sie durch ihren Bruder und dessen Freunde detaillierter von Ungerechtigkeit und Unterdrückung erfuhr. Die Mitgliedschaft im BDM wird nur kurz in einer halben Minute im Film angesprochen.⁹⁹ Wie lange das war, welche Bedeutung das für sie und ihr Leben hatte, welche Position sie innehatte und warum sie die Aussagen über das Regime nicht mehr glaubt, wird nicht weiter besprochen. Direkt danach geht es um ihre Beziehung zu ihrem Verlobten. Auch dass ihre Kritik an dem Regime erst wenige Monate vor der Festnahme in Ego-Dokumenten erkennbar ist, wird nicht entsprechend vermittelt. Besonders welche innerliche Entwicklung von einem treuen BDM-Mädel zu einer Widerstandskämpferin nötig ist, wird den ZuschauerInnen nicht transportiert. Dass dies eine übliche Porträtierung von Sophie Scholl ist, zeigt dieser Auszug:

Was aus dem heutigen Bild der Widerstandskämpferin kaum hervorgeht, ist ihre jahrelange Treue zur HJ und BDM. [...] ›Klassenkameradinnen schildern die 16-Jährige 1937 als 150-prozentige Anhängerin des Nazi-Regimes, die den Faschisten mit Überzeugung, Bedingungslosigkeit und Fanatismus diente‹, erläutert der Theologe. ›Das hatte sie nicht von den Eltern, sondern war das Ergebnis der politischen Erziehung in unzähligen Naziveranstaltungen, die sie besuchte und verantwortlich leitete. Aber sie lernte im Kreis ihrer Familie Denken und Gottvertrauen, und das gewann im Laufe des Krieges allmählich die Überhand. [...] Eine auf Fakten basierende, das heißt auf Dokumente gestützte Erklärung für dieses Verhalten, liegt bisher nicht vor. Menschen leben in Widersprüchen. Wie bei Sophie Scholl ist es wichtig, diese Ambivalenzen klar zu benennen und die realen Personen nicht in idealisierten Verklärungsnebeln zu verstecken.¹⁰⁰

Der Film bietet den ZuschauerInnen stattdessen diesen Dialog:

Kommissar Mohr: »Und was sagen Sie, wenn der Endsieg errungen ist und nach all dem Blut und Leid Wohlstand und Freiheit in Deutschland einzieht, wovon Sie selber geträumt haben, als Sie dem BDM beigetreten sind?«

Sophie Scholl: »Den Glauben daran haben in Hitlers Deutschland alle verloren.«¹⁰¹

Die Erwähnung des Arbeitsdienstlagers Krauchenwies wird nicht mit Sophie Scholls dortiger Arbeit und Position verbunden.¹⁰² Es reproduziert somit gewollt oder nicht das verbreitete Bild des nichts Böses wollenden Geschlechts, das sich nicht von dem Regime hat verführen lassen. Aber auch Sophies Bruder Hans wird als unerschütterlich

99 *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), TC: 00:37:00–00:37:20.

100 Stephan, Dennis: Sophies weiter Weg zur Widerstandssikone, *Trott-war* vom 09.05.2021.

101 *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), TC: 01:06:30–01:06:43.

102 Ebd., TC: 00:54:48.

in seiner Haltung dargestellt, da auch bei ihm die Entwicklung und Einbindung ins Regime bis zu diesem Punkt im Film fehlt. Seine Position wird innerhalb des Films durch seinen Kriegseinsatz begründet von dem mehrmals erzählt wird. Jedoch sind nur die gemeinsamen Momente mit seiner Schwester dargestellt, sodass die ZuschauerInnen seine sonstigen Gefühle und Äußerungen nicht zu sehen bekommen. Festzuhalten bleibt, dass bei den veröffentlichten Spielfilmen dieses Zeitraums nur für Sophie Scholl diese Art der Darstellung gewählt wurde. Aber die Spielfilme über die männlichen Widerstandskämpfer, wenn sie Protagonisten sind, einen längeren Zeitraum mit dargestellter innerer Entwicklungsphase beinhalten. Es bleibt Spekulation, ob Spielfilme mit Fokus auf die männlichen Widerstandskämpfer der »Weißen Rose« die Protagonisten auch ohne Persönlichkeitsentwicklung und unberührt von der Propaganda dargestellt hätten, wenn immer nur wenige Tage ihres Lebens inszeniert worden wären. Denn für diese Männer gibt es im untersuchten Zeitraum keine eigenen Spielfilme. Sophie Scholl erscheint repräsentativ für die ganze Gruppe in der filmischen Umsetzung genutzt worden zu sein. Das wird der Arbeit der restlichen Gruppenmitglieder nicht gerecht, aber die besondere Rolle Sophie Scholls in der Erinnerungskultur besteht auch darin, dass sie als Frau einen Ausweg angeboten bekommen hat. Sie hätte die Verantwortung ihres Handels auf die Männer der Gruppe abgeben und so ihr Leben retten können. Diese »goldene Brücke« stand ihr nur auf Grund ihres Geschlechts offen. Die abwertende Haltung des Regimes Frauen gegenüber wird im Film verdeutlicht bei Verhören und Sätzen wie »Das schwache Geschlecht. 21 Jahre. Soll das der Widerstand gegen das Großdeutsche Reich sein, das ganz Europa im Griff hat?«¹⁰³. Aber auch Zitate wie: »Mädchen sollen lieber dem Führer ein Kind schenken, statt sich an der Universität herumzudrücken. Und wenn er weniger hübschen sogar verspricht ihnen einen seiner Adjutanten zuzuweisen«¹⁰⁴, zeigen das NS-Frauenbild auf.

Dass sie diese »goldene Brücke« nicht annahm und für ihre Überzeugung starb, prägt ihr Gedenken. Die Entwicklung, die Sophie Scholl innerlich durchlaufen hat, bis sie zu der Person wurde, die im Film dargestellt wird, ist wichtig um Propaganda, das Regime und vor allem die Verführung der Frauen in dieser Ideologie zu verstehen. Deshalb ist es ein herausstechender Punkt der Analyse, dass das in dieser biografischen Verfilmung fehlt und ein bereits gefestigtes Bild von Frauen im »Dritten Reich« bestärkt. Es gibt keinen weiteren Spielfilm über Sophie Scholl im untersuchten Zeitraum, der auch diese Aspekte mit aufnehmen würde. Dennoch muss man berücksichtigen, dass dieser Spielfilm etwas anderes zeigen wollte. Die Entscheidung sich auf den Teil ihres Lebens zu fokussieren, für den sie am meisten bekannt ist, bleibt eine Entscheidung der künstlerischen Freiheit und ist berechtigt und relevant. Festzuhalten ist, dass es bei den männlichen Widerstandskämpfern eine Erklärung zu ihren Beweggründen in den anderen untersuchten Spielfilmen gab. Ist damit eine ungleiche Darstellung der Bedeutung von Frauen für geschichtliche Abläufe zu erkennen? Jedenfalls fallen auch in den hier untersuchten Filmen mitunter Aspekte auf, in denen die Bedeutung von Frauen für geschichtliche Abläufe nicht vermittelt wird. Dazu wird an dieser Stelle ein Beispiel angeführt.

103 Ebd., TC: 00:18:55-00:19:11.

104 Ebd., TC: 00:29:26-00:29:33.

Der Film über Sophie Scholl blendet zu Beginn den Text »Dieser Film beruht auf historischen Fakten, bisher unveröffentlichten Verhörprotokollen und neuen Interviews mit Zeitzeugen.«¹⁰⁵ ein. Diese Protokolle wurden traditionell von Frauen angefertigt. Die Frau, die die Protokolle schrieb, auf dem ein Großteil dieses Films nach eigenen Aussagen beruht, ist für die Filmhandlung jedoch nicht relevant. Tatsächlich ist sie immer nur für wenige Sekunden zu sehen und erhält weder Namen noch Text.¹⁰⁶ Das gleiche Phänomen ist bei dem außerhalb des untersuchten Zeitraums entstandenen Films *Die Wannseekonferenz* zu beobachten. Er beginnt mit den Worten: »Dieser Film entstand auf Grundlage des Protokolls einer Besprechung, die als Wannseekonferenz in die Geschichte einging.«¹⁰⁷ Das gesamte Treffen wäre nicht bekannt, wenn nicht ein übriggebliebenes Protokoll darüber gefunden worden wäre, das auch in diesem Fall von einer Frau angefertigt worden ist, die im Film nur hin und wieder im Hintergrund zu sehen ist, keine Bedeutung für die Handlung hat und auch die einzige Frau im Film darstellt.

Prinzipiell reden Frauen in den untersuchten Filmen kaum miteinander. In *Sophie Scholl – Die letzten Tage* stellt Sophies Zellengenossin Else Gebel im Film die einzige andere Frau dar mit der Sophie in mehreren Szenen über den Widerstand und sich selber redet. Kurze Szenen mit ihrer Mutter und ihrer Freundin stellen eine Ausnahme in dem Film dar, in dem sonst nur Männer eine relevante Rolle erhalten. Gebels Aufzeichnungen über Sophie Scholl stellen eine unmittelbare Quelle über die Zeit im Gefängnis dar.¹⁰⁸ Somit also für den Zeitraum auf den sich der Film fokussiert. Eine Benennung und Einordnung der historischen Person findet jedoch im Film nicht statt. Die Frauen, die sonst im Film dargestellt werden sind im Gegensatz zu Sophie Scholl blond und Partnerinnen der anderen männlichen Mitglieder der »Weißten Rose«, Sekretärinnen, andere weibliche Häftlinge oder Sophies Mutter. Unter den zum Tode Verurteilten der »Weißten Rose« ist Sophie Scholl die einzige Frau. Es wurden noch fünf andere Frauen im Zuge der Flugblattaktion zu Gefängnis oder Zuchthaus verurteilt, aber im Film wird nur Gisela Schertling als Nebenrolle dargestellt.¹⁰⁹

Was verbindet die anderen untersuchten Spielfilme über Widerstandskämpfer in Bezug auf die Darstellung von Frauen? Sie lassen sich mit den üblichen Mustern der Ehefrau, der Sexualpartnerin, der Sekretärin oder einzigen Mitarbeiterin ohne relevanten Kontakt zu anderen Frauen und des Opfers von Gewalt oder Machtausübung zusammenfassen.¹¹⁰ Es gibt keine politisch motivierte Eigeninitiative dieser Frauen, die die Filme voranbringt oder entscheidend verändert. Die Gewalt, die sie durch Männer erfahren, ist manchmal Grund von emotionalen Szenen der Protagonisten.¹¹¹ Insbesondere, wenn es dabei um sexuelle Gewalt gegen Frauen geht, wird darauf im Kapitel 6.2.1 noch ausführlicher eingegangen.

105 Ebd., TC: 00:00:25.

106 Ebd., TC: 00:31:18, 00:41:20, 00:41:30.

107 *Die Wannseekonferenz* (2022), TC: 00:00:02.

108 Vgl. Proße: *Jahrhundertzeugen*, S. 71ff.

109 *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), TC: 00:00:30–00:02:05, 00:20:05–00:20:21, 00:31:45–00:31:50.

110 *Stauffenberg* (2004), TC: 00:17:00, 00:22:15, 00:25:30.

111 *Elser – Er hätte die Welt verändert* (2015), TC: 01:12:15–01:12:34; *John Rabe* (2008), TC: 00:50:10–00:50:55.

Somit bleibt das repetitive Muster der Frauen als Opfer oder zu beschützende Person bestehen und die politischen Entwicklungen werden nur aus Sicht der Männer betrachtet. In ***Ein blinder Held – Die Liebe des Otto Weidt*** ist es ein Mann der eine jüdische Frau versucht aus emotionalen Gründen zu beschützen. Er bleibt der aktiv Handelnde in dem Film, dessen Protagonist er ist. ***Elser – Er hätte die Welt verändert*** hat neben der Sexualpartnerin des Protagonisten, die Gewalt durch ihren Mann erlebt, seiner eigenen Mutter, einer Sekretärin und Nachbarinnen keine relevanten Frauenrollen. Doch auch diese Rollen treiben die Handlung nicht voran und steuern sie auch nicht. Manchmal erhalten Frauen überhaupt keine Bedeutung innerhalb der Handlung wie in ***Stauffenberg***. Dort findet sich keine Frauenrolle mit Bedeutung. Außer der Ehefrau und Mutter der Kinder des Protagonisten ist die Sekretärin Margarete von Oven, die einzige Frauenrolle mit Namen und mehreren Sätzen Text, allerdings gibt es keine Szene mit beiden Frauen gemeinsam, womit sich innerhalb des Films nie zwei Frauen miteinander unterhalten. Und beide Frauen bekommen jeweils nur eine Darstellungszeit von wenigen Minuten. Ansonsten sind innerhalb des Films nur vereinzelt Sekretärinnen im Hintergrund zu sehen. Alle tragenden Rollen des Films sind mit Männern besetzt und die inszenierten Frauen sind ängstlich und ergreifen keine Eigeninitiative. Auch wenn in der Kritik über den Film ***Stauffenberg*** nicht die Darstellung und Bedeutung von Frauen in historischen Abläufen gemeint ist, so trifft die Aussage: »Dies ist der genaueste Film über das Attentat des Claus Schenk Graf von Stauffenberg, der bislang gedreht wurde. Und er ist der unvollständigste.«¹¹² ebenfalls auf die Darstellung von Frauen zu. Als interessantes Detail ließe sich noch erwähnen, dass die Rolle von Margarete von Oven mit einer italienischen Darstellerin besetzt und nachsynchronisiert wurde, dies trifft auf keinen der männlichen Darsteller zu. Das bedeutet: Für das deutsche Publikum ist in ***Stauffenberg*** nur eine deutsche Darstellerin innerhalb des Films zu sehen, die außer ihrer Funktion als Ehefrau und Mutter für die Handlung keinerlei Bedeutung hat. Kein einmaliges Ereignis, denn in ***Der Untergang*** wird das einzige faschistische Mädchen des BDM ebenfalls nicht von einer deutschen Schauspielerin gespielt, sondern von einer russischen. Die anderen Frauenrollen dort, größtenteils Ehefrauen, Mütter und Sekretärinnen, wurden von deutschsprachigen Schauspielerinnen übernommen.

Abschließend lässt sich noch eine geschlechterübergreifende Gemeinsamkeit feststellen. Denn ***Sophie Scholl – Die letzten Tage***, ***Ein blinder Held – Die Liebe des Otto Weidt*** und ***Elser – Er hätte die Welt gerettet*** sind die einzigen Filme, deren ProtagonistInnen nicht in direktem Kontakt mit politischen Verantwortlichen stehen oder selbst ein wichtiges, politisches Amt bekleiden. Ein Querverweis, der historischen Personen ist in ***Sophie Scholl – Die letzten Tage*** zu finden, in dem Georg Elser und sein Attentat erwähnt werden.¹¹³ In ***Die Spionin*** ist eine Ausgabe des »Völkischen Beobachters« gezeigt, bei dem ebenfalls über dieses Attentat berichtet wird.¹¹⁴

112 Schirmmacher, Frank: »Stauffenberg« – ein Geschichtsfilm ohne Geschichte, *Frankfurter Allgemeine* vom 25.02.2004.

113 *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), TC: 01:03:46–01:03:50.

114 *Die Spionin* (2012), TC: 00:57:47.

Die NS-Eliten

Es gab keine Ministerin im »Dritten Reich«, was allerdings nicht bedeutet, dass es keine Frauen gab, die eine Machtposition eingenommen haben oder in der Öffentlichkeit und speziell in der Propaganda für ihre Treue zum Regime standen. Es findet sich bei den untersuchten Filmen über wichtige Persönlichkeiten im »Dritten Reich« und Teil des Machtapparates kein einziger über eine Frau. Tatsächlich lässt sich nur erwähnen, dass diese dargestellten Männer mit Frauen verheiratet waren. Dem Publikum wird so vermittelt, dass das Macht- und Gewaltmonopol ausschließlich bei den Männern liege und somit aber auch die Grausamkeiten und ihre Verantwortung dafür. Anhand der Spielfilme zwischen 2000–2020 über führende Nationalsozialisten wird den ZuschauerInnen kein Gegenbeispiel oder eine andere Sichtweise angeboten. Um das Erzählmuster von (Ehe)Frauen als irrelevante Nebenrollen für die Geschichte genauer beurteilen zu können, wird ihre Darstellung im Kapitel 6.2.3 detaillierter untersucht.

Weil es so wenige Frauenrollen in diesen Filmen gibt, wird nun noch analysiert, wie die männliche Nazi-Elite porträtiert wird. Lässt sich anhand dessen ein Muster erkennen, wie diese Männer in den Filmen mit Frauen umgehen oder wie ihr Frauenbild ist? Sowohl bei *Rommel* als auch bei *Speer und Er* wird in der Inszenierung der Protagonisten meistens vermittelt, sie wüssten, dass sie Schuld haben und versuchen sie abzutragen. Es handelt sich bei diesen beiden Männern um in der Bevölkerung relativ positiv erinnerte politisch Verantwortliche. Dieses Bild von weder eindeutig schuldig oder unschuldig in der Bevölkerung, entstand entweder durch Propaganda oder durch eigene Darstellungen in der Öffentlichkeit nach dem Krieg, die bei der Untersuchung der Filme mitberücksichtigt werden muss. Es gibt keinen von Deutschen gedrehten Spielfilm im untersuchten Zeitraum, die die Biografie eines für die Erinnerungskultur klar Schuldigen im Mittelpunkt hat. *Der Untergang* als Ausnahme widmet sich allerdings allen politisch Verantwortlichen gleichermaßen und stellt nur wenige Tage und nicht ganze Biografien dar. Eine Rekonstruktion der Lebenswege dieser Menschen ist für die ZuschauerInnen anhand der untersuchten Spielfilme nicht möglich. Es kommen Personen wie Goebbels, Göring, Himmler, Heydrich und Hitler in den meisten Fällen entweder gar nicht vor in den untersuchten Filmen, werden nur erwähnt oder haben kurze Auftritte. Tatsächlich wird Goebbels öfters in Spielfilmen gezeigt als Hitler selbst. Woran das liegt, lässt sich anhand der Filme nicht erklären. Jedoch ist seine Darstellung in diesen Filmen als Repräsentant der Propaganda für weitere Analysen interessant. Entweder tritt er in den Spielfilmen als Vertreter des Regimes mit Autorität oder als Verbindungsmann zwischen Volk und politischer Führung auf. So tritt er beispielsweise in *Goebbels und Geduldig, Der Untergang, Jud Süß – Film ohne Gewissen*¹¹⁵, *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*¹¹⁶, *Rosenstraße, Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit*¹¹⁷ und *Das Adlon – Eine Familiensaga*¹¹⁸ als Filmfigur auf. Selbst wenn er nicht als Person zu sehen ist, kommt er häufig innerhalb von Handlungen und Gesprächen vor. Beispielsweise wird in

115 *Jud Süß – Film ohne Gewissen*. Oskar Roehler. A/D/H 2010.

116 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*. Dani Levy. D 2007.

117 *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* (2015), TC: 00:20-00:21:16, 00:29:12-00:30:23, 00:40:48, 00:49:56, 00:59:21-01:00:44.

118 *Das Adlon – Eine Familiensaga*. Uli Edel. D 2012.

Der Untergang erzählt der »Volkssturm« unterstehe dem direkten Befehl von Goebbels.¹¹⁹ Jedoch bezieht sich keine Erwähnung so auf die Benutzung des Films für Propagandazwecke unter der Leitung von Joseph Goebbels, vor allem innerhalb des Kriegs, wie dieser Dialog in *Kästner und der kleine Dienstag*:

Nietenführ: »Wie wollen Sie denn aus der Stadt rauskommen?«

Erich Kästner: »Meine Freunde haben mich auf die Mitarbeiterliste von einem Filmprojekt geschmuggelt.«

Nietenführ: »Wie? Goebbels genehmigt jetzt noch Filme?«

Erich Kästner: »Was soll er denn machen? Er kann ja schlecht zugeben, dass der Endsieg eventuell nicht stattfindet.«¹²⁰

Auch in *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* wird in diesem Austausch die Ablehnung der JüdInnen in Kuba als Goebbels Propagandaidee erwähnt.¹²¹ Eine Äußerung zum NS-Frauenbild durch Goebbels selbst, ist nur in *Rosenstraße* zu finden. Dass diese Erwähnung zu Frauen in einem Film ist, der von einer Regisseurin stammt, bleibt zu diesem Zeitpunkt erstmal nur eine Feststellung. Denn trotz der Erwähnung von Frauen handelt es sich nur um diese wenigen Sätze:

Joseph Goebbels: »[...] Es ist eine harte Zeit für die Frauen, deren Männer so weit weg sind.«

Arthur von Eschenbach: »Meine Schwester hat großes Mitgefühl für die Frauen und bewundert ihre Treue.«

Joseph Goebbels: »Ja, die Treue ist eine deutsche Tugend.«¹²²

6.1.3 »Davon geht die Welt nicht unter«: Für jede Katastrophe die passende Liebesgeschichte – Historische Einzelereignisse als lukrative »Filmevents«

Verbrechen der Wehrmacht? Verschwunden im Nebel. Holocaust? Bleibt unerwähnt. Die Opferrolle ist schon von deutschen Zivilisten besetzt. [...] Das Gedenken an deutsche Zivilopfer ersetzt nach und nach das Erinnern an den Holocaust.¹²³

Wenn Frauen Protagonistinnen sind oder eine tragende Rolle einnehmen, dann meistens in Filmen, die eine Liebesgeschichte zur Handlung haben. Bei historischen Filmen wie über das »Dritte Reich« bedeutet das, dass diese Liebesgeschichte während eines historischen Ereignisses stattfindet. Das jedoch stellt oftmals nur das Hintergrundereignis

119 *Der Untergang* (2004), TC: 00:46:50–00:46:54.

120 *Kästner und der kleine Dienstag* (2016), TC: 01:30:22–01:30:37.

121 *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* (2019), TC: 00:37:11–00:37:25.

122 *Rosenstraße* (2002), TC: 01:49:33–01:49:49.

123 Maus, Stephan: ZDF-Zweiteiler. Hitlers »Titanic«, *Stern* vom 02.03.2008.

dar und der Fokus bleibt auf der Liebesgeschichte. Was das bedeutet und welche Auswirkungen das auf die Darstellung von Frauen hat, steht in diesem Kapitel im Mittelpunkt. Es werden Spielfilme zusammengefasst, die eines von diesen Merkmalen aufweisen. Sie haben entweder erstens ein historisch einmaliges Ereignis im »Dritten Reich« zum Thema, das oftmals auch im kollektiven Gedächtnis und der Erinnerungskultur verhaftet ist.¹²⁴ Oder zweitens historische Personen oder einmalige Ereignisse ohne Verankerung im kollektiven Gedächtnis¹²⁵ – weder WiderstandskämpferInnen noch Nazigrößen, die aber dennoch eine besondere Lebenssituation vorweisen.

Auffällig ist, dass viele Spielfilme in der hier besprochenen Kategorie als Fernsehhighlights in Form von Mehrteilern erstellt wurden. Darunter fallen im Vergleich prozentual oft Produktionen bei denen Frauen in Haupt- oder tragenden Rollen zu sehen sind. Etwas was sie von den Kinofilmen und Filmen anderer Kapitelunterteilungen dieser Arbeit – neben der Spielfilmlänge – unterscheidet. Deshalb wird diese Sonderrolle von Fernsehmehrteilern in Bezug auf Frauenrollen im Zuge der Argumentation dieses Kapitels gesondert aufgegriffen. Unter den 14 Filmen der Statistik dieser Arbeit, die in dieser Einteilung bearbeitet werden, sind fünf als Fernsehmulti veröffentlicht. Sechs der 14 Filme haben eine Protagonistin und von diesen sechs sind vier Fernsehfilme, davon zwei Mehrteiler.

Historisch einmalige Ereignisse oder Phänomene im »Dritten Reich«, die im kollektiven Gedächtnis und/oder der Erinnerungskultur verhaftet sind

Hitler, der Holocaust, die Mauer, das Wirtschaftswunder, Weimar, Dresden, Berlin – ihr habt doch alles, heißt es in Hollywood. Und was macht ihr daraus? Fernsehfilme!¹²⁶

Bei den Filmen mit diesem Schwerpunkt handelt es sich größtenteils um Unfälle oder Katastrophen mit vielen Todesfällen darunter *Hindenburg*, *Die Gustloff*¹²⁷, *Dresden* und *Die Flucht*¹²⁸. Die drei letztgenannten spielen alle am Ende des Zweiten Weltkriegs. In *Hindenburg* ist der baldige Kriegsausbruch ein wichtiges Thema und *Der Untergang* beschäftigt sich ausschließlich mit den letzten Tagen des Kriegs. Der einzige Film in dieser Unterteilung, der sich nicht mit einer Katastrophe oder dem Krieg beschäftigt ist *Berlin 36*. Die Olympischen Spiele als wichtiges politisches Ereignis im »Dritten Reich« und Prestigeprojekt der Propagandapolitik werden dort thematisiert.

Der Untergang und *Berlin 36* sind Kinofilme, alle übrigen gerade genannten Filme sind als Fernsehmulti produziert worden. Manchmal beziehen sich die behandelten Ereignisse, in den hier vorgestellten Filmen, aufeinander. Die *Hindenburg* ist in *Berlin 36* zu sehen, wie sie bei der Eröffnungszeremonie über das Stadion fliegt.¹²⁹

124 *Die Gustloff* (2008), *Hindenburg* (2011), *Berlin 36* (2009), *Die Flucht* (2008), *Dresden* (2005), *Der Untergang* (2004).

125 *Die Spionin* (2012), *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), *Der Hauptmann* (2017), *Max Schmeling* (2009), *Die Fälscher* (2006), *Rosenstraße* (2002), *Jud Süß – Film ohne Gewissen* (2010).

126 Kilb, Andreas: Schmachtfiel über Gotenhafen, *Frankfurter Allgemeine* vom 02.03.2008.

127 *Die Gustloff*. Joseph Vilsmaier. D 2008.

128 *Die Flucht*. Kai Wessel. D 2006.

129 *Berlin 36* (2009), TC: 01:27:10–01:27:39.

Die einzige Nennung der *Gustloff* in einem anderen untersuchten Film findet in dem Mehrteiler *Schicksalsjahre*¹³⁰ statt. Warum nur die *Gustloff* dargestellt und erwähnt wird in deutschen Spielfilmen von 2000–2020 und die *Goya* nicht, die ebenfalls 1945 von einem sowjetischen U-Boot versenkt wurde, wobei über 7000 flüchtende Menschen aus den Ostgebieten starben, ist in der Analyse nicht erkennbar. Auch die Versenkungen der *Cap Arcona*, der *Thielbek* und der *Deutschland* durch britische Luftangriffe Anfang Mai 1945 – kurz vor Kriegsende – bei denen in diesem Zusammenhang mehrere tausend eingebootete KZ-Häftlinge ums Leben kamen¹³¹, findet in keinem der untersuchten Filme Erwähnung. Die *Cap Arcona* ist nur zwei Mal knapp namentlich als Referenz für große Schiffe in *Die Gustloff* zu hören¹³². Da die Versenkung der *Cap Arcona* jedoch nach der von der *Gustloff* passierte, erfährt das Publikum in der Szene nichts über diese spätere Versenkung. Mit der *Gustloff* wurde die Schiffskatastrophe verfilmt, bei der größtenteils flüchtende Deutsche umkamen und keine vom Regime Verfolgten, wie bei den anderen genannten Versenkungen. Auch wird am Ende des Films auf den Tod von deutschen Frauen und Kindern als Opfer hingewiesen.¹³³

Lässt sich anhand der Frauenrollen dieser Filme ein Erzählmuster feststellen, wie die Bedeutung von Frauen und ihre Wahrnehmung in bekannten Ereignissen in der Erinnerungskultur vermittelt wird? *Die Gustloff* und *Hindenburg* haben zwar Frauenrollen, jedoch sind diese eher eine Ergänzung der Handlung für die männlichen Protagonisten und steuern diese nicht. Die Frauen in diesen Mehrteilern haben keine Entscheidungsgewalt und reagieren mehr als das sie agieren. Es handelt sich dabei um nach westlichen Filmstandards attraktive Frauen, an denen die Protagonisten sexuell interessiert sind und/oder Sex haben¹³⁴ oder sie sind als Ehefrauen oder Mütter inszeniert. Teilweise werden auch Ehefrauen von zentralen Männerrollen herabwürdigend behandelt.¹³⁵ In *Hindenburg*¹³⁶ wird eine jüdische Frau von einem NS-Mann sexualisiert und geküsst und die Gegenwehr ihrerseits führt zu Machtausübung und sexuellem Übergriff.¹³⁷ In *Hindenburg* ist die jüdische Frau dunkelhaarig, wohingegen die deutschen Frauen, die als »arisch« inszeniert werden, alle blond und blauäugig sind.¹³⁸ Die Protagonistin in *Die Flucht* ist zwar ebenfalls blond, jedoch agiert sie anders als die sonstigen Protagonistinnen aktiv. Es handelt sich dabei um einen Mehrteiler, der am Ende des Zweiten Weltkriegs spielt, in einer Zeit, in der die Frauen oft auf sich alleine gestellt waren. Sobald jedoch Männer in Führungspositionen vorkommen, wie bei *Die Gustloff*, *Dresden* und *Hindenburg*, spielen die Frauen eher Nebenrollen und sind ausschließlich Geliebte der Männer. Das NS-Frauenbild der Mutter wird ebenfalls in diesen Mehrteilern an

130 *Schicksalsjahre*. Miguel Alexandre. D 2010.

131 Vgl. Ullrich: Acht Tage im Mai, S. 106–109.

132 *Die Gustloff* (2008), Teil 1, TC: 00:24:30, 01:15:37.

133 Ebd., Teil 2, TC: 01:28:43.

134 *Hindenburg* (2011), Teil 2, TC: 00:25:00–00:26:10.

135 »Ich möchte Ihnen jemand vorstellen, Helen van Sand. Eigentlich hatten wir den Vorsitzenden von American Oil erwartet, aber ich nehme an er hatte wohl heute Abend wichtigeres zu tun. Stattdessen begrüßen wir nun seine Frau. Wie auch immer.« Ebd., Teil 1, TC: 00:12:40–00:13:00.

136 Ebd., Teil 1, TC: 00:33:40, Teil 2, 00:17:10–00:17:22, 00:26:30.

137 Ein repetitives Phänomen, das im Kapitel 6.2.2 noch genauer betrachtet wird.

138 *Hindenburg* (2011), Teil 1, TC: 00:02:30, 00:05:05, 00:13:13, 00:23:40, Teil 2, 00:48:00.

das Publikum vermittelt.¹³⁹ In dieser Szene in **Dresden** wird deutlich wie irrelevant die anderweitige Selbstverwirklichung der Frauen in der Handlung dieser Filme ist:

Alexander: »Ich möchte, dass wir Kinder bekommen.«

Anna: »Und was ist mit meinem Studium?«

Alexander: »Dein Vater sagt, das kann warten.«¹⁴⁰

Nur wenige Zeit später erfährt das Publikum, dass Anna dem Vater zu liebe bereits einmal ein Studium verschoben hat um für ihn als Krankenschwester zu arbeiten.¹⁴¹ Das Motiv der »Opferfrau« der NS-Spielfilme ist also ebenso in diesem Film ersichtlich. Die Frauenrollen haben keinen Einfluss auf die Katastrophen, die in den Handlungen passieren, sie sind nur deren Opfer. Sie repräsentieren die Unschuldigen des Kriegs und werden als Gegenpol zur Männlichkeit des Systems inszeniert. Tobias Ebbrecht fasst die Protagonistin in **Dresden** folgendermaßen zusammen:

Zunächst wird die Darstellung der Protagonistin Anna unter den Aspekten Unschuld, Weiblichkeit und Zeugenschaft untersucht. [...] Die Figur folgt der Umcodierung passiver Weiblichkeitsvorstellungen in die Merkmale einer Heldin, ähnlich der Figur der jüdischen Heroine. Sie wird vielmehr von Anfang an dem Krieg und der nationalsozialistischen Herrschaft entgegengesetzt. [...] Die Figur der weiblichen Heroine wird auch mit der Mutterfigur verknüpft. [...] Gleichzeitig bekommt die Figur aber auch kindliche Eigenschaften zugeschrieben und ruft die aus zahlreichen Filmen über den Holocaust bekannte Kinderfigur in Erinnerung. [...] Damit werden die Motivkomplexe Unschuld sowie Hoffnung/Spiel betont.¹⁴²

Das Erzählmotiv von deutschen Frauen, die das Regime zwar nicht mögen, nicht aktiv dagegen handeln, aber verfolgten Personen geheim helfen, ist ebenfalls in **Dresden** beispielhaft zu sehen. Als das Lied »Davon geht die Welt nicht unter« – das erfolgreichste Lied aus einem »Durchhaltefilm« für Frauen¹⁴³ – gesungen wird, ist Anna die einzige die aus Abneigung gegen die Nachrichten über deutsche Kriegseinsätze nicht mitsingt und das Kino verlässt.¹⁴⁴ In der nächsten Szene hilft sie einem verletzten britischen Piloten sich vor den Deutschen zu verstecken. Dass Frauen eine (sexuelle) Beziehung mit einem Mann der Kriegsgegnerparteien eingehen, als Ausdruck ihrer Ablehnung des Rassismus, ist in Mehrteilern mehrmals zu beobachten. Bei **Dresden** ist es ein britischer Pilot, in **Die Flucht** ein französischer Zwangsarbeiter.¹⁴⁵

139 Vgl. Ebbrecht: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis, S. 302.

140 *Dresden* (2005), Teil 1, TC: 00:23:55-00:24:01.

141 Ebd., Teil 1, TC: 00:49:55-00:50:05.

142 Ebbrecht: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis, S. 301f.

143 *Die grosse Liebe*. Rolf Hansen. D 1942.

144 *Dresden* (2005), Teil 1, TC: 00:44:52-00:45:23.

145 *Die Flucht* (2006), Teil 2, TC: 01:05:00-01:05:23, 01:24:00-01:24:33; *Dresden* (2005), Teil 1, TC: 01:18:50-01:20:14, Teil 2, TC: 00:17:55.

Wenn eine Darstellung solcher Biografien nicht zu beobachten ist, lassen sich dann bekannte historische Ereignisse im kollektiven Gedächtnis erkennen, die die Dynamik des »Dritten Reichs« an das Publikum vermitteln? Fallen Erzählmuster bezüglich Frauen auf, wenn man auflistet welche Ereignisse wie oft zu sehen sind? Und gibt es erkennbare Zusammenhänge von der Verteilung von Frauenrollen und bestimmten historischen Ereignissen? Filme mit Protagonistinnen erwähnen häufiger unterschiedlichste Themenbereiche des »Dritten Reichs«. Da diese aber zumeist Fernsehmultiplikatoren sind, erstrecken sich diese Handlungen über viele Jahrzehnte und das »Dritte Reich« steht nicht im Mittelpunkt. Darum ist beispielsweise *Das Adlon – Eine Familiensaga*, nicht Teil der Statistik, obwohl er als Film über die Lebensgeschichte einer Frau mehrere historische Ereignisse thematisiert.¹⁴⁶ So wird die Bücherverbrennung in *Das Adlon – Eine Familiensaga* kurz angesprochen¹⁴⁷, die ansonsten nur im Statistikfilm *Kästner und der kleine Dienstag*¹⁴⁸ und *Mein Leben – Marcel Reich Ranicki*¹⁴⁹ mit Originalbildern eingebaut und knapp in *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl*¹⁵⁰ erwähnt wird. Im Multiplikator *Das Adlon – Eine Familiensaga* wird der Reichstagsbrand angesprochen – »Das werden sie den Kommunisten anhängen.«¹⁵¹ – und wenige Sekunden gezeigt. *Nacht über Berlin*¹⁵² ist der einzige Spielfilm, der den Reichstagsbrand ausführlich thematisiert und darstellt. Am Ende des Films überlebt nur die Frauenrolle des Liebespaares.¹⁵³ Weitere Szenen des Reichstagsbrands finden sich in den untersuchten Filmen nicht. Durch diese kurzen Inszenierungen von Themen in nur wenigen Sekunden und Bildern springt der Multiplikator über das Adlon durch einige Ereignisse des »Dritten Reichs«. So wird nach dem Jahr 1933 direkt in das Jahr 1936 geschnitten und die Olympischen Spiele mit Originalaufzeichnungen gezeigt.¹⁵⁴ Originalaufnahmen zu den Spielen sind auch zu Beginn von *Nordwand* zu sehen.¹⁵⁵ Das ist neben *Berlin 36* die einzige – wenn auch sehr kurze – Thematisierung der Spiele in den untersuchten Filmen. Die Ausstattung der SportlerInnen durch die Dassler Brüder ist in den Filmen *Duell der Brüder – Die Geschichte von Adidas und Puma* und *Die Dasslers – Pioniere, Brüder und Rivalen* Teil der Handlung. Nachgestellt werden die Spiele allerdings nur in *Berlin 36*.

Darüber hinaus ist ein Merkmal der Frauenrollen aller untersuchten Filme zu erkennen. Wenn Frauen Protagonistinnen oder tragende Figuren eines Multiplikators sind, kommen sie fast immer aus einer reichen, wohlhabenden oder einflussreichen Familie oder sind mit ihr verbunden. In der Statistik trifft das auf die Fernsehfilme und Multiplikatoren *Die Flucht*, *Dresden*, *Hindenburg*, *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* und

146 Es spielen nur circa 60 von den 285 Minuten im untersuchten Zeitraum.

147 »Sie verbrennen jetzt Bücher. Meins auch.« *Das Adlon – Eine Familiensaga* (2012), Teil 3, TC: 00:04:00–00:04:05.

148 *Kästner und der kleine Dienstag* (2016), TC: 00:30:30–00:31:55.

149 *Mein Leben – Marcel Reich Ranicki*. Dror Zahavi. D 2009, TC: 00:16:22

150 *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl* (2019), TC: 00:35:50.

151 *Das Adlon – Eine Familiensaga* (2012), Teil 2, TC: 01:33:05–01:33:12.

152 *Nacht über Berlin*. Friedemann Fromm. D 2013.

153 Die Handlung spielt größtenteils im Jahr 1932 und stellt die Entwicklungen bis zum 30.01.1933 dar. Von den knapp 110 Minuten spielen nur circa 30 Minuten im untersuchten Zeitraum.

154 *Das Adlon – Eine Familiensaga* (2012), Teil 3, TC: 00:08:44–00:09:05.

155 *Nordwand*. Philipp Stölzl. D/A/CH 2008, TC: 00:02:58–00:03:05.

Neger, Neger, Schornsteinfeger zu. Bei sonstigen hier erwähnten Mehrteilern ist das der Fall in *Das Adlon – Eine Familiensaga*, *Krupp – Eine deutsche Familie*¹⁵⁶, *Schicksalsjahre*, *Das Bernsteinamulett* und *Die Holzbaronin*¹⁵⁷. Bei den Kinofilmen ist das erkennbar in **Rosenstraße** und *Wunderkinder*. Dies ist eine Beobachtung bei der Bearbeitung der Mehrteiler mit Protagonistinnen, die hier nur ergänzend aufgeführt werden soll. Eine gesellschaftliche sowie tiefergehende Analyse dazu, kann an dieser Stelle nicht gegeben werden. Hierfür bräuchte es eine Bearbeitung der Thematik, die sich nur auf die Darstellung von Gesellschaftsschichten und ihrer Inszenierung im Verlauf der politischen Systeme des 20. Jahrhunderts in Deutschland bezieht. Möglicherweise bräuchte es auch einen Vergleich der Darstellungsweise von Gesellschaftsschichten in gegenwärtigen Handlungen um filmpolitisch übergeordnete Muster belegen zu können.

Historische Personen oder einmalige Ereignisse ohne Verankerung im kollektiven Gedächtnis

Die Biografien, die in diesem Kapitel zusammengefasst werden, sind nicht bei dem Kapitel 6.1.2 zu finden, da sie einmalige Lebensszenarien darstellen. Die Unterteilung der Biografien in WiderstandskämpferInnen und Nazigrößen als eigenes Kapitel liegt in ihrer Bedeutung in der Erinnerungskultur begründet. Diesen beiden Gruppen wird in Erinnerungsgedenktagen bzw. in der geschichtlichen Bildung eine größere Bedeutung zugestanden. Die Biografien, die in dieser Rubrik behandelt werden, sind nicht oder nur marginal Teil des kollektiven Gedächtnisses. In den meisten Fällen haben sie nur einen Platz im lokalen Gedenken. In dieser Einteilung sind Frauen als Protagonistinnen öfter vertreten. Ebenso sind diese Spielfilme, fast alle Fernsehfilme, oftmals Mehrteiler. Fast alle Kinofilme über Biografien von Einzelpersonen befassen sich mit WiderstandskämpferInnen oder Nazigrößen und dort sind es mehrheitlich männliche Protagonisten. Um diesen Unterschieden Rechnung zu tragen, werden sie in unterschiedlichen Kapiteln analysiert und auf Gemeinsamkeiten untersucht. Bis auf **Rosenstraße** sind alle Spielfilme mit Protagonistinnen dieser Rubrik Fernsehfilme. Das ist auch der Fall bei **Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie**, anhand dessen sich einige auffallende Erzählmuster gut verdeutlichen lassen. Nicht nur handelt es sich um einen biographischen Film über Isa Vermehren, also mit einer Frau als Protagonistin, sondern auch einige Muster der Darstellung von Frauen der untersuchten Filme sind hier zu benennen. Es werden Themen dargestellt, die in keinem untersuchten Film mit einem männlichen Protagonisten vorkommen. Darunter sind Darstellerinnen im Kabarett im »Dritten Reich«¹⁵⁸, der Angriff der Nationalsozialisten auf christliche Glaubensgemeinschaften¹⁵⁹, die Inhaftierung und Ermordung von Frauen in Konzentrationslagern¹⁶⁰ – mit knapper Darstellung von Aufseherinnen¹⁶¹ – das Aufzeigen von Sippenhaft, die ansons-

156 *Krupp – Eine deutsche Familie*. Carlo Rola. D 2009.

157 *Die Holzbaronin*. Marcus O. Rosenmüller. D/A 2012.

158 *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), TC: 00:17:05-00:18:15.

159 Ebd., TC: 00:30:00-00:30:08.

160 Ebd., TC: 01:24:30-01:25:00, 01:27:50-01:30:20, 01:31:40-01:33:00, 01:37:55-01:38:10.

161 Ebd., TC: 01:21:58-01:22:40, 01:22:56-01:23:00, 01:24:20, 01:27:50-01:30:20, 01:38:10-01:38:45

ten nur in *Sophie Scholl – Die letzten Tage* angesprochen wird¹⁶² und die Thematisierung homosexueller Liebe zwischen Frauen¹⁶³. Diese wird jedoch ohne tatsächliche Berührungen der beiden Frauen und nur durch Blicke und Kameraeinstellungen suggeriert. Haben diese beiden Frauen im Film jedoch Sex mit Männern oder sind intim mit Männern wird es dargestellt.¹⁶⁴ In *Die Spionin* wird die einzige Kusszene zwischen zwei Frauen in den Filmen der erarbeiteten Statistik gezeigt.¹⁶⁵ Dem liegt allerdings keine Liebesbeziehung zu Grunde, sondern eine Machtausübung. Darüber hinaus spielt diese Szene nicht im »Dritten Reich«, sondern in Großbritannien. Allerdings ist homosexuelle Anziehung zwischen Frauen in den untersuchten Filmen sonst nicht Teil der Handlung.¹⁶⁶ Auffallend ist ebenfalls, dass die Protagonistin in *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* eine eigene politische Meinung hat, die sie öffentlich äußert, z.B. in Schmählern gegen die Nationalsozialisten¹⁶⁷. Dass das Singen solcher Lieder allerdings bereits im privaten Kreis gefährlich war und zu einer Ermordung durch das Regime führen konnte, wird den ZuschauerInnen nicht vermittelt.¹⁶⁸ Allerdings sticht bereits das Zeigen einer politischen Gegnerin im Vergleich zu den anderen untersuchten Filmen der Statistik heraus. Auch die Mutter der Protagonistin hat eine eigene Meinung und trifft eigene Entscheidungen.¹⁶⁹ Zwar passt der Film in bekannte Muster, dass Filme mit (historischen) Frauen in den Hauptrollen meistens Fernsehfilme sind, aber eine Abweichung besteht darin, dass der gesamte Film mit knapp 105 von 120 Minuten im »Dritten Reich« spielt und nicht wie sonst viele Jahrzehnte abdeckt.

Rosenstraße behandelt nicht nur ein Ereignis im »Dritten Reich«, dem zumeist lokal gedacht wird¹⁷⁰, bei dem Frauen eine aktive Rolle übernehmen, sondern dieser Film wurde auch von einer Frau gemacht. Auf Grund dieser besonderen Konstellation ist es notwendig diesen Film separat in Bezug auf die bereits gefundenen Elemente zu betrachten und mögliche Parallelen oder Unterschiede zusammenzufassen. Besieht man sich den Film auf die genannten Muster, lassen sich diese jedoch auch in dem Film einer Re-

162 *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), TC: 01:06:12, 01:17:33–01:17:53.

163 *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), TC: 00:56:30, 01:07:35, 01:09:50, 01:50:58–01:51:15, 01:53:30–01:54:10.

164 Ebd., TC: 00:16:20–00:16:27, 01:06:33–01:07:00.

165 *Die Spionin* (2012), TC: 00:55:40–00:56:06.

166 Knapp außerhalb des untersuchten Zeitraums wird eine homosexuelle Beziehung zwischen Frauen in Zusammenhang mit der sexuellen Darstellung einer Jüdin kombiniert. Der Film *Aimée & Jaguar* (Aimée & Jaguar. Max Färberböck. D 1998.) ist allerdings aus dem Jahr 1998 und somit nicht Teil der Statistik. Die gleichgeschlechtliche Beziehung zwischen der Protagonistin von *Schicksalsjahre* (*Schicksalsjahre*. Miguel Alexandre. D 2010) findet erst in der Nachkriegszeit statt.

167 *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), TC: 00:05:27–00:06:17.

168 »April 1945: Der Mord an 71 Frauen und Männern im KZ Neuengamme«, Bericht auf der Internetseite der KZ-Gedenkstätte Neuengamme vom 24.04.2015.

169 *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), TC: 00:36:16–00:36:30.

170 Vgl. Internetseite der Gedenktafeln in Berlin, Gedenktafel zum Rosenstrassen-Protest, Standort Rosenstraße 1–2: <https://www.gedenktafeln-in-berlin.de/gedenktafeln/detail/frauenprotest-in-der-rosenstrasse/184> zuletzt aufgerufen am 04.10.2023.

gisseurin wiederfinden.¹⁷¹ Woran lässt sich das erkennen? Der Film handelt von diesem Ereignis:

Die mit Nichtjüdinnen verheirateten Männer kamen nach ihrer Festnahme in ein abgesondertes Gebäude in der Rosenstraße, wo ihr weiteres Schicksal ungewiß blieb. In den darauffolgenden Tagen demonstrierten deren deutschen Frauen auf offener Straße für ihre Freilassung, die sie damit tatsächlich erreichten.¹⁷²

Die Rolle der deutschen »arischen« Frau ist mit einer blonden, blauäugigen Darstellerin besetzt, deren Mann und ihre Beziehung zueinander das Zentrum ihres Handelns ausmacht. Sie wird innerhalb der Geschichte auf ihr Aussehen angesprochen¹⁷³ und beeindruckt auch Goebbels bei einem persönlichen Treffen damit, was dieser direkt anspricht¹⁷⁴. Gerade diese Darstellungsform von Frauen wird in dieser Kritik negativ bewertet:

Kein Klischee ist ausgespart: Maria Schrader gibt wieder einmal die schöne Jüdin, [...], die Nazi-Frauen sind blond und doof, [...]. [...] Die Rettung der Männer in der Rosenstraße geschieht im Film durch einen Akt der Preisgabe der schönen Hauptfigur: [...] Mit diesem Einfall ist leider die Geschichte endgültig zum Kitsch verkommen. Denn wozu der Löwenmut der tapferen Frauen in der Rosenstraße, [...], wenn der Beischlaf der jungen Schönen aus altem Adel mit dem hochkarätigen Nazi die Freilassung der Gefangenen bewirkte? Ist mit solcher Geschichtsklitterung (denn Goebbels hatte mit der Rosenstraße nichts zu tun und hätte dort auch nichts bewirken können) nicht der Widerstand der Frauen in der Rosenstraße verhöhnt und entwertet?¹⁷⁵

Die »Opferfrau« ist also in gewisser Weise auch hier bei der Protagonistin zu erkennen. So gut wie alle erwachsenen Frauen im »Dritten Reich« haben die Rolle einer Ehefrau oder Mutter inne und kümmern sich auch um ihnen fremde Kinder. Die Handlung wird anhand der Lebensgeschichte eines jüdischen Mädchens erzählt und die deutsche Protagonistin übernimmt für sie eine Mutterrolle, die sie mit: »Das ist unsere Tochter«¹⁷⁶ innerhalb des Films auch selbst festhält. Diese deutsche Frau ist gegen die NS-Ideologie eingestellt, sowie alle Frauen, die im Film eine Sprechrolle mit Namen erhalten. An manchen Stellen ist der Film sogar noch konsequenter was genannte Darstellungsmuster der untersuchten Filme betrifft. So sind alle jüdischen Menschen, Männer wie Frauen – vielleicht als Kontrast – mit dunkelhaarigen Personen besetzt. Berufstätige »arische« Frauen sind nur im Beruf der Sekretärin oder Krankenschwester zu sehen. Wie in

171 Vgl. Cormican, Muriel: The Demands of Holocaust Representation: Formal Considerations in Margarethe von Trotta's *Rosenstraße*, in: *The German Quarterly* Oktober 2014 Volume 87 (4), S. 440–458.

172 Hilberg: Täter, Opfer, Zuschauer, S. 151.

173 »Du bist immer noch eine so schöne Frau.« *Rosenstraße* (2002), TC: 00:58:22-00:58:24; »Du musst nur deine Herkunft verkaufen und deine Schönheit.« Ebd., TC: 01:42:48-01:42:50; »Du wirst sehen, er kann sehr charmant sein. Vor Allem zu so schönen Frauen, wie du eine bist.« Ebd., TC: 01:43:46-01:43:50.

174 »Auf die deutsche Frau und ihre Schönheit.« Ebd., TC: 01:46:42-01:46:45.

175 Benz, Wolfgang: Kitsch as Kitsch can, *Süddeutsche Zeitung* vom 11.05.2010.

176 Ebd., TC: 01:58:53-01:58:54.

den Fernsehfilmen mit weiblichen Protagonistinnen spielt der Film über mehrere Jahrzehnte auch in der Nachkriegszeit und nicht ausschließlich im »Dritten Reich«. Und die amerikanische Frau, die in der Nachkriegszeit die Hauptrolle innehat, ist aktiv und handelt selbstbestimmt. Der Anteil in der Nachkriegszeit ist mit knapp 40 Minuten so lange, dass der Film beinahe nicht die Kriterien der Statistik erfüllt hätte. Zeitsprünge werden den ZuschauerInnen allerdings nicht eingeblendet und so weiß das Publikum nicht, wann die Ereignisse einzuordnen sind. Es fällt beispielsweise der Begriff »Stalingrad«¹⁷⁷, allerdings müssen ZuschauerInnen dafür wissen, dass es eine Schlacht um Stalingrad gab und wann sie war.¹⁷⁸ Gesetzliche Ausgrenzungen von jüdischen Deutschen auf alltäglicher Ebene sind eher selten in den untersuchten Spielfilmen zu finden. In den meisten Fällen werden nur Deportationen, Verfolgung und Ermordungen thematisiert. In *Rosenstraße* werden auch alltäglichere Ungleichbehandlungen aufgegriffen.¹⁷⁹

Aber gibt es inhaltliche Besonderheiten, die auffallen bei einem Film einer Regisseurin über Frauen? Ein paar Punkte können hier herausgegriffen werden. An manchen Stellen wird durch Dialoge auf geschlechtsbezogene Gesellschaftsstrukturen hingewiesen. Dazu zählen Aussagen wie: »Unsere Karten hat meine Frau. Das Einkaufen ist doch Frauensache.«¹⁸⁰ Symbolisiert wird ein ungleiches Kräfteressen der Geschlechter in einer (vermutlich fiktiven) Szene in der die unbewaffneten Frauen von einer Einheit bewaffneter Männer zurückgedrängt werden. Erst das Drohen mit der Schusswaffe hält die Frauen davon ab, die Männer als Gruppe beiseite zu schieben.¹⁸¹ Dass die Gruppe der Frauen allerdings nicht aus einer homogenen Gruppe aus Regimegegnerinnen besteht, wird im Film kurz aufgegriffen. So entsteht ein lautes Gespräch, als eine Frau der Gruppe mit einem NSDAP-Anstecker dasteht und sich weigert diesen abzunehmen.¹⁸² Diese Frau ist wieder durch eine blonde Frau porträtiert. Der unterschiedliche Umgang mit jüdischen und nicht jüdischen Frauen im Regime wird dem Publikum nur in diesem Film verdeutlicht. Während die Mutter von Ruth als jüdische Frau im Haus herabwürdigend behandelt wird, steht die nicht jüdische »Pflegermutter«, ohne körperliche Blessuren vor dem Haus. Zwar werden beide durch ihre Nähe zum Judentum oder jüdischen Personen ausgrenzend behandelt, doch der Satz: »Sie dürfen ihr nichts tun. Sie ist Arierin.«¹⁸³ vermittelt den ZuschauerInnen welche unterschiedlichen Stellungen diese beiden Frauen innerhalb der Ideologie einnehmen. Auch wird der »arischen« Frau im Film die Möglichkeit angeboten nach einer Scheidung ohne weitere Repressalien weiterleben zu dürfen. Eine Möglichkeit, die die jüdische Frau nie erhält.

177 Ebd., TC: 00:56:09.

178 Es ist bei den untersuchten Filmen nicht konsequent zu erkennen, welches Level an Vorwissen die FilmemacherInnen voraussetzen. Manchmal fallen Wörter oder Andeutungen, die ohne Hintergrundwissen nicht verstanden werden können und im selben Film sind später ausführliche Thematisierungen von bisher kaum bearbeiteten Bereichen eingefügt. Worauf diese Unterscheidung beruht, ist hier nicht rekonstruierbar.

179 *Rosenstraße* (2002), TC: 01:18:05-01:18:38.

180 Ebd., TC: 00:42:16-00:42:19.

181 Ebd., TC: 01:27:16-01:28:58, 01:51:40-01:54:00.

182 Ebd., TC: 01:33:14-01:33:53.

183 Ebd., TC: 01:30:11-01:30:14.

Die Sonderrolle der Fernsehmultiplikatoren

Wie bereits angemerkt gibt es einige Fernsehfilme und Fernsehmultiplikatoren zwischen 2000–2020 mit Frauen in der Hauptrolle, die jedoch eine große Zeitspanne abdecken und somit nicht den Fokus auf deren Leben im »Dritten Reich« haben.¹⁸⁴ Deshalb sind diese nicht Teil der Statistik. Um den Umfang von Filmen mit Protagonistinnen im untersuchten Zeitraum ohne Schwerpunkt im »Dritten Reich« zu verdeutlichen, soll kurz angemerkt werden, womit sich diese Multiplikatoren befassen.

*Gottes mächtige Dienerin*¹⁸⁵ ist ein Fernsehmultiplikator, der nicht nur eine Protagonistin hat, sondern auch den kaum dargestellten Themenbereich Kirche im Zusammenhang mit dem »Dritten Reich« behandelt. Ab wann genau der Zeitraum des »Dritten Reichs« beginnt ist nicht klar zu benennen.¹⁸⁶ Doch auch mit dieser Ungenauigkeit beinhaltet der erste Teil des Multiplikators eindeutig die Zeit vor dem »Dritten Reich«. Dazu kommt, dass die Darstellung des Zeitraumes des »Dritten Reich« im Vatikan spielt, der als eigener Staat nicht von dem Frauenbild des NS beeinflusst wird. In diesem Fall würde auch die aktivere Darstellung der Protagonistin außerhalb des Gebiets des »Dritten Reichs« schwer zu benennen sein, da sie als Ordensschwester zur Gehorsamkeit innerhalb der Kirche verpflichtet ist. Sie im System Kirche als Frau weniger Rechte und Möglichkeiten besitzt und die Geschlechterrollen in der Kirche sich nicht in Bezug auf die Existenz des »Dritten Reichs« verändern. Dem Publikum bietet dies also keine Möglichkeit das alltägliche Leben im »Dritten Reich« zu beurteilen. Multiplikatoren versuchen jedoch fast immer die ZuschauerInnen mit einer Frauenrolle durch die Handlung zu führen. Die Darstellung des »Dritten Reichs« und die Sonderrolle von Frauen in Multiplikatoren, die als Eventfilm vermarktet werden, ist am besten in *Krupp – Eine deutsche Familie*¹⁸⁷ erkennbar.

Die Frauenfigur Bertha Krupp wird für die ZuschauerInnen das Verbindungselement zwischen den gezeigten Jahrzehnten. Im Film nehmen die politischen und wirtschaftlichen Auswirkungen des »Dritten Reichs« auf die Familie und das Unternehmen zwar einen großen Teil des Multiplikators ein auch in Erwähnungen, die vor und nach dem »Dritten Reich« spielen, aber das alltägliche Leben wird nicht widerspiegelt und das Publikum erfährt außerhalb von diesem einzigartigen Lebensstil der Familie kaum etwas. Das Leben der Frauenfigur Bertha Krupp ist also nicht vergleichbar mit Frauen dieser Zeit. Eine einzige Erwähnung von Frauen in diesem Kontext fällt auf, wenn es nach dem Zweiten Weltkrieg um eine Haftstrafe und Entschädigungszahlung auf Grund von Zwangsarbeiterinnen geht, die für Krupp arbeiten mussten.¹⁸⁸

Die Thematik Zwangsarbeiterinnen sticht auch deshalb hervor, weil das kaum in Filmen behandelt wird und wenn geht es meistens wie auch bei *Landgericht – Geschichte einer Familie*¹⁸⁹ um männliche Zwangsarbeiter.

184 z.B. *Lou Andreas-Salomé*. Cordula Kablitz-Post. D/A 2016.

185 *Gottes mächtige Dienerin*. Marcus O. Rosenmüller. D 2010.

186 Wie bei anderen Spielfilmen auch werden auch hier die angegebenen Zeiteinblendungen genutzt, solange nicht innerhalb des Films ein Datum gesagt wird, an dem für das Publikum Anfang oder Ende des »Dritten Reichs« klar erkennbar ist.

187 Die Gesamtzahl der 270 Minuten, die sich mit der Darstellung des »Dritten Reichs« befassen sind mit knapp 65 nicht mal annähernd über die Hälfte der Spielzeit.

188 *Krupp – Eine deutsche Familie* (2009), Teil 3, TC: 00:30:55–00:31:25, 00:57:00–00:58:25.

189 *Landgericht – Geschichte einer Familie*. Matthias Glasner. D 2017, Teil 1, TC: 01:18:00–01:18:50.

Die Ausbeutung von ZwangsarbeiterInnen hätte insbesondere anhand der Firma Krupp exemplarisch an das Publikum vermittelt werden können.¹⁹⁰ In Dokumentationen wird das Bauen von Produktionsstätten und das Beschäftigen von ZwangsarbeiterInnen des Unternehmens in KZ-Komplexen von ZeitzeugInnen bereits in den 1980ern angesprochen.¹⁹¹ Bei einer so einmaligen Ausgangslage wie der der Firma Krupp, die sogar einen eigenen »Führererlaß«¹⁹² erhielt, ist eine besondere Analyse zum Verhältnis zum Regime notwendig, das bezieht sich auch auf die Darstellung in Spielfilmen. Eine umfangreiche Untersuchung der Haltung des Unternehmers – der im Mehrteiler die Entschädigungszahlungen an Zwangsarbeiterinnen freigibt – wurde allerdings erst 2022 also über ein Jahrzehnt nach der Veröffentlichung des Mehrteilers angekündigt.¹⁹³ Auftraggeberin dieser Untersuchung ist die Stiftung, die von der zu untersuchenden Person gegründet wurde und auch seinen Namen trägt.

Zu Zwangsarbeiterinnen findet sich keine Nennung mehr in den untersuchten Filmen. Aber in anderen Mehrteilern finden sich knappe Erwähnungen zu männlichen Zwangsarbeitern.¹⁹⁴

Duell der Brüder – Die Geschichte von Adidas und Puma erwähnt Zwangsarbeit¹⁹⁵, hat eine Darstellung jedoch nur durch die Buchstaben KG auf dem Rücken der Jacke geschrieben¹⁹⁶ und bei *Die Holzbaronin*¹⁹⁷ kurz dargestellt mit der Erwähnung des KZs Natzweiler¹⁹⁸. Doch auch diese kleine Bemerkung stellt schon eine Besonderheit bei der filmischen Verarbeitung der Thematik dar.

Die Holzbaronin entstand auf Grundlage eines Romans über eine tatsächliche Familie von Holzindustriellen. Wie groß der fiktive Anteil davon allerdings ist, ist nicht klar

190 »Krupp suchte sich 520 Jüdinnen aus, die in seiner Fabrik in Essen Schwerstarbeit verrichten sollten, obgleich ein Personalfachmann die Meinung geäußert hatte, die Opfer seien zu zart und hätten zu weiche Knochen weshalb sie für die Arbeit ungeeignet wären.«, in: Hilberg: Die Vernichtung der europäischen Juden, S. 632.

191 *Shoah* (1985), Film 2, Teil 1, TC: 02:13:55–02:14:05.

192 Vgl. Erlaß des Führers über das Familienunternehmen der Firma Fried. Krupp. Vom 12. November 1943, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1943, Berlin 1943, S. 655.

193 Vgl. Pressemitteilung der Philipps Universität Marburg über das Forschungsprojekt: »Alfried Krupp und der Nationalsozialismus« vom 28.02.2022: <https://www.uni-marburg.de/de/aktuelles/news/2022/alfried-krupp-und-der-nationalsozialismus> zuletzt aufgerufen am 31.07.2023.

194 Adidas und Pumas Geschichte wurde kurz hintereinander von unterschiedlichen Produktionsfirmen verfilmt, ebenso wie die Anne Frank Filme. Zwar spielen beide Verfilmungen nicht hauptsächlich im »Dritten Reich«, stellen aber die Phase des Unternehmens im »Dritten Reich« und ihre Kontroversen teilweise dar. Sie könnten somit als Spielfilme für die Untersuchung von Verflechtungen von Firmen mit dem Regime in einer thematisch spezialisierten Analyse herangezogen werden.

195 *Duell der Brüder – Die Geschichte von Adidas und Puma* (2016), TC: 01:22:55, 01:24:53.

196 Ebd., TC: 01:10:06.

197 Auch dieser Fernsehehrteiler ist nicht Teil der Statistik, da die Handlung hauptsächlich vor und nach dem »Dritten Reich« spielt. Bei circa 180 Minuten des Films sind es allerdings nur circa 40 Minuten, die zwischen dem 30.01.1933 und dem 08.05.1945 spielen. Wie oft zu beobachten bei Fernseherteilern über eine längere Handlungsspielzeit im 20. Jahrhundert ist hier eine Frau und ihr Leben im Mittelpunkt eingebunden in eine unglückliche Liebesgeschichte.

198 *Die Holzbaronin* (2012), Teil 2, TC: 00:59:25–01:01:00.

zu benennen. Das Gleiche gilt für den Mehrteiler *Schicksalsjahre*. Auch hier ist die Vorlage eine wahre Familiengeschichte, die anhand einer Frau über viele Jahrzehnte erzählt wird.¹⁹⁹ Die Protagonistin ist innerhalb des »Dritten Reichs« unpolitisch, wird von Männern wiederkehrend gerettet und ihre Motivation ist im ganzen Mehrteiler die Liebesgeschichte zu ihrem Mann.

Ebenso wird bei dem Fernsehmultiteiler *Der Mann mit dem Fagott*²⁰⁰ eine einzelne Familiengeschichte inszeniert, hier jedoch durch einen Protagonisten.²⁰¹

6.1.4 Selektive Darstellungen und stereotypische Geschlechterrollen im Zweiten Weltkrieg

Natürlich kann ein Fernseh-Mehrteiler nicht alle Wünsche der Historiker erfüllen. Was aber muss er leisten?²⁰²

Die Kontroverse um *Unsere Mütter, unsere Väter* wurde bereits in Kapitel 6.1 angesprochen, weshalb hier nur die Umsetzung und Darstellung der weiblichen und männlichen ProtagonistInnen näher betrachtet wird. Denn dieser Mehrteiler stellt bei den untersuchten Filmen eine Ausnahme dar. Der Krieg findet im Film nicht nur in Gesprächen, an Konferenztischen, im Radio oder in Luftschutzbunkern statt. Man sieht deutsche Soldaten im Krieg, in einer militärischen Hierarchie, man sieht sie morden. Wie im Kapitel 6.1 bereits skizziert, werden deutsche Spielfilme mit direktem Kriegsbezug eher seltener veröffentlicht. Im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts finden sich jedoch ein paar Beispiele für Filme mit Kriegsbezug. Es lässt sich allerdings erkennen, dass dieses Genre dominiert ist von männlichen Protagonisten. Wenn der Schwerpunkt auf die Funktion eines Soldaten des »Dritten Reichs« gelegt wird, ist dies verständlich. Jedoch werden oftmals die relevanten Funktionen innerhalb des Kriegsgeschehens rund um die Soldaten in den Filmen nicht gezeigt, in denen dann auch Frauen eine bedeutende Rolle übernommen hatten. Die einzige Einbindung von Frauen in Kriegshandlungen wird in *Unsere Mütter, unsere Väter* durch Krankenschwestern an der Front genutzt, um eine der Protagonistinnen ebenfalls Teil des Frontgeschehens werden zu lassen. Dabei werden Geschlechterrollen reproduziert, die historisch widerlegbar sind, wie Karen Hagemann hier zusammenfasst:

Doch alle übersahen einen wichtigen Aspekt: Das ZDF präsentierte in der Sendung ein ungebrochenes Bild von der Geschlechterordnung des Zweiten Weltkriegs. Deutsche Frauen wurden ausschließlich als besorgte Soldatenmütter, junge, freiwillig dienende Krankenschwestern, Geliebte oder verfolgte Opfer von Nazis porträtiert. Die Serie ignorierte damit völlig, dass deutsche Frauen den Zweiten Weltkrieg sehr viel aktiver

199 Von den knapp 190 Minuten des Films spielen nur circa 70 im »Dritten Reich«.

200 *Der Mann mit dem Fagott*. Miguel Alexandre. D/A 2011.

201 Hier sind es 40 von 190 Minuten, die im »Dritten Reich« spielen. Es handelt sich um die Jahre 1944 und Anfang 1945, allerdings werden darin außer der Mutter und der Oma keine Frauen dargestellt werden und die zusammengenommen in knapp fünf von den 40 Minuten.

202 Weber/Schmitz: Weltkriegsfilm »Unsere Mütter, unsere Väter«. *Stern* vom 23.03.2013.

unterstützt haben, als die Öffentlichkeit lange angenommen hat. Wie die neuere Forschung zeigt, kamen sie nicht nur als Arbeitskräfte in Industrie und Landwirtschaft zum Einsatz, [...] sondern auch als Wehrmachtshelferinnen.²⁰³

Die Erwähnung einer Krankenschwester an der Front und der Bedarf von mehr Krankenschwestern sind auch in *Neger, Neger, Schornsteinfeger* zu finden.²⁰⁴ Jedoch bezieht sich der Krieg immer auf die Ostfront und Krankenschwestern sind in den Filmen nie an anderen Schauplätzen des Kriegs zu sehen. Die deutschen Kriegsfilme haben am wenigsten filmische Varianten, die sie unterscheiden. Auch im Vergleich zu den Filmen in den anderen Kapiteln dieser Arbeit, vermitteln Kriegsfilme bisher kaum angesprochene Elemente in der Erinnerungskultur so gut wie gar nicht. Nur diese zwei Beispiele können aufgeführt werden. Das Auftreten von weiblichen Berühmtheiten an der Front für Truppenbetreuung als Teil der Propagandamaßnahmen, wird durch eine Protagonistin in einer Szene in *Unsere Mütter, unsere Väter* dargestellt.²⁰⁵ Erwähnenswert erscheint auch, dass die Organisation »Kraft durch Freude«, die in vielen Lebensaspekten im »Dritten Reich« präsent war, nur in Kriegsfilmen zu finden ist. Es handelt sich um einen großen Schriftzug auf einem Bus in *Die Brücke*²⁰⁶, ohne weitere Einordnung dieser Organisation. Doch bereits dieser Schriftzug auf dem Bus stellt die klarste Nennung in den untersuchten Spielfilmen dar. Nur in *Die Gustloff* ist in kleiner Schrift sehr schnell einmal »Kraft durch Freude« auf einem Briefkopf zu sehen.²⁰⁷ Ansonsten fällt die Abkürzung KdF mal in einem Nebensatz ohne weitere Erklärung.²⁰⁸ Für ZuschauerInnen, die ihr Geschichtswissen über Filme beziehen, ist diese Organisation also mit Kriegsszenarien verknüpft, sofern sie diese kleinen Elemente überhaupt wahrgenommen haben.

Dass der Zweite Weltkrieg zu einem Actionereignis in Filmen wird, das zur Unterhaltung und nicht zur Aufklärung dient, wollte der deutsche Film wohl vermeiden. Liest man Kritiken²⁰⁹ scheint das bei der Neuverfilmung von *Die Brücke* nicht funktioniert zu haben.²¹⁰

Gewalttätigen politischen Widerstand von Frauen allgemein thematisiert nur *Der Überläufer*²¹¹, in dem der Protagonist Frauen für unfähig zur Gegenwehr hält. Dabei entsteht dieser Dialog:

Walter Proska: »Die hätten wir doch mitnehmen können.«

Zugbegleiter: »Ist verboten.«

203 Hagemann, Karen: Die vergessenen Soldatinnen, *ZEIT* vom 17.05.2015.

204 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 2, TC: 00:27:17, 00:33:22.

205 *Unsere Mütter, unsere Väter* (2012), Teil 2, TC: 00:24:03–00:24:40.

206 *Die Brücke* (2008), TC: 00:02:41.

207 *Die Gustloff* (2008), Teil 1, TC: 01:00:15.

208 *Die Gustloff* (2008), Teil 1, TC: 01:16:08–01:16:10, *Dresden* (2005), Teil 1, TC: 00:39:53.

209 Vgl. Bartetzko, Dieter: »Die Brücke« Neuverfilmt. An das Spektakel verschenkt, *Frankfurter Allgemeine* vom 29.09.2008.

210 Buß, Christian: TV-Remake »Die Brücke«. Und dann hat es »Bumm« gemacht, *Spiegel* vom 29.09.2008.

211 *Der Überläufer*. Florian Gallenberger. D 2020.

Walter Proska: »Schon, aber das war bloß eine Frau. Was hätte die schon tun können.«

Zugbegleiter: »Die Frauen sind die schlimmsten. Die schauen aus wie die heilige Jungfrau Maria und dann jagen sie nen ganzen Zug in die Luft.«²¹²

Frauen werden vom Protagonisten in diesem Film als schutzbedürftig angesehen, für die er die Mutterrolle als Ziel sieht, mit Aussagen zum Ehemann seiner Schwester wie: »Und mach ihr endlich Kinder.«²¹³

Manche Kriegsfilm haben auch Parallelen in der Handlung, was die Rollenfiguren von Frauen angeht. Sowohl bei *Unsere Mütter, unsere Väter* als auch bei *Der Überläufer* ist die Frau in der Partisanengruppe eine junge Polin. In beiden Fällen fühlt sich der Protagonist zu ihr hingezogen. Für die Verfilmung von *Der Überläufer* wurde die Liebesgeschichte im Vergleich zum Roman sogar noch ausgebaut und der Fokus noch mehr auf die sexuelle Beziehung gelegt. Die nicht sexuelle Beziehung zur Schwester wurde dafür eingeschränkt inszeniert. *Der Überläufer* ist nur knapp Teil der Statistik, da nur wenig über die Hälfte der Spielzeit im »Dritten Reich«, in besetzten Gebieten oder in Kriegsgeländen spielt. Einer von den wenigen Kriegsfilmen des untersuchten Zeitraums spielt also nicht mal ganz im »Dritten Reich«, dies ist ebenfalls eine Änderung des Romans als Anpassung für die Verfilmung.

Bei der Analyse der untersuchten Kriegsfilm lassen sich ebenso Parallelen von faschistischem Gedankengut erkennen, die vermeintlich unbewusst reproduziert werden. Wenn sich in den analysierten Spielfilmen die Tendenz abzeichnet, dass Elemente und Szenen zu Kriegereignissen stark männerdominiert dargestellt werden, festigt sich für ZuschauerInnen ein Sehmuster. Bei Kriegsszenen sehen sie Männer, bei Friedens- oder Ausgleichsbemühungen sehen sie Frauen. Bei Gewaltausübung sehen sie Männer, bei Opfer von Gewalt sehen sie Frauen. Dieses Geschlechterbild wird teilweise durch Filmkritiken unkritisch übernommen, wie dieses Beispiel zu *Vier Tage im Mai* aufzeigt:

Der Wahn des Krieges wird in den zerschundenen Gesichtern der Soldaten, in den alten Augen des Jungen, in der von erduldetem Leid geprägten Körpersprache der Frauen auf erschütternde Art deutlich.²¹⁴

In den untersuchten Filmen und vor allem in den Spielfilmen die die unmittelbare Nachkriegszeit zeigen, versuchen Frauen das Leid zu lindern, Zerstörtes wieder auf zu bauen und ein Zusammenleben zu gestalten. Es ist möglich, dass das ein gesellschaftlich eingetragenes Weltbild der letzten Jahrzehnte auf Geschlechterrollen ist, das auch von der Geschichtswissenschaft selbst geprägt wurde, denn »militärgeschichtliche Studien werden selten mit Frauen in Verbindung gebracht. Die Militärgeschichtsschreibung kennzeichnet bisher einen doppelt männlich geprägten Blick: Zumeist männliche Historiker befassen sich ausschließlich mit männlichen Akteuren.«²¹⁵ Das unkommentierte Einblenden von Zitaten vor Kriegsfilmen, die eine Anti-Kriegsrhetorik vermitteln sollen, beinhaltet

212 *Der Überläufer* (2020), Teil 1, TC: 00:07:43-00:07:53.

213 Ebd., Teil 1, TC: 00:05:05.

214 Claus, Peter: Nachricht aus dem Niemandsland, *Russia Beyond* vom 28.09.2011.

215 Killius: »Die Blitzmädchen« oder die weibliche Seite des Krieges, S. 46.

teilweise ebenso ein Geschlechterbild. So beginnt *Der Überläufer* mit den Worten: »Krieg: das ist das grausam-lächerliche Abenteuer, in das sich Männer einlassen, wenn sie der Hafer des Wahnsinns sticht. Siegfried Lenz.«²¹⁶

Es finden sich zwei Verfilmungen von Werken von Siegfried Lenz in der Statistik, die die Gefahr und Absurdität von Krieg und Idealismus thematisieren. Beides Mal jedoch mit Protagonisten im Mittelpunkt und einer geringen Einbeziehung von Frauenrollen für die Handlung. Eine Sehgewohnheit von NS-Rollenverteilung und Geschlechterrollen der BRD-Nachkriegszeit wird reproduziert, während man im wiedervereinigten Deutschland versucht möglichst keinen Krieg zu zeigen. Dies ist sehr deutlich erkennbar in *Vier Tage im Mai*, in dem die Kriegshandlungen um den 08. Mai 1945 dem Publikum nur durch den Lärm, den der Protagonist im Keller hört, vermittelt werden. Sobald deutsche Soldaten mitkämpfen wird es nicht dargestellt.²¹⁷ Ist die Darstellung vom Krieg während des »Dritten Reichs« in deutschen Spielfilmen Schrödingers Katze? Erst wenn man hinschaut weiß man wie schlimm es tatsächlich ist und so lange ist eigentlich alles möglich und man weiß es nicht genau? Will es vielleicht auch lieber nicht wissen? Aber es gibt noch einen weiteren Aspekt. Wenn der Krieg mal kurz gezeigt wird, will niemand da sein, zu sehen in *Unsere Mütter, unsere Väter* durch den jüngsten Protagonisten ebenso bei *Der Überläufer*²¹⁸. Am Ende des Films auch bei *Die Brücke*. Die jungen Männer werden in den Filmen vom Regime gezwungen²¹⁹, sind nicht vom deutschen Krieg überzeugt²²⁰ oder sehen zum Schluss ein, dass Gewalt falsch ist²²¹ und der Krieg bleibt im deutschen Spielfilm des untersuchten Zeitraums über das »Dritte Reich« ein aufgezwungenes Übel, das niemand will. Dieses Narrativ betrifft nicht nur die filmische Auseinandersetzung mit dem »Dritten Reich«, wie Samuel Salzborn beschreibt:

Nicht nur im öffentlichen und gesellschaftlichen Bereich, sondern auch im wissenschaftlichen Kontext war man bis vor wenigen Jahren darum bemüht, die Täterinnen und Täter der Shoah aus dem deutschen Alltag herauszuredigieren: Mal galten sie

216 *Der Überläufer* (2020), Teil 1, TC: 00:00:00.

217 *Vier Tage im Mai* (2011), TC: 01:26:27–01:27:14.

218 »Was denn für ne Verantwortung? Wir hocken seit Monaten in diesem Sumpf und warten nur darauf wer als nächstes abgeknallt wird. Die Hitze, die Partisanen, die Mücken. Dieser ganze Scheißsumpf macht uns noch alle wahnsinnig. Verantwortung kannst du dir da an den Arsch stecken.«, *Der Überläufer* (2020), Teil 1, TC: 00:31:02–00:31:20.

219 Ebd., Teil 1, TC: 00:49:30–00:49:43; Ebd., Teil 2, TC: 00:23:46–00:24:03; »Wir sind keine Verräter, Walter. Wir haben nur endlich begriffen wer in diesem Krieg wirklich der Feind ist. Das ist nämlich nicht der Russe, sondern die die uns hier her geschickt haben. Die dafür sorgen, dass Bauern auf Bauern und Lehrer auf Lehrer schießen. Der Feind, Walter, das ist die Clique in Berlin. Verstehst du das? Wer immer nur sagt, ich bin gegen den Krieg und nichts dafür tut, dass er ausgerottet wird, der gehört ins Museum. Was wir hier tun, das ist aktiver Pazifismus. Und ich versteh nicht, was noch alles passieren muss, damit dir endlich die Augen aufgehen.« Ebd., Teil 2, TC: 00:05:21–00:05:46.

220 »Wenn wir hier aufgewachsen wären, du und ich. Dann wären wir jetzt auch Partisanen. Verstehst du? Alles nur Zufall.« Ebd., Teil 1, TC: 00:47:47–00:47:53; »Willst du genauso drauf gehen wie Zacharias? Wir verrecken für nichts.« Ebd., Teil 1, TC: 01:04:06–01:04:09; Ebd., Teil 1, TC: 01:13:32–01:13:35.

221 »Doch als wir zurück kamen da war mir klar geworden, dass ich selbst Teil des Bösen bin, vor dem ich die Welt immer bewahren wollte. [...] Gefangene zu erschießen ist Unrecht.« *Napola – Elite für den Führer* (2004), TC: 01:22:00–01:22:12, *Der Überläufer* (2020), Teil 1, TC: 00:47:18–00:47:24.

als wahnsinnige Monster oder brutale Bestien, mal als interessen- und emotionslose SchreibtischtäterInnen, mal als kriminelle oder asoziale Elemente und nicht selten betrachtete man die Shoah als das Produkt einer kleinen politischen oder gar wirtschaftlichen NS-Führungselite.²²²

Auch im Ausland wird dieses Muster manchmal kritisiert.²²³ Woher kommt diese zu beobachtende Tendenz bei deutschen FilmemacherInnen, dass Männerrollen im Krieg aus dem Land, das den Zweiten Weltkrieg begonnen und anderen Ländern aufgezwungen hat, größtenteils verängstigte Kinder oder reflektierte Pazifisten sind?²²⁴ Die Tendenz junge Männer ablehnend gegenüber dem NS-Regime zu inszenieren, um die Anfänge der BRD als »nazifrei« darzustellen, zieht sich durch fast alle Filme der untersuchten Periode. Dies entspricht weder der Forschung der Indoktrinierung der NS-Jugend noch der Besetzung wichtiger Stellen in der frühen BRD. Die wenigen Kriegsfilme in der Statistik spielen auch alle in der Endphase des Kriegs, in der in großen Teilen der Bevölkerung bereits eine Kriegsmüdigkeit eingetreten ist.

Eine einzige zeitliche Ausnahme zu Beginn des Films stellt *Unsere Mütter, unsere Väter* dar, doch auch hier ist das beschriebene Muster zu erkennen.²²⁵ Fast alle Filme spielen zu einer Zeit als bereits vermehrt sehr junge Männer und Jungs eingezogen und ausgebildet werden, wie auch bei *Die Freibadclique* und *Napola – Elite für den Führer* zu erkennen. In diesen beiden Filmen wird die Angst der jungen Männer vor dem Krieg ein wichtiger Bestandteil, die auch teilweise zum Selbstmord oder Tod in Einsätzen führt. Und die älteren überzeugten Männer der Filme stehen nicht im Feld, sondern an Tischen oder Landkarten und verschieben Einheiten hin und her, zu sehen in *Rommel*²²⁶, *Der Untergang*²²⁷ und *Stauffenberg*²²⁸. Insbesondere der Bezug auf die Jugend und ihre Weltsicht durch die Indoktrinierung fehlt in *Unsere Mütter, unsere Väter*, wie Ulrich Herbert schreibt:

Die fünf Protagonisten sind wie aus der Zeit gefallen. Als der Film einsetzt, im Frühjahr 1941, hatte die Begeisterung für Hitler, den Nationalsozialismus und den Krieg nach dem Sieg über Frankreich gerade ihren Höhepunkt erreicht. Zu dieser Zeit, da sind sich alle Historiker einig, wurde das Regime von der großen Mehrheit der Deutschen unterstützt. Davon sieht man hier nichts. Nichts von dem Vertrauen und der Liebe, die Hitler gerade aus der Jugend entgegenschlug.²²⁹

Doch es ist ein weiteres fehlendes Element im Kriegsgeschehen zu nennen. Die meiste Gewalt wird nicht zwischen Soldaten zweier Länder gezeigt, sondern zwischen deut-

222 Salzborn: Kollektive Unschuld, S. 84.

223 Vgl. Scott, A.O.: Movie Review. A History Lesson, Airbrushed, *The New York Times* vom 14.01.2014; Vgl. Internationaler Emmy. Auszeichnung für »Unsere Mütter, unsere Väter«, *Frankfurter Allgemeine* vom 25.11.2014.

224 Vgl. Salzborn: Kollektive Unschuld, S. 51f.

225 Vgl. Ebd., S. 60.

226 *Rommel*. Nicki Stein. D 2012, TC: 00:17:24-00:18:45, 00:42:38-00:45:20, 00:47:44-00:48:20, 01:00:30-01:02:30, 01:09:00-01:09:30.

227 *Der Untergang* (2004), TC: 00:38:15-00:39:20.

228 *Stauffenberg* (2004), TC: 00:43:42-00:44:28.

229 Herbert: »Unsere Mütter, unsere Väter«, *taz* vom 21.03.2013.

schen Soldaten und Partisanen – wie in *Der Überläufer* und *Unsere Mütter, unsere Väter*. Soldaten der Westalliierten sind hauptsächlich zu sehen, wenn sie in Städte kommen, in denen bereits weiße Flaggen gehisst sind. Die einzige Ausnahme stellt *Die Brücke* dar. Jedoch werden dort amerikanische Soldaten inszeniert, die Mitleid mit den deutschen Jungen haben und sie nicht als gleichwertige Gegner betrachten.

Warum gibt es im untersuchten Zeitraum keine deutschen filmischen Darstellungen von Kriegsverbrechen mit älteren Männern und/oder überzeugten Soldaten am Anfang des Kriegs? In *Der Untergang*, *Der Hauptmann* und *Vier Tage im Mai* werden zwar von Deutschen erhängte deutsche vermeintliche Deserteure oder Diebe gezeigt aber ohne die Täter.²³⁰ Nur in *Der Untergang* sieht man den gescheiterten Versuch solcher Erhängungen mit den Tätern.²³¹ Diese Filme spielen in der Endphase des Kriegs, in der solche Taten aus Verzweiflung, Hunger oder als Abschreckungsmaßnahme vermehrt vorkamen. Wo sind die Szenen über die von der Ideologie überzeugten Menschen in Kriegsmomenten? Werden diese Szenen von den gleichen Bedenken zurückgehalten, die auch die filmischen Darstellungen von Gräueltaten in den Konzentrationslagern abhalten? Was hemmt in Deutschland die künstlerische Bearbeitung von Krieg, Gewalt und absichtlichen Verbrechen durch Deutsche, die nicht aus Angst, sondern aus Überzeugung oder Routine begangen wurden?

Als einziges Beispiel lässt sich eine Gruppe in *Der Überläufer* nennen, die allerdings – ohne für die ZuschauerInnen erkennbare Einordnung in ein Militärgefüge – von einer sadistischen Person angeführt wird. Dem wird jedoch immer durch den Protagonisten eine empathische, mitfühlende und schützende Gegenposition entgegengestellt und die deutschen Soldaten leiden ebenso unter der Gewalt und den Folgen. Das ermöglicht, dass die Empathie des Publikums auch immer auf die jungen deutschen Soldaten gelenkt werden kann und nicht alleine auf dem ermordeten Opfer liegt.²³² Dabei wird im Film auch immer das Bewusstsein der jungen Männer für ihre eigene Verantwortung und ihre Abneigung gegen Gewalt eingebunden.²³³

Politisch, gesellschaftlich und moralisch lassen sich dafür Erklärungen finden. Aber hier steht die Frage nach der Kunst im Fokus. Filme sind Kunstwerke. Wird die Frage: »Wie kann man sich der Obszönität des Krieges, dessen kollektiven und individuellen Wunden weder Reenactments, Friedensdemonstrationen noch Museumsausstellungen gerecht werden können, überhaupt filmisch annähern, ohne selbst obszön zu werden?«²³⁴, immer direkt damit beantwortet, es gar nicht erst zu versuchen? Ist in Deutschland bei der Darstellung von aus dem eigenen Land stammender Gewalt eine selbst gezogene Grenze von künstlerischer Freiheit erreicht? Ist das vielleicht der bessere Weg damit

230 *Der Untergang* (2004), TC: 01:52:23, *Der Hauptmann* (2017), TC: 00:05:36–00:06:10, *Vier Tage im Mai* (2011), TC: 00:41:02.

231 *Der Untergang* (2004), TC: 01:51:34–01:52:05.

232 *Der Überläufer* (2020), Teil 1, TC: 00:36:50–00:43:50.

233 »Warum haben wir ihn nicht einfach laufen lassen?« Ebd., Teil 1, TC: 00:44:03–00:44:05; »Ich soll mich zusammenreißen? Wisst ihr eigentlich was wir gerade getan haben? Du hättest nicht schießen dürfen.« *Napola – Elite für den Führer* (2004), TC: 01:15:12–01:16:10.

234 Zschiesche, Morticia: »Der Krieg in uns (II): Bloß keine Illusion schaffen!«, *filmdienst.de* vom 05.05.2023: <https://www.filmdienst.de/artikel/60585/sks-blog-krieg-in-uns-hiroshima-monamour-zuletzt-aufgerufen-am-09.08.2023>.

umzugehen, wenn man die Spielfilme aus moralischen Gründen macht? Muss auch die Kunst in Deutschland diese Grenze wahren? Uwe Bolls *Auschwitz*²³⁵ zeigt den Kampf des Ersticken in Gaskammern, aber die Interviewszenen mit SchülerInnen, die dazwischen gezeigt werden, sind als eine vermittelnde Funktion zu deuten, die das Erinnern an Unrecht wachhalten sollen und keine künstlerische Eigeninterpretation von Krieg und Verbrechen, die es noch nicht gab.

Das Medium Film kann vieles, es muss aber nichts. Wenn deutsche Spielfilme den Krieg nicht inszenieren, kann man das auch als künstlerische Sonderstellung deutscher Geschichtsvermittlung interpretieren. Diese wäre: erstens nur selten wird die Darstellung von Kriegsszenarien versucht. Doch wenn, dann fällt zweitens die Abwesenheit von Frauen auf. Die ist möglicherweise eine unbewusste Reproduktion von ideologischen Einteilungen von Kriegführenden und Friedensschaffenden nach Geschlecht. Dazu kommt drittens die vermittelte Ablehnung junger männlicher Protagonisten am Krieg teilnehmen zu müssen.

An dieser Stelle soll erwähnt werden, dass der Film *Höre die Stille*²³⁶ zwar bei der Erstellung der Statistik als Kriegsfilm berücksichtigt wurde, jedoch die Prämisse, dass ein Spielfilm der deutschen Bevölkerung zugänglich sein muss und das Veröffentlichungsdatum der relevante Aspekt ist, bedeutet das manche Filme nicht unter die Kategorien passen.²³⁷

6.1.5 Geschlecht und Viktimisierung in den Holocaustfilmen

Da in der Erinnerungskultur der Völkermord an den JüdInnen einen präselektierten Stellenwert hat, als die Verfolgung anderer Bevölkerungsgruppen, wird der Begriff Holocaust umgangssprachlich manchmal synonym als Überbegriff für den Rassismus und die Verfolgung, Ausgrenzung und Ermordung von Menschen im »Dritten Reich« benutzt. Jedoch ist dies nicht der Fall, denn das Wort Holocaust bezieht sich in diesem Fall auf den Völkermord an den JüdInnen Europas. Deshalb wird hier diese Trennung klarer gemacht. Da es nicht viele Filme gibt, die sich mit der Vertreibung, Verfolgung und Ermordung von anderen Opfergruppen innerhalb des »Dritten Reichs« befassen, werden diese gebündelt im Kapitel 6.1.7 analysiert. Historisch gesehen wird es den jeweiligen Themenbereichen nicht gerecht, doch die überschaubare Anzahl der Filme dazu kann für die Fragestellung dieser Arbeit gemeinsam untersucht werden. Dies verdeutlicht die Schwerpunktsetzung bei der filmischen Umsetzung der rassistischen und politischen Verfolgung während des »Dritten Reichs«. Um der Anzahl der Filme in der Statistik über die Verfolgung von JüdInnen gerecht zu werden, sollen sie an dieser Stelle separat betrachtet werden. Da auch (Auto)Biografien von Überlebenden verfilmt wurden, sind in diesem Kapitel auch biografische Filme zu finden. Wenn es unter den Filmen der Jahre

235 *Auschwitz*. Uwe Boll. D 2011.

236 *Höre die Stille*. Ed Ehrenberg. D 2016.

237 *Höre die Stille* ist eine Abschlussarbeit einer Schauspielklasse, seine Produktion hat also einen anderen Ursprung, als die anderen in dieser Arbeit behandelten und ein Vergleich nicht gerechtfertigt erscheint da die herangezogenen Kategorien nicht übertragbar sind. Des Weiteren wurde *Unser letzter Sommer* (*Unser letzter Sommer*. Michael Rogalski. D/PL 2014.) zwar mit deutschen Schauspielern besetzt, entstand aber unter polnischer Regie.

2000–2020 mit circa 15 % (siehe A3a) so viele Spielfilme gibt, die unter die Kategorie Holocaustfilme fallen, lässt sich dann eine Gemeinsamkeit erkennen in der Darstellung von Frauen? Und wenn ja, welche?

– Im Übrigen soll die hier getroffene Feststellung, dass es prozentual viele Holocaustfilme unter den analysierten Filmen gibt, nicht als Anmerkung interpretiert werden, es gäbe zu viele über dieses Thema, sondern vielmehr das Fehlen der Spielfilme über die anderen verfolgten Gruppen aufzeigen. –

Dieses Genre als eigenständiger Handlungsschwerpunkt wurde stark durch den Film *Schindlers Liste* geprägt.²³⁸ In den allgemeinen Sprachgebrauch kam das Wort Holocaust aber größtenteils durch die amerikanische Mini-Serie *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss* aus dem Jahr 1978. Sowohl deren Regisseur Marvin Chomsky als auch Steven Spielberg, der Regisseur von *Schindlers Liste*, stammen aus jüdischen Familien.²³⁹ Steven Spielberg beschreibt sich selber als jüdischen Filmregisseur, wie er bei einer Auszeichnung in Deutschland betont.²⁴⁰ Der Aspekt, wer diese Filme gemacht hat – die einen so großen Einfluss auf die gesellschaftliche Wahrnehmung der Gräueltaten des NS-Regimes hatten – ist relevant für die Analyse der bearbeiteten Themen. Denn lange waren es Personen aus jüdischen Familien, die diese Geschichten inszeniert haben. Teilweise erschien es auch so als würden deutsche FilmemacherInnen, wenn sie nicht jüdisch sind, sich nicht befähigt fühlen Filme über diese Themen zu drehen, sowohl moralisch also auch gesellschaftlich. Haben diese Zugehörigkeiten der RegisseurInnen in den Jahren 2000–2020 nicht mehr die gleiche Bedeutung, wie noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts? Lässt sich vielleicht dazu etwas innerhalb der Analyse erkennen?

Da das Wort Holocaust durch Film und Fernsehen geprägt und verbreitet wurde²⁴¹, wird hier der Begriff Holocaust und nicht Shoah verwendet. Das ist ein Beispiel dafür, wie Medien und Kunst Geschichtsverständnis beeinflussen und Geschichtsvermittlung verändern können. Es war im Medienkontext die Serie *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss*, die den Anstoß zu Diskussionen und Kontroversen über das Thema des NS-Regimes gab und in die einzelnen Haushalte brachte.²⁴² Damals hatte das Fernsehen allerdings noch eine andere Gewichtung als zu Beginn des 21. Jahrhunderts, weshalb man die untersuchten Filme und ihre Auswirkung nicht unbedingt mit Spielfilmen und Serien von damals vergleichen kann. Aber auch bei den »Klassikern« dieses Genres werden Frauen in einem bekannten bereits angesprochenen Muster dargestellt, so ist auch in Holocaustfilmen die Bedeutung von Frauen für die Handlung nicht gleichwertig. Anhand von *Schindlers Liste* können hier ein paar Punkte zusammengefasst werden, die sich auf die untersuchten deutschen Filme übertragen lassen und dadurch vielleicht verständlicher werden.

238 Vgl. Lorenz, Matthias N.: Der Holocaust als Zitat. Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach *Schindler's List*, in: Kramer, Sven (Hg.): *Die Shoah im Bild*, o.O. 2003, S. 267–296.

239 Vgl. Lapin, Andrew: Marvin Chomsky, director of the influential TV miniseries »Holocaust«, dies at 92, *The Jerusalem Post* vom 20.04.2022.

240 Vgl. Goldmann, Ayala: »Die Angst hat mir den Mut gegeben«, *Jüdische Allgemeine* vom 22.02.2023.

241 Vgl. Hicketbier, Knut: Die Darstellung des Massenmordes an den Juden im Fernsehen der Bundesrepublik von 1960 bis 1980, in: Kramer, Sven (Hg.): *Die Shoah im Bild*, o.O. 2003, S. 117–131, S. 130.

242 Vgl. Lapin, Andrew: Marvin Chomsky, director of the influential TV miniseries »Holocaust«, dies at 92, *The Jerusalem Post* vom 20.04.2022.

Erstens die vorangestellte Aussage »nach einer wahren Begebenheit« mancher Filme suggeriert den ZuschauerInnen, dass das was sie sehen auch so passiert ist,²⁴³ oder dass die Biografien der dargestellten Personen historisch korrekt umgesetzt wurden.²⁴⁴

Zweitens die Ermordung eines Mädchens begleitet den Protagonisten emotional in seiner Entwicklung.²⁴⁵ Dies entspricht dem Motiv, dass der männliche Protagonist durch das Leid einer Frau/eines Mädchens innerhalb der Handlung heroisch handelt, wie in Kapitel 3.2.2 angeführt. Der Protagonist wächst innerlich an ihrem Leid. Hinzu kommt, dass die Figur des Mädchens dafür genutzt wird um für den Film zu werben. Ein Phänomen, dass in Kapitel 2.2 aufgegriffen wurde. Der Schwarz-Weiß Film hat mit dem Mädchen in einem roten Mantel nur ein einziges farbiges Element. Auf dem Filmplakat, dem DVD-Cover, dem Soundtrack etc. ist das Mädchen zu sehen. Entweder als Bild des ganzen Mädchens oder die Verbundenheit zum Protagonisten wird durch eine Hand im roten Mantel suggeriert.

Dazu kommt drittens die Opferrolle einer jüdischen jungen Frau, die durch einen SS-Mann körperlich angegriffen und sexualisiert wird. Ebenso kann man viertens die fehlende Darstellung der Bedeutung von Oskar Schindlers Frau Emilie Schindler ansprechen, ohne deren Hilfe die JüdInnen der Liste nicht langfristig überlebt hätten.²⁴⁶ Bei männlichen Rettern werden oft die Ehefrauen und ihr Anteil für die Durchführung der Rettung außer Acht gelassen. Es geht somit bei filmischen Biografien nicht nur um fehlende Darstellung und Anerkennung der Leistungen der Frauen, sondern auch um eine finanzielle Ungleichbehandlung.²⁴⁷ Aussagen von und über Emilie Schindler dazu sind beispielsweise:

›Er ließ sich als Held feiern, und ich musste zusehen, wie ich die Menschen satt kriege.«
Emilie Schindler hatte eine ähnliche Rolle inne wie Else Beitz, die Frau von Berthold Beitz. Ihre Männer retteten den Juden das Leben. Und die Gattinnen sorgten dafür, dass die Geretteten am Leben blieben.²⁴⁸

In welchem Kontext stehen diese zusammengefassten Punkte zu Holocaustfilmen aus Deutschland? Da Anne Frank in der Erinnerungskultur einen sehr präsenten Platz einnimmt und kaum eine andere weibliche Person als Opfer der Verfolgung der JüdInnen so oft genannt wird wie sie, soll an dieser Stelle zunächst genauer auf ihre Porträtierung in den Filmen der Statistik eingegangen werden. Es gibt in dem untersuchten Zeitraum

243 Vgl. *Die Filmlüge: »Nach einer wahren Begebenheit«*, Cinema Strikes Back in der ARD-Mediathek: <https://www.ardmediathek.de/video/cinema-strikes-back/die-filmluege-nach-einer-wahren-begebenheit/funk/Y3jpZDovLzZ1bmsubmVolZExNjY0L3pZGVvLzE2MDA1Mzg> zuletzt aufgerufen am 14.10.2023.

244 »Ein ganz wichtiges Buch für eine Generation, die lernen muß, daß Spielbergs Film von wirklichen Menschen handelt.«, Klapptext in: Müller-Madej, Stella: *Das Mädchen von der Schindler-Liste. Aufzeichnungen einer KZ-Überlebenden*, München 1998.

245 Vgl. Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 287f.

246 Vgl. *Emilie Schindler – Die vergessene Heldin*. Annette Baumeister. D 2024.

247 »Ich bin nicht so blöd, wie die Leute denken. Mir stehen sechs Prozent von den Filmrechten zu, die habe ich nie bekommen.«, in: Präse: *Jahrhundertzeugen*, S. 222.

248 Ebd., S. 219f.

zwei Spielfilme, die sich mit Anne Frank befassen. Einen Kinofilm und einen Fernsehfilm der ARD, die beide kurze Zeit nacheinander veröffentlicht wurden. Keine andere Frau erhielt im Untersuchungszeitraum zwei Verfilmungen.

Der Name Anne Frank steht für ein junges Mädchen, dessen Jugend durch die Verfolgung geprägt war und dessen Gedanken und Gefühlswelt heute durch ihr Tagebuch analysiert werden. Es ist übermittelt, dass Anne Frank eine bekannte Schriftstellerin werden wollte, aber nicht, dass sie damit immer ihr Tagebuch meinte. Anscheinend wollte sie gerade das geheim halten und änderte Dinge für die Veröffentlichung selber ab.²⁴⁹ Die Idee des Romans mit der Grundlage des Tagebuchs wird in *Meine Tochter Anne Frank* aufgegriffen.²⁵⁰ Bei dieser Verfilmung hat man sich entschieden den Blickwinkel des Vaters auf seine Tochter zu wählen. Die ZuschauerInnen bekommen die Geschichte dieses bekanntesten Mädchens während der Verfolgung durch die Nazis hier aus dem Fokus eines Mannes erzählt. Diese Methode findet sich in vielen Varianten der untersuchten Filme wieder, wie in Kapitel 6.1 angeführt wurde. Bei so wenigen bekannten weiblichen Personen in der Erinnerungskultur fällt es umso mehr statistisch ins Gewicht, dass auch hier dieses Schema benutzt wurde. Aber es entspricht den gängigen Sehgewohnheiten, weshalb es dem Publikum möglicherweise nicht auffällt.

Andere weibliche Rollen in dem Film *Meine Tochter Anne Frank* sind die Schwester, die Mutter, die Mutter der anderen versteckten Familie und die Sekretärin von Otto Frank, eine Putzfrau ohne Namen und die zweite Frau Otto Franks und die Stieftochter, die im Film Ausschnitte des Tagebuchs von Otto Frank vorgelesen bekommen. Dazu kommt noch die Ehefrau des interviewten Polizisten, der die Franks festgenommen hat, die allerdings keinen Namen erhält. Als sie mal ihre Meinung sagt, erwidert ihr Mann: »Jetzt red' doch keinen Unsinn. Du verdirbst alles.«²⁵¹ Damit sind alle weiblichen Rollen nach dem bekannten Schema Ehefrau, Mutter, Opfer, Sekretärin vergeben. Und die Redeanteile der weiblichen Rollen neben den zu hörenden Ausschnitten von Anne Franks Tagebuch sind recht knapp und beziehen sich inhaltlich größtenteils auf Hausarbeiten und ihre männlichen Mitbewohner. Die Sekretärin, die als einzige der Frauen folglich nach 1945 noch im Film vorkommt, erhält nur wenige Sätze, tröstet den Protagonisten und unterhält sich in diesem Kontext nie mit einer anderen Frau. Allerdings bringt sie den Punkt der Privatsphäre im Gespräch mit Otto Frank, als er über eine Veröffentlichung nachdenkt.²⁵² In wie weit die Veröffentlichung eine Grenzüberschreitung darstellen kann, soll an dieser Stelle nicht besprochen werden. Jedoch ist interessant, dass der Film *Meine Tochter Anne Frank*, der explizit die Sichtweise des Vaters im Mittelpunkt hat, nicht erwähnt, dass er selber Veränderungen vorgenommen hat. Auch gerade die intimen Details und ihre Gedanken zu Sexualität, die der Film am Anfang aufgreift, wurden von ihrem Vater in der ersten Fassung damals herausgelassen.²⁵³ Im Film wird in einem späteren Zeitpunkt gezeigt, wie er Notizen zu ihrer Mutter herausstreicht. Dass das Entfernen von Ausschnitten auch die erotischen Teile betraf ist nicht Teil der Handlung. Es

249 Vgl. Müller, Melissa: Das Mädchen Anne Frank. Die Biographie, München 2000, S. 364f.

250 *Meine Tochter Anne Frank* (2014), TC: 01:09:45.

251 *Meine Tochter Anne Frank* (2014), TC: 00:33:33–00:33:36.

252 Ebd., TC: 00:40:51–00:41:06.

253 Vgl. Müller: Das Mädchen Anne Frank, S. 364.

lässt sich anhand des Films nicht rekonstruieren, warum manche Aspekte zu Otto Frank in den Film aufgenommen wurden und manche nicht. Es bedarf Hintergrundwissen zu Anne Franks Leben und der Entwicklung des Tagebuchs um diese offenen Fragen des Films überhaupt zu erkennen. Die Geschichte eines Mädchens und ihres Tagebuchs aus dem Blickwinkel eines Mannes in einem Film gedreht von einem Mann, der nicht tiefergehend thematisiert, dass der Vater die Möglichkeit hatte die Sicht der Menschen bei Veröffentlichung durch die vorgenommenen Änderungen in seinem Sinne zu steuern, bietet viel Interpretationsspielraum und Analyseansätze. Ist der Film ein Diskussionsbeitrag über die Macht, die Otto Frank über das Gedenken an seine Tochter hat? Wie bei **Meine Tochter Anne Frank** wird auch in **Das Tagebuch der Anne Frank** die mögliche Grenzüberletzung von der Privatsphäre seiner Tochter durch Otto Frank angesprochen ohne sie zu werten.²⁵⁴ In diesem Film wird nicht thematisiert, dass Otto Frank das Tagebuch später veröffentlichte. In Bezug auf ihr Vorhaben, das Tagebuch als Grundlage für einen Roman zu verwenden, nutzt **Das Tagebuch der Anne Frank** ein Gespräch mit Peter, um ihr von der Idee der Exilregierung Egodokumente nach dem Krieg zu veröffentlichen zu erzählen. Aber sie zeigt hier kein Interesse ihre Schriften jemanden zu zeigen. Erst später im Film wird gezeigt, wie Anne an ihren Texten arbeitet und selber sagt eine berühmte Schriftstellerin werden zu wollen.²⁵⁵ Dennoch ist hier nicht von ihrem Tagebuch die Rede. Das Tagebuch selbst führt jedoch zu einer Meinungsverschiedenheit der erwachsenen Frauen im Versteck verbunden mit einer der wenigen Momente in der Edith Frank sich im Film für ihre Tochter Anne ausspricht.

Frau van Daan: »Wenn sie uns finden, dann finden sie auch ihr Tagebuch. Wir müssen das verbrennen.«

Edith Frank-Holländer: »Wir sind in Gefahr, weil wir Juden sind, nicht weil ein Mädchen Tagebuch schreibt.«²⁵⁶

Was allerdings gar nicht vorkommt in **Das Tagebuch der Anne Frank** sind ZeitzeugInneninterviews und Einblendungen von Originalaufnahmen. Es handelt sich also nicht um ein Doku-Drama. Ein Aspekt, der dafür sonst bei **Meine Tochter Anne Frank** fehlt sind erkennbare Darstellungen jüdischer Traditionen. Sie kommen bei **Das Tagebuch der Anne Frank** teilweise vor, wenn auch nur im Hintergrund.²⁵⁷

Sind (deutsche) RegisseurInnen verpflichtet bei Biografien und historischen Abläufen historische Forschung über künstlerische Gestaltung zu stellen? Darf man diese Forderung stellen? Und wenn nicht, welche gesellschaftliche Gefahr kann dadurch entstehen, wenn ein Großteil der Bevölkerung ihr Geschichtswissen laut Erkenntnissen der MEMO Studien über Spielfilme bezieht? Welche künstlerischen Sichtweisen könnten so an das Publikum transportiert werden und ein Geschlechterbild prägen? Dazu ein Beispiel aus den Anne Frank Filmen. Es fallen Sätze im Film **Meine Tochter Anne Frank**, die

254 *Das Tagebuch der Anne Frank* (2015), TC: 00:15:08-00:15:22.

255 Ebd., TC: 01:15:50.

256 Ebd., TC: 01:27:18-01:27:30.

257 Ebd., TC: 01:30:20-01:31:20.

mitunter misogyn anmuten. An Anne Franks 14. Geburtstag kommt diese geschminkt und mir neuer Frisur zur Feier und von Hermann von Pels wird gesagt: »Wenigstens eine, die sich noch Mühe gibt.«²⁵⁸ Soll den ZuschauerInnen verdeutlicht werden, dass, obwohl versteckt und abgeschnitten von der Außenwelt, Anne Frank dennoch in einem männerdominierten Haushalt lebt, in dem Frauen ebenso nach ihrem Aussehen bewertet werden? Möglicherweise, denn nur wenige Sekunden später, wird Margot von Frau van Pels angesprochen, dass sie sich doch durchaus äußerlich verbessern könne.²⁵⁹ Und ihre Mutter bringt Anne mit Kommentaren über ihr Aussehen zum Weinen.²⁶⁰ Die Abwertung der anderen Frauen durch den Satz von Hermann van Pels wird direkt an die jüngeren Mädchen weitergegeben und führt zu Kummer. So ließe sich argumentieren, dass diese Kommentare eingefügt wurden um die Alltäglichkeit des Patriarchats im Versteck zu verdeutlichen. Wie auch z. B. bei Konfrontationen mit Fritz Pfeffer, mit dem Anne Frank ihr Zimmer teilen muss. Das Einschränken von Möglichkeiten für sie zur geistigen Arbeit wird mit Kommentaren wie: »Du arbeitest doch nicht ernsthaft. Die Mythologie was ist das denn für eine Arbeit?«²⁶¹ begründet. Was die Darstellung des männerdominierten Haushalts betrifft, sind dazu in *Das Tagebuch der Anne Frank* auch Szenen zu finden. Beispielsweise wenn Fritz Pfeffer die Wünsche und Äußerungen von Anne Frank in Bezug auf ihr geteiltes Zimmer einfach übergeht oder abfällige Bemerkungen über ihre Arbeit macht²⁶², allerdings kontert Anne Frank ihm in *Das Tagebuch der Anne Frank* mehr und steht konfrontativer für sich ein.²⁶³ Dass Anne Frank die Art und Weise wie Frauen leben sollten, so nicht als ihre eigene aufnahm und aus dem Frauenbild ausbrechen wollte, thematisiert der Film *Meine Tochter Anne Frank* zum Schluss durch diesen vorgelesenen Auszug aus ihrem Tagebuch:

Ich kann mir nicht vorstellen, dass ich so leben muss wie Mutter, Frau van Pels oder all die andern Frauen, die ihre Arbeit machen und später vergessen sind. Ich muss neben Mann und Kinder etwas haben, das ich mich ganz widmen kann. Ich will fortleben, auch nach meinem Tod. [...] Ich habe mir nun mal vorgenommen, dass ich ein anderes Leben führen werde als andere Mädchen und später ein anderes Leben als normale Hausfrauen.²⁶⁴

Aber die Filme zu Anne Frank haben mitunter auch Unterschiede, die die sozialen Strukturen betreffen. Das historische Bild des Lebens von Anne Frank ist unterschiedlich, je nachdem welchen Film die Zuschauenden sehen. Insbesondere wenn man die Szenen zum Kartoffeln schälen der beiden Filme miteinander vergleicht, wird ein anderes Bild der Gemeinschaft inszeniert. Einige Dinge ähneln sich, aber die Darstellung der Charaktere und vor allem die Meinung von Anne Frank dazu und die Stellung der Frauen in der

258 *Meine Tochter Anne Frank* (2014), TC: 00:45:55–00:45:57.

259 Ebd., TC: 00:46:28.

260 Ebd., TC: 00:46:40–00:46:50.

261 Ebd., TC: 01:00:17–01:00:22.

262 *Das Tagebuch der Anne Frank* (2015), TC: 01:46:21–01:46:25.

263 Ebd., TC: 00:56:55–00:57:53.

264 *Meine Tochter Anne Frank* (2014), TC: 01:24:28–01:24:47, 01:25:55–01:26:02.

Gemeinschaft unterscheiden sich. Hermann van Pels wird an einer Stelle in **Meine Tochter Anne Frank** als dominant gegenüber seiner Frau dargestellt. In einem Gespräch über den Verlauf des Kriegs werden die unterschiedlichen Dynamiken der Ehen verdeutlicht und die Einstellung der anwesenden Männer zu den Positionen der Frauen in der Gemeinschaft. Herabwürdigung der Frauen über Mansplaining bis hin zu deutlicher Besserstellung der Männer und Abwertung von sogenannter »Frauenarbeit« finden sich in dieser Szene:

Fritz Pfeffer: (*an Anne*) »Schau mal Anne! Ich nehm' das Messer so in die Hand und dann schäl' ich von oben nach unten. Nein, so nicht sondern so.«

[...]

Hermann van Pels: (*an Peter*) »Kartoffeln zu schälen ist im Übrigen keine Jungenarbeit. Setz dich hin! Ich seh' auch nicht ein, warum die Männer immer helfen sollen.«

Edith Frank-Holländer: »Ach ja, mein Herr. Ich weiß es schon. Bestimmt arbeiten die Kinder mal wieder nicht genug. Aber merken Sie sich bitte. Wenn Margot nicht hilft, tut Anne es und umgekehrt.«

Hermann van Pels: »Ja und?«

Edith Frank-Holländer: »Peter hilft doch auch nicht. Bei ihm halten Sie es nicht für nötig. Nun, ich halte es bei den Mädchen nicht für nötig.«

Auguste van Pels: »Die wollen doch auch mal einen Mann abbekommen.«

[...]

Hermann van Pels: »Die Kinder sollen lieber mehr helfen, statt ewig ihre Nase in die Bücher zu stecken. So viel müssen Mädchen nicht lernen!«

[...]

Otto Frank: »Margot macht neben der Arbeit für das Büro auch noch den Abwasch morgens und mittags.«

Hermann van Pels: »Entschuldigung. Das ist doch keine Arbeit.«

Otto Frank: »Herr van Pels, dann übernehmen Sie doch den Abwasch am besten selbst. Was halten Sie davon?«

Hermann van Pels: »Wer bin ich denn?«²⁶⁵

265 Ebd., TC: 00:55:28-00:57:03.

Die Ungleichbehandlung der Geschlechter wird damit deutlich. Jedoch wird Otto Frank als Person dargestellt, die sich für eine Gleichbehandlung einsetzt und somit mehr als ein männlicher Protagonist dieses Jahrhunderts porträtiert. Direkt im Anschluss an die Szene wird allerdings ein Auszug aus dem Tagebuch vorgelesen, der ausdrückt Otto Frank würde aus Sicht von Anne Frank zu freundlich mit diesen Menschen umgehen. Und in einem Zeitzeugeninterview mit Otto Frank bestätigt er diesen Vorwurf an ihn noch.²⁶⁶ Es bleibt auch hier die Freiheit der Kunst Menschen für ein bestimmtes Publikum und verändertes Wertebild darzustellen. In den wenigsten Fällen wird ein/e Protagonist/in als schlechtes Vorbild inszeniert. Und wichtig bei der Betrachtung dieses Films muss wohl bleiben, dass es kein Film über Anne Frank ist, sondern vielmehr ein Film über die Sicht von Otto Frank auf Anne Frank. Und darüber hinaus womöglich ein Film über eine Interpretation von Otto Franks Handlungen.

Anders als bei *Meine Tochter Anne Frank* wird in *Das Tagebuch der Anne Frank* überhaupt nicht in Frage gestellt, dass sowohl Frauen als auch Männer zusammen im Haushalt helfen und Herr van Pels hier Herr van Daan ist dort kein Patriarch, sondern es scheint eher als würde er von seiner Frau dominiert. Namen die anderen Bewohner im anderen Film seine Frau in Schutz, so sind sie hier eher gegen sie eingestellt. Dazu erhalten alle Anwesenden in der Szene Text und sind in die Diskussion eingebunden. Alleine der Aspekt des Mansplainings ist in dieser Szene gleich.²⁶⁷ Es steht dem Film völlig frei zu interpretieren, zu inszenieren und durch filmische Metaphern Emotionen zu vermitteln. Darin liegt immer das Besondere an künstlerischen in diesem Fall filmischen Darstellungen von historischen Ereignissen. Oder die FilmmacherInnen entscheiden sich dazu, dass man die Ereignisse nie durch Nachstellungen vermittelt kann und greifen deshalb dafür auf Originalaufnahmen zurück. Anne Frank zum Schluss in *Meine Tochter Anne Frank* nicht in einer tatsächlichen Lagersituation zu zeigen, sondern alleine in einem Mantel an Stacheldraht stehend und durch ein leeres Lager laufend um ihre innere Freiheit zu verdeutlichen, wie sie in ihren Texten beschrieben wird, ist eine künstlerische Entscheidung. Kurz davor werden Originalaufnahmen eingeblendet um Transporte trotzdem dem Publikum zu zeigen.²⁶⁸ Wenn die Intension des Films die Sichtweise des Vaters ist, erscheint das folgerichtig, denn er hat seine Tochter ja nie in einer Lagersituation erlebt. Besonders die vielen Einblendungen von ZeitzeugInneninterviews wollen damit wohl so viel Information wie möglich transportieren. Die Gefahr kann darin bestehen, dass ZeitzeugInnenaussagen und Originalaufnahmen in Spielfilmszenen geschnitten, den nachgestellten Sequenzen davor und danach eine gewisse Wahrhaftigkeit verleihen, die dazu führen kann die Trennung von Nacherzählung, Dramaturgie und wissenschaftlichen Belegen und Quellen unkenntlicher zu machen. Diese Problematik wurde im Kapitel 2.2 aufgegriffen.

Doch gleich zu Beginn von *Das Tagebuch der Anne Frank* zeigt sich ein direkter Unterschied der Filme was die Vermittlung an das Publikum betrifft. Nicht ZeitzeugInnen oder Originalaufnahmen sollen dort wohl Emotionalität herstellen. So wird mit der ersten Szene direkt mit der vierten Wand gebrochen und Anne Frank schaut und spricht

266 Ebd., TC: 00:57:30–00:58:23.

267 *Das Tagebuch der Anne Frank* (2015), TC: 00:58:07–00:59:14.

268 *Meine Tochter Anne Frank* (2014), TC: 01:25:08–01:25:23.

schluchzend in die Kamera. Sie ist in einem dunklen Raum nur etwas Licht schimmert durch die zugezogenen Vorhänge, hinter denen angedeutet durch den Ton der Krieg stattfindet und die Kamera zoomt auf sie. Die ZuschauerInnen kommen ihr immer näher und werden durch traurig stimmende Musik emotional geleitet.²⁶⁹ Es bildet einen direkten Kontrast zu der Badeszene zu Beginn des anderen Films. Insbesondere wenn es um die Verletzlichkeit von Anne Frank geht, beginnt *Das Tagebuch der Anne Frank* mit der Darstellung eines schutzlosen und verängstigten Mädchens, während *Meine Tochter Anne Frank* gleich zu Anfang eine selbstbewusste, junge Frau körperlich inszeniert. Es sind Details, wie die Unterschiede in der Inszenierung von Ausschnitten des Tagebuchs, die genannt werden können, um diesen Punkt zu verdeutlichen. So wird in *Das Tagebuch der Anne Frank* der Tagebuchauszug: »Die Juden warten, die Christen warten, der ganze Erdball wartet. Und viele warten auf ihren Tod.«²⁷⁰ weinend und ängstlich im Dunkeln gleich zu Beginn von der Darstellerin direkt in die Kamera vorgetragen. In *Meine Tochter Anne Frank* kommt dieser Absatz erst in der Mitte des Films und wird ruhig und durchdacht und mit Originalausschnitten im Hintergrund beim Aufschreiben, der Kamera nicht zugewandt, übermittelt.²⁷¹ Generell wird Anne Frank in *Das Tagebuch der Anne Frank* viel öfter traurig und weinend gezeigt.²⁷² So oft, dass es zu einer wiederkehrenden Reaktion auf Ereignisse und Situationen wird, die mit traurig stimmender Musik unterlegt wird. Die vierte Wand wird mehrmals innerhalb des Films durchbrochen, wenn Anne Franks Tagebuch von der Darstellerin vorgelesen wird, beim Untertauchen und bei wichtigen Ereignissen im Versteck.²⁷³ Der Film beginnt und endet, in dem Anne Frank direkt in die Kamera schaut. Die Ansprache an das Publikum soll hier wohl intensiviert werden und die ZuschauerInnen eine Verbindung zu Anne Frank als Filmrolle direkt aufnehmen und nicht über ZeitzeugInnen. Da es sich hier um einen Kinofilm handelt, hat das wohl auch eine andere Wirkung als bei einem Fernsehfilm auf kleinerem Bildschirm. Kurz bevor Georg Elser in dem Kinofilm *Elser – Er hätte die Welt verändert* erschossen wird, schaut er ebenfalls in die Kamera. Sein Blick ist im Gegensatz jedoch kämpferisch. Es ist nur bei Frauenrollen zu beobachten, dass sie verängstigt direkt in die Kamera schauen. So findet sich auch noch in einem anderen Film eine Durchbrechung der vierten Wand. *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* ist ebenfalls ein Holocaustfilm und die Ansprache ans Publikum passiert auch hier durch eine jüdische Frau in Not.²⁷⁴ Wenn ein jüdischer Mann die vierte Wand bricht, spricht er direkt Gott an und nicht die ZuschauerInnen wie die jüdische Frau.²⁷⁵ Es handelt sich dabei allerdings um einen Fernsehfilm und ZeitzeugInneninterviews und das Durchbrechen der vierten Wand werden kombiniert. Anders als bei Anne Frank ist die weibliche Person in dem Fernsehfilm keine bekannte Frau der

269 *Das Tagebuch der Anne Frank* (2015), TC: 00:00:23-00:02:47.

270 Ebd., TC: 00:01:46-00:02:00.

271 *Meine Tochter Anne Frank* (2014), TC: 00:41:35-00:41:45.

272 *Das Tagebuch der Anne Frank* (2015), TC: 00:00:23-00:02:00, 00:17:45-00:18:20, 00:29:38-00:29:56, 00:43:56-00:46:18, 00:49:00-00:49:10, 00:49:28-00:49:32, 01:04:00-01:04:30, 01:12:33-01:15:00, 01:23:41, 01:27:33, 01:28:50, 01:43:33-01:43:50, 01:49:48, 01:50:47, 01:57:24-01:57:40, 01:58:58.

273 Ebd., TC: 00:14:18-00:14:25, 00:23:00-00:23:04, 00:37:37-00:37:48, 01:39:15, 01:40:43-01:41:30, 01:42:43, 01:52:07, 01:54:08-01:55:00, 01:59:42, 01:59:51-01:59:58, 02:01:07.

274 *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* (2019), TC: 00:53:54-00:54:04, 01:01:17-01:01:20, 01:05:01.

275 Ebd., TC: 01:07:49-01:08:46.

Erinnerungskultur und da es im Film auch um eine große Anzahl Menschen auf dem Schiff geht, könnte damit eine breite Masse im privaten Fernsehapparat angesprochen werden sollen.

An dieser Stelle dazu als Exkurs die Überlegung, ob historische Themen in Spielfilmen vielleicht deshalb filmisch umgesetzt und genutzt werden, um an aktuelle Ereignisse der Zeitgeschichte anzuknüpfen. Hier nur ein mögliches Beispiel. Da 2019 als der Film in der ARD lief bereits das Thema Aufnahme und Obergrenzen von Flüchtlingen, die in Booten nach Europa kommen, ein gesellschaftliches deutschland- und europaweites Thema war, ist es da möglich, dass versucht wurde damit an eine Lebensrealität der ZuschauerInnen anzuknüpfen? Auch die vor und während dem direkten Blick in die Kamera und somit an das Publikum zu hörenden Sätze: »Für die sind wir nur 'ne Zahl. Keine Gesichter. Wir sind verdammt noch mal Menschen und keine Aussätzigen.«²⁷⁶ könnte zu dieser Überlegung passen. Damit müsste sich aber eine eigenständige Analyse beschäftigen.

Ein weiterer direkter Vergleich der beiden Filme über Anne Frank ist an vielen Stellen nicht möglich, da nicht beide Filme nur die Zeit des Versteckens behandeln. Doch das ermöglicht es aufzuzeigen welche Schwerpunkte gesetzt wurden und wie sich das auf die Darstellung der Frauen auswirkt.²⁷⁷ So zeigt *Das Tagebuch der Anne Frank* sie auch kurz schon als Sechsjährige und ihr Leben vor dem Verstecken. Dadurch würde sich die Möglichkeit ergeben auch andere Frauenrollen außerhalb des Verstecks zu zeigen. Mit der Oma und der Tante wird das gemacht, führt aber zu keiner anderen Darstellung von Frauen was Dialoge wie dieser zeigen:

Tante »O«: »Hast du nicht erzählt, dieses Zeug aus deiner Firma es sei revolutionär für Frauen?«

Otto Frank: »Revolutionär für Frauen. Hurra, jetzt können wir einkochen!«

Tante »O«: »Also, auf die Frauen.«²⁷⁸

Dazu kommen Freundinnen von Anne, die allerdings weder Namen noch Text erhalten und vielmehr den Eindruck von Statistinnen erwecken. In der Mitte des Films gibt es eine Szene mit einer Passantin, ohne Namen aber mit Text, die mit ihrem Mann redet. Miep Gies und die zweite namen- und textlose Sekretärin, sowie die Frau der zweiten versteckten Familie und Edith sind somit wieder die einzigen Frauenrollen.²⁷⁹ Die Schlusszenen

276 *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* (2019), TC: 00:53:44–00:53:58.

277 Die van Pels in diesem Film heißen wie im Tagebuch abgeändert van Daan, und Frau van Pels erscheint in diesem Film lebensfroher und extrovertierter. Der Name von Fritz Pfeffer wurde allerdings nicht umgeändert.

278 *Das Tagebuch der Anne Frank* (2015), TC: 00:04:48.00:04:58.

279 Allerdings sprechen die Frauen, vor allem Anne und Margot in *Das Tagebuch der Anne Frank* öfter miteinander auch über tiefgehende Themen, die über Hausarbeiten hinausgehen, womit der Bechdeltest in diesem Fall bestanden wurde. Jedoch sprechen sie auch ihr Aussehen und über Jungs.

im Lager Auschwitz zeigen zwar viele Frauen bei der Aufnahme ins Lager, jedoch als Statistinnen und der Situation zugrundeliegend nackt.

Die Probleme, die Anne mit ihrer Mutter hat, werden direkter und offener angesprochen, sogar von Anne in Gesprächen mit anderen selbst und ihre enge Beziehung zu ihrem Vater wird aus ihrer Perspektive dargestellt. Das Zitat, dass sie später nicht so werden will wie ihre Mutter und andere Frauen, die vergessen werden, sagt sie in diesem Film nicht als Voice-Over, sondern direkt zu ihrer Mutter im Streit.²⁸⁰ Die Situation in der sie das Beten mit ihrer Mutter ablehnt kommt in beiden Filmen vor, doch ist es bei **Das Tagebuch der Anne Frank** die Mutter die traurig dargestellt wird nach der Ablehnung und nicht Anne wie in **Meine Tochter Anne Frank**. Darauf entwickelt sich bei **Das Tagebuch der Anne Frank** eine längere Szene, die auch auf die Sätze zu ihrer Mutter im Tagebuch intensiver eingeht.²⁸¹ Gefolgt von einem Gespräch mit Margot, das auch die Einsamkeit, die Anne fühlt, klarer zum Ausdruck bringt. In **Das Tagebuch der Anne Frank** kommt ihre wiedergefundene Verbundenheit mit ihrer Mutter zum Schluss noch vor.²⁸² Der Kinofilm behandelt also mehr die Entwicklung dieser Mutter-Tochter Beziehung, als der Fernsehfilm über den Vater. Ebenso sind im Film von 2015 gemeinsame Erfahrungen im Lager von Anne und ihrer Mutter zu sehen, was die Verbundenheit der beiden am Ende ihres Lebens vermittelt. Anstatt durch ZeitzeugInnengespräche, Originalaufnahmen oder Bilder der leeren Gedenkstätten werden diese Erlebnisse in **Das Tagebuch der Anne Frank** durch Voice-Over verbunden und mit einer Nahaufnahme ihres Gesichts vermittelt.²⁸³

In Bezug auf die Szenen, die im Lager spielen, ermöglicht dieser Film noch eine Ergänzung bezüglich Aufseherinnen, was in **Meine Tochter Anne Frank** dem Publikum nicht vermittelt wird. Aufseherinnen sind jeweils nur für eine Sekunde im Hintergrund zu sehen und wenn man nicht drauf achtet übersehbar, ohne Namen und ohne Text. Und doch stellt es eine der wenigen Szenen mit einer Aufseherin der untersuchten Filme dar. Die Machtposition und Grausamkeit, für die manche Aufseherinnen bekannt waren, wurde bereits im Kapitel 5.3 zusammengefasst. Dass Anne Frank solche Frauen am Ende ihres Lebens getroffen hat, ist also nur in dem Film zu sehen, in dem ihr Vater nicht die prägende Person der Handlung ist. In **Das Tagebuch der Anne Frank** entsteht auch mehr das Bild eines Kindes im Übergang zu einer jungen Erwachsenen und gibt ihr damit viel Verletzliches.²⁸⁴ Ebenso werden ihre Fantasie und innere Freiheit durch Schnitte und Einblendungen herausgestellt.²⁸⁵ Miep Gies wird hier in Interaktion mit den Familien gezeigt und nicht nur mit Otto Frank wie bei **Meine Tochter Anne Frank** und erhält somit auch mehr Text.²⁸⁶ Für die Betrachtung der Geschichte aus männlicher Perspektive in Kapitel 6.2 sind solche unterschiedlichen Darstellungsweisen interessant, da ihre Auswirkungen dort noch einmal genauer aufgegriffen werden sollen.

280 *Das Tagebuch der Anne Frank* (2015), TC: 01:06:40-01:07:20.

281 Ebd., TC: 00:47:40-00:49:44.

282 Ebd., TC: 01:54:58-01:55:04.

283 Ebd., TC: 01:54:06-01:57:10.

284 Ebd., TC: 01:09:30-01:10:15.

285 Ebd., TC: 00:51:43-00:52:02, 01:00:40-01:01:30, 01:39:00-01:40:10.

286 Ebd., TC: 00:35:50-00:37:30, 01:29:00-01:29:20, 01:45:14.

Im Mittelpunkt steht hier eine Frau, die von ihrem Mann versteckt wird und alleine in einer Wohnung eingesperrt ist. Es geht in dem Film um die mentalen Schwierigkeiten des Versteckens und Eingesperrt sein und nicht um die Ereignisse draußen, welche ein Verstecken nötig machen. Alle Filme über den Holocaust mit Frauen in der Hauptrolle handeln vom Verstecken oder Untertauchen. Nur bei den Filmen, die keine Frau als Protagonistin haben, werden auch andere Themenbereiche, Erlebnisse und Ereignisse dargestellt und vermittelt. *Das Zimmer im Spiegel*²⁸⁷ stellt in seiner Umsetzung einen anderen filmischen Stil dar. Durch surreale Elemente werden die psychischen Probleme, die mit der Isolation zusammenhängen können in den Mittelpunkt gestellt. Durch die wenigen Informationen zur politischen Lage und Entwicklung des Regimes sind keine genauen Zeit- oder Ortsnennungen möglich. In der Inhaltsangabe auf der DVD wird München als Ort des Verstecks genannt. Und durch manche Äußerungen im Film könnte man davon ausgehen, dass er um das Jahr 1942 spielt. Eine gesamte Schwangerschaft wird durch Geräusche in der Nachbarwohnung vermittelt, somit sind es mindestens neun Monate in denen sie in dieser Wohnung eingesperrt ist. Auch ist größtenteils keine Interaktion der Protagonistin mit anderen Menschen zu sehen. Zu Beginn gibt es noch Szenen mit ihrem Mann, der ihr Dinge ins Versteck bringt. Andere Personen sind nur durch Stimmen von draußen zu hören. Dabei sind sowohl Frauen- als auch Männerstimmen zu hören. Die Nachbarin hört man den Satz sagen »Ich bekomme ein Kind. Und so Gott will, schenke ich dir und unserem Vaterland einen gesunden Buben.«²⁸⁸ Die ZuschauerInnen sehen also so viel wie die Protagonistin, manchmal sogar weniger. Als eine jüdische Frau auf der Straße angehalten, belästigt (»Judenweib«) und dann erschossen wird, kann es die Protagonistin sehen, aber die ZuschauerInnen nur hören.²⁸⁹ Es ist dem Publikum nicht immer möglich zu erkennen was eine imaginäre und eine realitätsbezogene Szene ist, was den Mehrwert an historischen Fakten für die ZuschauerInnen einschränkt. Ohne Vorwissen über das »Dritte Reich«, geschichtliche Abläufe und Zusammenhänge scheint es schwer den Film einordnen zu können und aus ihm einen geschichtswissenschaftlichen Gewinn zu erhalten. Andere historische Begriffe wie die »Reichskulturkammer« sind nebenbei zu hören.²⁹⁰ Allerdings sind sie ohne Vorwissen kaum in einen Gesamtzusammenhang zu bringen und können auch leicht im gesagten Kontext vom Publikum übergangen werden. Der Fokus liegt auf der Vermittlung von Gefühlen, Angst und Fantasie. Ein Beispiel dafür ist wieder das Durchbrechen der vierten Wand²⁹¹ oder das Vorlesen von Gedichten und Artikeln im Voice-Over²⁹². Verfestigt die immer wieder eingebrachte Thematisierung eines »jüdischen Aussehens« in Spielfilmen dieses Stereotyp vielleicht eher als das es darüber aufklärt? Das antisemitische Stereotyp des jüdischen Aussehens, das sich bis heute in der Gesellschaft hält²⁹³, wird im Film selbst angespro-

287 *Das Zimmer im Spiegel*. Rudi Gaul. D 2008.

288 Ebd., TC: 00:12:00-00:12:07.

289 Ebd., TC: 00:20:05-00:21:00.

290 Ebd., TC: 00:14:30.

291 Ebd., TC: 00:01:11, 01:26:33, 01:26:54.

292 Ebd., TC: 00:37:20, 00:38:30, 00:42:20.

293 Vgl. Marsen, Thies/Brand, Carola: »Wie eine jüdische Gemeinde in München der Angst begegnet«, von BR24 vom 28.10.2023: <https://www.br.de/nachrichten/bayern/wie-eine-juedische-gemeinde-in-muenchen-der-angst-begegnet>, TspFaL zuletzt aufgerufen am 28.10.2023.

chen.²⁹⁴ Dem entgegen steht die große, schlanke, blonde Protagonistin mit ihrem somit typisch »arischen« Aussehen. Diese legt Wert auf ihr Äußeres, liest gerne und ist Ärztin, das ist alles was das Publikum über sie erfährt. Die Darstellung von jüdischen Frauen in diesem Spielfilm unterscheidet sich also kaum von den bereits untersuchten.

Doch auf was beziehen diese Filme dieses Narrativ? Lässt sich die häufige Darstellung von jüdischen Opfern durch weibliche Personen auch durch die teilweise höhere Zahl an jüdisch eingeteilten Frauen als Männern durch die »Nürnberger Gesetze« erklären? Raul Hilberg schreibt zu diesem Ungleichgewicht der Geschlechter unter den Opfern folgendes:

Unter den Juden im deutsch-dominierten Europa waren die Frauen in der Mehrheit. [...] Unterm Strich hätten Frauen also – gemäß der Wahrscheinlichkeit – mehr als die Hälfte der Toten ausmachen müssen, aber Männer starben schneller.²⁹⁵

1939 sind laut Bruno Blau im »Altreich« noch 135.287 Frauen und 98.359 Männer, die als jüdisch eingeteilt wurden.²⁹⁶ Es lässt sich aber in der Betrachtung der westlichen Filmproduktionen generell ein repetitives Muster erkennen in dem hauptsächlich Kinder oder Frauen Opfer von Gewalt sind. Für eine eindeutige Aussage müssten ebenfalls weitere Spielfilme über jüdisches Leben in Deutschland mit den Holocaustfilmen verglichen werden. Erst wenn sich darin ebenso Parallelen zu jüdischen Frauen erkennen lassen, sind tiefergehende Erzählstrukturen belegbar.

Als Holocaustfilme können in der Statistik der zwei Jahrzehnte noch weitere Spielfilme aufgenommen werden. Doch neben den Filmen über Anne Frank und *Das Zimmer im Spiegel* befinden sich keine mit einer Protagonistin. Da die Handlung von *Die verlorene Zeit*²⁹⁷ die Geschichte eines Paares inszeniert, ist nicht von einer alleinigen Protagonistin oder eines Protagonisten zu sprechen. Beide übernehmen hier eine tragende Rolle. Für den Zeitabschnitt des »Dritten Reichs« bleibt die Protagonistin in *Die verlorene Zeit* die einzige jüdische Frau mit Namen und aktiver Rolle in der Handlung. Weitere Frauen mit Text sind die Schwägerin und die Mutter ihres Verlobten, die aber nicht jüdisch sind und sich auch nur einmal zusammen über die Männer und deren Handlungen unterhalten. Sehr kurz sind auch zwei Frauen, die wie Ehefrauen von SS-Männern inszeniert werden, zu sehen.²⁹⁸

Bei den untersuchten Filmen sind zwei darunter, die in der besetzten Ukraine spielen. *Babij Jar – Das vergessene Verbrechen*²⁹⁹ zählt hier als Holocaustfilm, da mit dem Massaker an JüdInnen in der Ukraine die Verfolgung und Ermordung von jüdischen Menschen im Mittelpunkt steht. Obwohl Deutschland als Produktionsland gelistet ist, fällt dieser

294 *Das Zimmer im Spiegel* (2008), TC: 00:38:35-00:39:00.

295 Hilberg: Täter, Opfer, Zuschauer, S. 146.

296 Vgl. Blau, Bruno: »The Jewish Population of Germany 1939–1945«, in: *Jewish Social Studies*, 12. Jahrgang, Nummer 2, New York 1950, S. 162–188, S. 162.

297 *Die verlorene Zeit*. Anna Justice. D 2009.

298 *Die verlorene Zeit* (2009), TC: 00:33:48-00:34:55.

299 *Babij Jar – Das vergessene Verbrechen*. Jeff Kanew. D/BY 2001.

Spielfilm nicht unter die Statistik.³⁰⁰ *Wunderkinder*³⁰¹ spielt ebenfalls in der Ukraine, jedoch nur knapp unter der Hälfte in der Besetzung des NS-Regimes und sonst unter der Besetzung durch die Sowjetunion. Allerdings kommen Ehefrauen von SS-Männern auch dort nicht vor. Außer Müttern und Ehefrauen verfolgter Personen sind nur minderjährige Kinder dargestellt.

Kriegsverbrechen, die an der Ostfront gegen die Zivilbevölkerung verübt wurden, werden fast nie in den Statistikfilmen dargestellt. Ausnahmen sind in *Unsere Mütter, Unsere Väter* zu sehen. Aber auch da ist das Opfer wieder ein jüdisches Mädchen, infolge dessen Ermordung sich die männlichen Protagonisten verändern.³⁰² In einem der zwei Filmen über Frauen von einer Regisseurin gedreht, findet sich eine knappe Beschreibung von Kriegsverbrechen³⁰³ und den ZuschauerInnen werden Fotos gezeigt³⁰⁴. Aber in keinem deutschen Holocaustfilm kann das Publikum die Ehefrau eines SS-Mannes sehen und sich darüber bewusst werden, dass Frauen Mitwisserinnen der Verbrechen waren.

Anhand der übrigen Holocaustfilme ohne Protagonistinnen, lassen sich die unter Kapitel 3 genannten wiederkehrenden Darstellungsmuster von Frauen in westlichen Filmen wiederfinden. Deshalb soll hier eine Zusammenfassung über die Frauenrollen der anderen Filme über die JüdInnenverfolgung³⁰⁵ erkennbar machen, welche Erzählmuster zu beobachten sind. *Nicht alle waren Mörder, Der letzte Zug*³⁰⁶, *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* und *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* sind Filme, in denen fast alle dargestellten Szenen im »Dritten Reich« spielen oder in vom Regime kontrollierten Räumen und sich mit der Verfolgung von JüdInnen befassen. Im Fall von *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* spielt der Film zwar nicht geografisch im »Dritten Reich« doch fährt das Schiff unter der Flagge des »Dritten Reichs« und auf dem Schiff gelten die Gesetze des Regimes.³⁰⁷ Die gleiche Argumentation gilt auch für *Hindenburg* während der Überfahrt. Dort wird es sogar wortwörtlich für das Publikum angesprochen.³⁰⁸ Der Kapitän in *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* trägt als Parteimitglied auch ei-

300 Der amerikanische Regisseur Jeff Kanew arbeitet nicht hauptsächlich in deutscher Sprache und der Film wurde nachträglich synchronisiert. Für das deutsche Publikum könnte der Film somit auch als amerikanischer Film mit deutschen SchauspielerInnen wahrgenommen werden. Laut den Kriterien für die Statistik wird dieser Film nicht in die Analyse aufgenommen

301 *Wunderkinder*. Marcus O. Rosenmüller. D 2011.

302 *Unsere Mütter, Unsere Väter* (2012), Teil 1, TC: 00:40:00–00:43:02.

303 »Hinter uns kamen die SS und der SD. Sie haben erbarmungslos die Juden zusammengetrieben und erschossen. Oft mussten sie ihr eigenes Grab ausheben. Zu Tausenden. Zu Tausenden hörst du?« *Rosenstraße* (2002), TC: 01:00:23–01:00:31.

304 Ebd., TC: 01:16:59.

305 *Es war einmal in Deutschland* (*Es war einmal in Deutschland*. Sam Gabarski. D/L/B 2017) handelt zwar von der Verfolgung von JüdInnen während des »Dritten Reichs« hat seinen Schwerpunkt allerdings in der Nachkriegszeit und den Auswirkungen dadurch nach dem Regime.

306 *Der letzte Zug*. Joseph Vilsmaier. D 2006.

307 Das Schiff wird noch einmal thematisiert in dem Mehrteiler *Landgericht – Geschichte einer Familie*, dort ist es allerdings nur vom Kai aus in der Ferne zu sehen (*Landgericht – Geschichte einer Familie* (2017), Teil 1, TC: 00:55:30–00:59:20).

308 »Auf diesem Schiff befinden Sie sich auf deutschem Boden.« *Hindenburg* (2011), Teil 2, TC: 00:27:16–00:27:18.

nen Hakenkreuzanstecker. Es befinden sich im Film Mitarbeiter an Bord, die »die Staats- und Parteiinteressen«³⁰⁹ vertreten und Mitarbeiter der Gestapo sind.³¹⁰

In *Nicht alle waren Mörder* und *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* und *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* übernehmen Frauen Rollen ohne (alleinige) Protagonistinnen zu sein. Jedoch sind auch wieder die bekannten Rollenverteilungen von Müttern, Ehefrauen – *Nicht alle waren Mörder*, *Der letzte Zug*, *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben*, *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* oder jungen, attraktiven Jüdinnen – *Der letzte Zug*, *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben*, *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* zu finden. Die jungen Mutterfiguren sind alle mit westlich stereotyp attraktiven Frauen besetzt. Andere Frauen und Mädchen werden oft den »arischen« Stereotypen entsprechend blond und blauäugig dargestellt.³¹¹ Eine jüdische Frau verändert ihr Äußeres um »arischer« auszusehen, was auch bei nicht jüdischen Frauen beliebt war.³¹² Ansonsten werden namenlose jüdische Frauen gezeigt, die festgenommen oder abtransportiert und damit als Opfer des Regimes dargestellt werden.³¹³ Eine Zusammenarbeit von einer jüdischen Deutschen und der Gestapo wird nur in *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* aufgegriffen.³¹⁴

Oftmals beziehen sich diese Holocaustfilme auf bestimmte Ereignisse oder Erlebnisse. *Der letzte Zug* hat nur die Aktion, die 1943 Berlin »judenfrei« machen sollte zum Hauptthema und begleitet die Verfolgten. In *Nicht alle waren Mörder* taucht der Protagonist mit seiner Mutter deswegen unter. Diese Filme sind die einzigen, die diese Aktion direkt darstellt oder anhand von ProtagonistInnen thematisiert. Eine weitere Erwähnung gibt es nicht, aber in *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* wird die Äußerung Joseph Goebbels über die »judenfreie« Stadt Berlin in einer Einblendung zusammengefasst³¹⁵ und in *Unsere Mütter, unsere Väter* fallen die Worte »Berlin ist doch jetzt judenfrei«³¹⁶. In *Die Fälscher* könnte ein Zettel an verteilter Kleidung auf die Aktion hindeuten, da eine direkte Verbindung eines jüdischen Namens mit den Orten »Berlin-Auschwitz« aufgeführt wird.³¹⁷ Angesprochen wird es allerdings nie, nur angemerkt, dass die Klamotten gebraucht seien. Was *Nicht alle waren Mörder* als einziger der untersuchten Filme aller Genres als Teil der Handlung hat, ist die sexuelle Nötigung durch Frauen. In diesem Fall wird das jüdische Opfer durch einen Jungen dargestellt, der von einer Frau, von der er abhängig ist, bedrängt wird. Diese Konstellation findet sich nur in diesem Film. Auch die Darstellung einer NSV-Schwester³¹⁸ mit NS-Schleier ist hier in den Filmen einmalig.³¹⁹

309 *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* (2019), TC: 00:50:17.

310 Ebd., TC: 00:58:13.

311 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 00:21:26, 00:29:50, 00:31:25, 00:43:54, 00:45:00, 00:54:33, 00:56:34, 00:59:00, 01:04:29.

312 Ebd., TC: 00:25:30–00:25:45.

313 *Nicht alle waren Mörder*. Jo Baier. D 2006, TC: 00:05:30–00:05:40; *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 00:05:02.

314 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 00:46:12.

315 Ebd., TC: 01:00:13.

316 *Unsere Mütter, unsere Väter* (2012), Teil 2, TC: 00:17:04–00:17:07.

317 *Die Fälscher* (2006), TC: 00:18:06.

318 Vgl. Breiding: *Die Braunen Schwestern*, S. 135.

319 *Nicht alle waren Mörder* (2006), TC: 00:41:33.

Allerdings wird innerhalb des Films nicht erklärt, was das bedeutet oder welche Stellung das im Regime hatte. Die Spielfilme **Nicht alle waren Mörder** und **Nackt unter Wölfen** haben beide einen jüdischen Jungen im Zentrum, denen jeweils Buchvorlagen zugrunde liegen. Zwar war das Konzentrationslager Buchenwald ein politisches Lager, aber das Kind das im Mittelpunkt der Geschichte steht ist jüdisch. **Nackt unter Wölfen** ist der einzige Film im untersuchten Zeitraum der das Lager Buchenwald erwähnt und darstellt. Es handelt sich dabei jedoch um eine Neuverfilmung des bereits im 20. Jahrhunderts verfilmten Romans. Hier kann die Beobachtung eingefügt werden, dass in den deutschen Holocaustfilmen des untersuchten Zeitraums die verfolgte jüdische Hauptperson entweder eine Frau oder ein Kind ist – Jungen wie Mädchen.³²⁰ Mit *Lauf Junge Lauf* ist eine weitere Biografie eines jüdischen Jungens verfilmt.³²¹ Für **Die verlorene Zeit** und **Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis** lässt sich argumentieren, dass dem Publikum die Handlung anhand der Lebensgeschichte einer jüdischen Frau erzählt wird. Mehrere jüdische Menschen prägen die Handlung als Hauptcharaktere beispielsweise in **Der letzte Zug** und **Die Unsichtbaren – Wir wollen leben**. Nur bei **Leo und Claire**³²² ist die jüdische Hauptperson ein Mann, der sich aber im Gegensatz zu den Jüdinnen nicht versteckt. Das ist eine Quote von männlichen erwachsenen Protagonisten in den untersuchten Holocaustfilmen von 1 zu 13. Eine Differenzierung der Lebensrealitäten von (jüdischen) Frauen im »Dritten Reich« folgt aus der häufigen Darstellung jedoch nicht. In diesem Dialog in **Nicht alle waren Mörder** wird eine jüdische Frau das einzige Mal in den untersuchten Filmen in einem politischen Gespräch von einer anderen Frau konfrontiert:

Käthe Hotze: »Warst du denn nie politisch, Rosa?«

Anna Degen: »Mit 'nem lungenkranken Mann und 'nem kleinen Kind zu Hause?«

Käthe Hotze: »Das wäre doch lebenswichtig gewesen. Gerade für euch.«

Anna Degen: »Ich musste Geld verdienen. Mein Jakob war ein lieber Mensch, aber kein Geschäftsmann.«

320 »Gerade Einzelschicksale von Kindern wie das der Anne Frank vermögen bei Rezipienten mehr Empathie und Mitgefühl auszulösen als bloße historische Faktenberichte. Auch in Filmen wirkt kaum ein Motiv stärker als das des verfolgten oder des geretteten Kindes. ›Lauf Junge Lauf‹ reiht sich in diese Filmografie ein.«, in: Schultz, Sonja M.: »Hintergrund – Du musst deinen Namen vergessen. Zentrale Motive in ›Lauf Junge Lauf‹«, vom 23.10.2014 auf bpb.de: <https://www.bpb.de/lernten/filmbildung/h87232/hintergrund-du-musst-deinen-namen-vergessen/zuletzt-aufgerufen-am-07.11.2023>.

321 Das Kriterium, das dieser Film nicht erfüllt, ist die Tatsache, dass die Originalfassung in Polnisch und Jiddisch gedreht wurde mit polnischen DarstellerInnen in der Mehrzahl und nur Deutsch nachsynchronisiert wurde. Auch in der DVD Version wird bei der Sprachauswahl zwischen Deutsch und Originalfassung unterschieden. In der Auflistung der FSK wird der Originaltitel auch auf Englisch angegeben. Aus diesem Grund ist der Film nicht Teil der Statistik. Für weiterführende Analysen lässt sich festhalten, dass der Film eines deutschen Regisseurs allerdings auch nicht von der Verteilung von den bekannten Frauenrollen abrückt. Die prägendste und einzige weibliche Person mit längerer Darstellung innerhalb der Handlung übernimmt eine Mutterrolle.

322 *Leo und Claire*. Joseph Vilsmaier. D 2001.

Käthe Hotze: »Ich dachte, das läge euch im Blut.«

Märtchen Schewe: »Das ist ja nun Nazipropaganda, Schwesterchen.«

Käthe Hotze: »Ja, habt ihr denn nicht gesehen, was da für ein Höllenhund auf uns zukommt mit diesem Hitler? Das war doch klar erkennbar.«

Anna Degen: »Was weißt du denn von meiner Situation und von mir, Käthe? Rein gar nichts. Ihr habt doch ein angenehmes Leben hier.«

Käthe Hotze: »Wir Kommunisten ganz bestimmt nicht. Ihr Juden habt versucht euch schön aus allem rauszuhalten. Das ist der wahre Grund.«³²³

Weitere kommunistische Frauen werden in *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* und *Sophie Scholl – Die letzten Tage* thematisiert.³²⁴ Die Frau und der Mann, durch die Beschreibung »Genossen« möglicherweise als KommunistInnen oder SozialdemokratInnen inszeniert, werden in *Die Gustloff* von Nationalsozialisten erschossen.³²⁵ Die verhältnismäßig hohe Besetzung von kommunistischen Rollenfiguren durch weibliche Personen fällt hierbei auf. Die Verfolgten in den Spielfilmen sind aber fast immer jüdische Menschen und die Verfolgung von KommunistInnen oder anderen politischen Gruppen wird in keinem der untersuchten Filme als ebenfalls bedeutend herausgestellt.

Ein Aspekt, der in *Die verlorene Zeit* zu allen anderen Spielfilmen dieser Arbeit heraussticht ist die Darstellung von KZ-Aufseherinnen und weiblichen KZ-Häftlingen. Es ist der einzige Spielfilm der Kategorie der Holocaustfilme, der nicht nur Aufseherinnen im Hintergrund knapp zeigt, wie *Das Tagebuch der Anne Frank*. Allerdings sind bereits KZ-Aufseherinnen im Hintergrund eher selten in den Filmen.³²⁶ Im Vergleich zu den Aussagen der Überlebenden und den bisherigen Rechercheergebnissen, sind die Anzahl der KZ-Aufseherinnen in den untersuchten Filmen nicht repräsentativ.³²⁷ Eine weitere Inszenierung von KZ-Aufseherinnen findet sich nur in der Verfilmung der Biografie von Isa Vermehren in *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie*. Dabei handelt es sich allerdings nicht um die Biografie einer jüdischen Frau und die dortige Situation eines Sippenhäftlings ist nicht auf das gesamte Lagerleben übertragbar. In *Die verlorene Zeit* werden dagegen KZ-Aufseherinnen und ihre Brutalität bei Gewaltausübungen an »normalen« weiblichen Häftlingen gezeigt. Zwar ist das nur eine kurze Darstellung von knapp einer Minute aber sie wird gegenüber inhaftierten Frauen schreiend, tretend und herablassend inszeniert.³²⁸ Diese Darstellung deckt sich mit den Aussagen von Überle-

323 *Nicht alle waren Mörder* (2006), TC: 00:51:18-00:51:58.

324 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 00:23:30, 00:31:25; *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), TC: 00:34:45-00:34:51.

325 *Die Gustloff* (2008), Teil 1, TC: 00:21:47-00:22:20, 00:26:01-00:26:40.

326 Jedoch muss bedacht werden, dass KZs prinzipiell wenig in den Filmen vorkommen.

327 »Die tatsächlichen Zahlen waren allerdings laut Häftlingsberichten erheblich höher. Schätzungen zufolge waren ungefähr zehn Prozent des SS-Wachpersonals in den Konzentrationslagern Frauen.«, in: Taake: Angeklagt, S. 31.

328 *Die verlorene Zeit* (2009), TC: 00:03:50-00:04:45.

benden³²⁹ und der Forschung³³⁰. Dazu kommt, dass in Konzentrationslagern inhaftierte Frauen in Spielfilmen ebenso eine Seltenheit darstellen und deren Erfahrungen somit fast nie im Spielfilm vermittelt werden. Ansonsten sind öfters Frauen im Hintergrund bei Transporten oder beim Zusammentreiben in Straßen zu sehen. Für Aufseherinnen hingegen bildet *Die verlorene Zeit* unter den Holocaustfilmen eine Besonderheit. Gefängniswärterinnen sind dagegen in Holocaustfilmen kaum zu finden. Aufseherin zu sein in einem Lager oder in einem Gefängnis sind prinzipiell zwei unterschiedliche Berufe. Jedoch wurde beides mal vom Regime entschieden mit wem die Positionen besetzt wurden und Frauen, die für das Regime arbeiten, könnten mit solchen Frauenrollen in Filmen vermittelt werden. Es gibt allerdings keinen Spielfilm der Statistik, der die Arbeit der Frauen in Uniform jeglicher Position zum Thema hat oder einen Schwerpunkt auf die Bedingungen dieser Positionen legt. Der Beruf der Gefängniswärterin ist kurz in *Sophie Scholl – Die letzten Tage*³³¹ und *Unsere Mütter, unsere Väter*³³² zu sehen. Jedoch immer nur knapp durch eine Statistin oder eine Nebenrolle mit wenigen Zeilen Text dargestellt. Jedoch ist in *Unsere Mütter, unsere Väter* benannt, dass die Inhaftierung in einem NS-Strafgefängnis ist,³³³ auch wenn ZuschauerInnen Vorwissen über die Existenz dieser unterschiedlichen Gefängnisse brauchen um dies einordnen zu können.

Ist daneben ein Unterschied der Arbeit von Frauen bei der Verfolgung von JüdInnen in den Filmen erkennbar? In der Verwaltung werden Frauen in der Zwangsumsiedlung im direkten Kontakt mit den betroffenen Menschen und weiteren Verwaltungsaufgaben nur in *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* gezeigt.³³⁴ Ansonsten sind Originalaufnahmen von Frauen in Wehrmachtsuniform nur als Schnittbilder zu sehen. Jedoch höchstens eine Sekunde und dadurch womöglich nicht von den ZuschauerInnen wahrzunehmen.³³⁵

Ein Beispiel für einen anderen Weg der filmischen Aufarbeitung könnten historische Komödien bieten, die die Möglichkeit haben aus üblichen Mustern ausbrechen und neue, nicht etablierte Punkte in der Erinnerungskultur einzubringen. Wie das umgesetzt wurde, soll im nachfolgenden Kapitel genauer analysiert werden. Ebenso ob dabei eine Veränderung in der Darstellung von Frauen erkennbar ist.

6.1.6 Humoristische Darstellungen und ihre »Easter Eggs«

Für die Beurteilung der Holocaust-Filmkomödien ist es entscheidend, ob die Annahme einer solchen kognitiven Funktion von Komik trägt und ob aus dem Zusammenspiel zwischen dem mit ästhetischen Mitteln dargestellten Konflikt und dem interpretierenden Zuschauer ein »Erkenntnis-Lachen« folgen kann. Als Voraussetzung dafür dürf-

329 »Hinsichtlich der SS ist zu sagen, daß die Männer sich ebenso wie die Frauen benahmen, und daß die Frauen ebenso wild waren wie die Männer. Es war kein Unterschied.«, in: Taake: Angeklagt, S. 122.

330 Vgl. Schwartz: »Weibliche Angelegenheiten«, S. 354.

331 *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), TC: 01:39:23-01:40:14, 01:42:02-01:42:38, 01:44:00-01:44:35, 01:45:50-01:47:00.

332 *Unsere Mütter, unsere Väter* (2012), Teil 3, TC: 00:02:35, 00:55:36, 01:17:46.

333 Ebd., Teil 3, TC: 00:10:44.

334 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 00:03:14, 00:20:20-00:20:26.

335 Ebd., TC: 00:46:18.

te ausschlaggebend sein, inwieweit der kulturhistorische Hintergrund für die konkrete Entfaltung des komischen Konflikts hergestellt beziehungsweise vorhanden ist [...].³³⁶

Die Mehrzahl der deutschen Spielfilme zwischen 2000–2020 befasst sich mit dem »Dritten Reich« in Form eines Dramas, bzw. Doku-Dramas. Gerade deshalb ist es interessant zu analysieren, ob sich diese wenigen Komödien nur durch das Genre unterscheiden, oder ob tatsächlich in der Darstellung der Frauen und Themen ein Unterschied besteht.

Vorab ist anzumerken, dass sich die Frage nach dem Sonderstatus der Komödie durch die Analyse der Filme alleine nicht beantworten lässt. Dennoch sind einmalig thematisierte Aspekte wichtig zu berücksichtigen, wenn es um die allgemeine Tendenz der Aufarbeitung deutscher Geschichte in den deutschen Spielfilmen geht. Da die humoristischen Spielfilme über das »Dritte Reich« nur eine kleine Anzahl der Filme betrifft, sticht es vor allem auch als Gegenentwurf zu den anderen untersuchten Genres heraus und fällt mitunter in seiner Themenwahl auf. Allerdings bezieht sich das nicht auf weibliche Charaktere. Kaum Rollen, wenig Text und Sexualisierung ziehen sich genauso durch dieses wie durch die anderen Genres – in dem übrigens kein Spielfilm mit einer Protagonistin besetzt ist. Es lässt sich nur durch kleine Details hin und wieder feststellen, dass im Vergleich zu den Dramen der Präsenz und den Erlebnissen von Frauen mehr Legitimität entgegengebracht wird. Diese leichte Varianz lässt sich durch Nennung historischer Frauen oder Ereignissen erkennen. Um von einer gleichberechtigten Einbeziehung der Geschlechter zu sprechen, müsste dieses Element noch mehr Raum innerhalb der Spielfilme erhalten. Wenn die Erwähnung einer historischen weiblichen Persönlichkeit in einem Nebensatz in einer Komödie bereits als einzige Berücksichtigung dieser Frau in der Analyse aller untersuchten Spielfilme heraussticht, ist das ein Zeichen eines Ungleichgewichts in der Darstellung der Geschlechter. Sollten die Komödien über das »Dritte Reich« wirklich ganz aus den Schemata der (Doku-)Dramen ausbrechen und einen Gegenentwurf präsentieren wollen, wenn es um Aufarbeitung und kritische Betrachtung geht, wäre eine angepasste Darstellung von Frauen und ihrer Relevanz ein klares Zeichen. Trotz anderer Unterschiede und Besonderheiten fehlt dieses Element aber auch in dieser Kategorie der Filme. Ob das eine absichtliche Entscheidung war oder wie in Kapitel 3 beschrieben ein kaum hinterfragter Teil der deutschen Filmproduktion, ist hierbei nicht klar zu benennen. Doch welche Faktoren setzen die Komödien anders um als die Dramen? Und welche Beispiele sind zu finden, wenn es um Frauen geht?

Zur Veranschaulichung wird hierfür eine Szene aus **Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler** genauer betrachtet. Dieser Film war mit eine der ersten Komödien über das »Dritte Reich« und Adolf Hitler, der in Deutschland produziert wurde. In kaum einem anderen Film, mit Ausnahme **Jud Süß – Film ohne Gewissen** wird die Arbeit und Nutzung von Propaganda für das Regime so thematisiert wie in diesem Film. Doch gelegentlich kommen Aspekte dazu, bei denen es Hintergrundwissen oder Recherche bedarf um sie komplett zu erfassen. Im Kontrast zu den geschichtswissenschaftlich

336 Oster, Anja/Uka, Walter: Der Holocaust als Filmkomödie. Komik als Mittel der Darstellung des Undarstellbaren, in: Kramer, Sven (Hg.): *Die Shoah im Bild*, o.O. 2003, S. 249–266, S. 255.

erforschten Erkenntnissen aus Kapitel 4, soll nun gezeigt werden, wie diese Manipulation durch Propaganda im genannten Film umgesetzt wird. Joseph Goebbels spricht im Film selbst von einer »inszenierten Realität«³³⁷ in einer Szene.³³⁸ Große Propagandafilmprojekte kommen ergänzend in Gesprächen vor.³³⁹

Was eine solche detailreiche Inszenierung der Filmpropaganda und das Manipulieren des Publikums bedeutet, wird in einer Szene des Films erläutert. Den ZuschauerInnen wird dazu die Umsetzung an einem Modell visuell veranschaulicht. Das Thematisieren der Abläufe auf eine einfache Art und Weise gehört zu einem der Besonderheiten der Komödien über das »Dritten Reich«, das sich von den anderen untersuchten Genres unterscheidet. Albert Speer stellt die Pläne, die die vielen Tricks beim Filmen des Propagandamaterials beinhaltet vor. Dies ist der Dialog dazu:

Albert Speer: »Der Führer wird hier durch den Ehrenhof die Reichskanzlei verlassen. Eine Trachtengruppe wird ihn dort erfreuen, wie ich verstanden habe. [...] Die gesamte Ostseite der Wilhelmstraße wird mit Kulissenwänden neu aufgebaut. Trümmer beseitigt, Wandteile wie diese werden angebracht. Und da brauch ich natürlich die Massen, sonst bekomme ich das nicht verdeckt.«

Joseph Goebbels: »Eine Million werden es ganz bestimmt sein. Übrigens, ich habe Leni Riefenstahl mit der Positionierung der Kameras beauftragt.«

Albert Speer: »Sehr schön. Wir fahren die Behrenstraße lang. Im Gegensatz zu Unter den Linden ist sie gut erhalten. Die Rednerbühne wird wieder hier vor dem Alten Museum aufgestellt. Flaggenreihe rechts, Fahnen am Berliner Dom, Sonnenlicht von Südwest. Wie früher.«

Joseph Goebbels: »Ja, wie früher.«³⁴⁰

Erwähnenswert ist diese Szene auch auf Grund der Nennung von Leni Riefenstahl, die eine zentrale Rolle bei der Filmpolitik des Propagandaministeriums bekleidete und als Frau eine besondere Stellung in dieser von Männern geführten und organisierten Filmpolitik innehatte. Aber auch diese Frau, die im kollektiven Gedächtnis bekannt ist, wird, bis auf diese Szene, nicht in den Filmen der erstellten Statistik erwähnt. Der nicht in der Statistik passende Film *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* ist der einzige Spielfilm des untersuchten Zeitraums der Leni Riefenstahl als Rolle selbst darstellt. Aber auch bei *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* ist ein interessanter Vermerk, dass in der Szene Joseph Goebbels Leni Riefenstahl anspricht und nicht Albert Speer und dieser nicht weiter darauf eingeht. Leni Riefenstahl und Albert Speer haben oft zusammengearbeitet, auch im Kontext der Reichsparteitage in Nürnberg und die filmische Darstellung seiner Bauten dort. Nach besprochenen Quellen in *Speer und Er wa-*

337 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:14:43–00:14:45.

338 Ebd., TC: 00:14:07–00:14:23.

339 Ebd., TC: 00:45:34–00:45:48.

340 Ebd., TC: 00:22:34–00:23:30.

ren Leni Riefenstahl und Albert Speer befreundet bzw. schätzten sich sehr.³⁴¹ Wohingegen Leni Riefenstahl in ihrer Autobiografie schreibt Joseph Goebbels nicht wirklich hätte leiden können, da er ihr oft Avancen gemacht und er ihr wegen ihrer Abweisung nie verzeihen haben soll.³⁴² Dieses Verhalten lässt sich ihr gegenüber nur in *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* in der Filmrolle Goebbels erkennen.³⁴³

Trotz dieser Erwähnung Leni Riefenstahls kommen generell kaum Frauen in **Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler** vor. Auch in der humoristischen Darstellung des »Dritten Reichs« bleibt die Rollenverteilung zu Gunsten der männlichen Rollen wie bei den anderen Genres. Eine Schauspielerin ohne Text an einem Auto, eine Köchin alleine in der Küche und Frauen im Hintergrund bei Straßenszenen stellen Frauenrollen ohne Sprechrollen dar. Eine wirkliche Sprechrolle mit Bedeutung hat die Frau des Protagonisten, die als Mutter und Ehefrau eingeführt wird. Sie redet nur mit ihrem Mann und es geht dabei immer um ihren Mann und sein Gewissen.³⁴⁴ Man erfährt nicht, wie es ihr ergangen ist oder was sie will und tut. Anderweitig ist sie nur als Teil der Inszenierung ohne Text oder als Mutterfigur zu sehen. Ansonsten kommt noch eine Sekretärin vor, die aber nie mit anderen Frauen redet. Beschreibungswürdig ist hier die Darstellung der berufstätigen Frau. Zwar ist sie da und arbeitet im Hintergrund, während die Entscheidungsträger Männer sind, aber man soll sie nicht bemerken. Verdeutlicht wird das durch einen kurzen Dialog, während einer Besprechung, bei der sie das Protokoll schreiben soll. Im Hintergrund der Besprechung ist ihr Tippen auf der Schreibmaschine zu hören. Daraufhin dreht sich Goebbels zu ihr um – und eine Sekretärin wird in dieser Szene einmalig in den untersuchten Filmen aktiv von einer Statistin zu einer Nebenrolle mit Namen und Text – während sie protokolliert:

Joseph Goebbels: »Himmelherrgott noch mal! Fräulein Flori, können Sie ein bisschen leiser tippen?«

Fräulein Flori: »Leiser? Wie denn?«³⁴⁵

Es ist also eine Komödie über das »Dritte Reich«, die die gesellschaftliche Position der Frauen direkt anspricht. Die Frauen sollen im Hintergrund den Männern zuarbeiten und am besten gar nicht erst bemerkt werden. In dramatischen Verfilmungen werden Sekretärinnen höchstens knapp im Hintergrund gezeigt und erhalten Anweisungen im Vorbeigehen, aber die Protagonisten und andere männliche Rollen gehen nie wirklich auf ihre Arbeit ein. Ein weiterer nennenswerter Punkt für den die gleiche Feststellung der einmaligen Thematisierung gilt, ist die Filmpolitik in Bezug auf Rassenvorstellungen bei

341 *Speer und Er* (2004), Teil 1, TC: 00:36:52–00:36:57; Teil 1, TC: 00:37:43–00:37:50.

342 Vgl. Riefenstahl, Leni: *Memoiren*, Köln 2000, S. 187f.

343 »Sie ist eine entsetzliche Hysterikerin, ich kann ihr keinen Film von dieser Größe und Bedeutung anvertrauen.« *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* (2015), TC: 00:43:03–00:43:08, »Mit Ihnen hätte ich die Riefenstahl verhindern können« Ebd., TC: 00:44:44–00:44:46.

344 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:19:56–00:20:50, TC: 00:32:50–00:33:30.

345 Ebd., TC: 00:32:35–00:32:42.

den KünstlerInnen. Die Propaganda, die zur Auserwählung bestimmter Personen führte, politisch gewollt und von Adolf Hitler gemocht wurden, ist nur in diesem Austausch hier vermittelt:

Martin Bormann: »[...] Haben wir nicht die besten Regisseure und Schauspieler der Welt, die noch dazu arisch sind. Liebeneiner, Harlan, Rühmann, Minetti. Warum ausgerechnet ihn?«

Joseph Goebbels: »Wir brauchen jemanden, der in unserem Führer seine größte Kraft entzünden kann. Und diese Kraft ist sein Hass. Warum sollte ich ihm da jemanden reinschicken, den er liebt?«³⁴⁶

Das repetitive Erzählmuster der Sexualisierung von Frauen ist auch in Komödien ungebrochen und ist eine konstante Parallele zu den Dramen. Jedoch wird sie hier viel klarer vermittelt und ist teilweise für humoristische Zwecke ausgelegt. So kann die sexuelle Belästigung von Frauen beispielhaft aufgegriffen werden. Bei *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* ist es die Rolle des Joseph Goebbels der Frauen anflirtet, im privaten wie beruflichen Kontext.³⁴⁷ Die Untreue der historischen Person Joseph Goebbels ist Teil der Biografieforschung zu ihm und bereits im »Dritten Reich« ist dies bekannt gewesen. Vor allem Beziehungen zu Schauspielerinnen sind belegt und haben teilweise sogar politische Tragweite gehabt, wie dieses Beispiel aufzeigt:

Ihr Verhältnis mit Goebbels begann 1936 und weitete sich auf beiden Seiten zu einer echten Liebesbeziehung aus, über die bald auch in der Bevölkerung heftig spekuliert wurde. [...] Bevor sich die Angelegenheit zu einem weiteren Skandal ausweitete [...] zitierte Hitler das Ehepaar zu einer Unterredung, bei der Goebbels bekannte, dass er sich von seiner Frau trennen wolle, um die Baarová zu heiraten. Er machte Hitler sogar den Vorschlag, ihn von seinem Amt als Minister zu entbinden und gegebenenfalls als Botschafter nach Tokio zu schicken. [...] Mit Eingriffen in alle Filmproduktionen, in denen die Baarová besetzt war, hatte Goebbels ihren Aufbau zu Star lanciert und ab 1936 ihre Filmpartner nicht selten selbst ausgesucht.³⁴⁸

Deshalb sind die autobiografischen Aussagen von Leni Riefenstahl über ihn und seine Annäherungsversuche zwar nicht zu belegen, würden aber zu anderen Berichten über ihn passen. Im Film wird dies angedeutet durch das Ansprechen und Austauschen von Telefonnummern mit Schauspielerinnen,³⁴⁹ dem Flirten mit Mitarbeiterinnen³⁵⁰ bis hin zu sexuellen Handlungen am Arbeitsplatz³⁵¹. Keine dieser Frauen spricht mit anderen Frauen im Laufe des Films.

346 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:19:07–00:19:20.

347 Offen angesprochen wie er Schauspielerinnen offiziell beschreibt und bewertet, wird allerdings nur in *Hilde*: (Hilde. Kai Wessel. D 2009), TC: 00:10:02–00:10:37.

348 Schrader: »Jederzeit widerruflich«, S. 517f.

349 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:21:20.

350 Ebd.: TC: 00:32:19, 00:41:12.

351 Ebd.: TC: 00:42:58–00:43:31.

Insbesondere nutzt **U900** die Sexualisierung von Frauen als Mittel zur Unterhaltung, noch mehr als die anderen Filme der Statistik und der Komödien. Darauf wird in 6.2.2 genauer eingegangen. Ansonsten findet sich nur eine weitere weibliche Rolle die tatsächlich dargestellt wird, die sich innerhalb des Films als Mann verkleidet, jedoch keine weitere Bedeutung für den Film und seine Handlung hat. Das Einzige was dabei heraussticht, ist die Erwähnung des Berufsverbotes von SchauspielerInnen.³⁵²

Doch auch ernste Themen werden in Komödien behandelt. Die Menschenversuche an Frauen in Ravensbrück werden in der gesamten Statistik nur in der Komödie **Goebbels und Geduldig** angesprochen. Die Frau geht nicht weiter auf ihre Narbe und ihre Erlebnisse ein, als sie von ihrem Mann gefragt wird und versteckt die Narben.³⁵³ Erst als er erneut darauf besteht ihre Beine zu sehen und den Grund der Schmerzen zu erfahren, wird die Narbe am Bein gezeigt.³⁵⁴ Trotz Komödie ist dieses Thema sehr ernst und direkt umgesetzt. Man sieht die Schmerzen der Frau, aber da sie nichts dazu sagt, erfährt das Publikum nichts über die Menschenversuche und den Grund der Narbe. Um die Szene zu verstehen, bedarf es des Vorwissens über die Abläufe in Ravensbrück. Es bleibt also auch hier nur eine Andeutung eines Verbrechens an den Frauen in den Lagern. Dennoch bildet es immer noch die einzige Szene, die dieses historische Ereignis aufgreift.

Auch die in Kapitel 5.3 erwähnte Person Ilse Koch wird nur in **Goebbels und Geduldig** genannt. Sie habe »ihr Lager pikobello in Schuss.«³⁵⁵ wird gesagt, ohne klar zu stellen, dass offiziell ihr Mann die Position des Lagerkommandanten innehatte. Einige ihrer Straftaten werden in dieser Szene angesprochen:

Frau Haase: »Denk an Kunst und Kultur vor allem in Zeiten der Krise. Und denk an Weimar, Theater und Kino. Was Ilse Koch kann, können wir schon lange. Ich werde ihr das Bild schicken, die wird grün vor Neid werden.«

Herr Haase: »Die macht Kunststopfen. Und Ledermalerei.«

Frau Haase: »Ha Leder. Leinwand.«

Herr Haase: »Und sie fotografiert. Akt.«

Frau Haase: »Was?«

Herr Haase: »Tja. Die holt sich ein paar hübsche Russenjungs, den Rest kannst du dir ja denken. Und anschließend bäng. Und aus ist es mit ihnen.«³⁵⁶

Es handelt sich bei Ilse Koch nicht um eine Person, die nur der historischen Forschung bekannt ist. Sie gehört zu den wenigen Frauen, die schon in den ersten NS-Prozessen verurteilt wurde. Betrachtet man sich die öffentliche Wahrnehmung gehört der »Ilse

352 Ebd., TC: 00:19:22, 00:26:58.

353 *Goebbels und Geduldig* (2001), TC: 00:21:30-00:22:25.

354 Ebd., TC: 00:24:35-00:25:48.

355 Ebd., TC: 00:05:56.

356 Ebd., TC: 00:17:28-00:18:12.

Koch-Prozess« von 1950/51 sogar zu den am meisten medial beobachteten Prozessen der ersten Nachkriegsjahre, der im In- und Ausland durch Journalisten verfolgt wurde. Obwohl er nicht der erste oder größte KZ-Prozess zu dieser Zeit war, gab es ein großes mediales und gesellschaftliches Interesse an dem Fall Ilse Koch.³⁵⁷ Der deutschen Bevölkerung war Ilse Koch aus verschiedenen Medienberichten bekannt. Der Spiegel brachte z.B. im Februar 1950 eine Ausgabe mit ihr auf dem Titelblatt, der Titelunterschrift »So unaussprechlich unanständig« und dem Leitartikel »Lady mit Lampenschirm«. Zur Veranschaulichung was die Bevölkerung da als Informationen erhielt hier ein Auszug daraus:

Die Journalisten horchen auf: eine Frau als Herrin eines KZ, eine Frau mit Sex Appeal als sadistische Mörderin in dieser grauenvollen Umgebung – das ist etwas Einmaliges. Die Geschichte der Ilse Koch, der »rothaarigen, grünäugigen Hexe von Buchenwald« rauscht durch die Weltpresse. Die Berichte enthalten das, was die Befreiten teils aus eigenem Erleben, teils von »allgemein im Lager bekannten Tatsachen« erzählt haben. Darunter auch, daß die Kommandeuse sich die Nummern von Häftlingen mit besonders prachtvollen Tätowierungen notierte, sie töteten und ihre Tätowierungen zu Lampenschirmen, Buchhüllen, Photoalben und Handschuhen für sich verarbeiten ließ.³⁵⁸

Die Echtheit des Lampenschirms aus Menschenhaut als Leitmotiv für diesen Artikel für die Grausamkeiten in Zusammenhang mit Ilse Koch, der ihr auch in den USA den Beinamen »Lady mit dem Lampenschirm« eingebracht hatte, beschäftigt bis heute Forschende.³⁵⁹ Interessant in diesem Zusammenhang der Forschungsfrage ist die mediale Darstellung und Präsenz der Person Ilse Koch. Die Berichterstattung über Ilse Koch in der Nachkriegszeit »zeigt, wie stark Geschlechterdoppelmoral und stereotype Vorstellungen von Frauen die öffentliche Wahrnehmung geprägt haben. Koch, die keine offizielle Funktion im KZ-Lagersystem innehatte, wurde in der internationalen Berichterstattung zur dämonischen Einzeltäterin stilisiert.«³⁶⁰ Ilse Koch ist keine namenlose Mitläuferin unter vielen, aber auch nicht die einzige Frau, die im »Dritten Reich« Straftaten beging. Sie ist eine bekannte, verurteilte Straftäterin und das ist auch der deutschen Bevölkerung in den ersten Nachkriegsjahren bewusst. Aber wie kann eine Person, die so eine große mediale Aufmerksamkeit durch Machtmissbrauch und Grausamkeiten auf sich zog, besonders durch die Tatsache, dass sie eine Frau war, so im kollektiven Gedächtnis untergehen? Eine Frau, die bereits kurz nach Befreiung des Lagers Buchenwald durch amerikanische Berichterstattung als »Bitch of Buchenwald«, »Kommandeuse«, »Lady mit dem

357 Vgl. Eichmüller, Andreas: Der »Ilse Koch-Prozess« in Augsburg 1950/51, in: Prof. Dr. Koch, Arnd und Dr. Veh, Herbert (Hg.): *Vor 70 Jahren – Stunde Null für die Justiz? Die Augsburger Justiz und das NS-Unrecht*, Baden-Baden 2017, S. 87–130, S. 87f.

358 Augstein, Rudolf: Ilse Koch. Lady mit Lampenschirm, *Spiegel* vom 15.02.1950.

359 Internetseite der Gedenkstätte Buchenwald, Rubrik Geschichte: <https://www.buchenwald.de/geschichte/themen/dossiers/menschliche-ueberreste/teil-eines-lampenschirms-zuletzt-aufgerufen-am-14.12.2024>.

360 »Ilse Koch: Gefürchtete Kommandantengattin aus dem KZ Buchenwald« MDR, Rubrik Geschichte, NS-Zeit vom 11.09.2024: <https://www.mdr.de/geschichte/ns-zeit/holocaust/ilse-koch-aufseherin-kz-buchenwald-100.html> zuletzt aufgerufen am 14.12.2024.

Lampenschirm« und »meistgehasste Frau der Welt« durch die Medien geistern«³⁶¹ sollte. Eine der wenigen Frauen, die überhaupt für Taten dieser Schwere in der BRD verurteilt wurde.³⁶² Warum ist sie nicht als Filmfigur in Filmen über das »Dritte Reich« und seiner Aufarbeitung?

Es gibt einen deutschen Dokumentationsfilm über Ilse Koch und Buchenwald, in dem sie vorkommt.³⁶³ Doch findet sich in den untersuchten deutschen Spielfilmen, bis auf das genannte Beispiel in *Goebbels und Geduldig*, keinerlei Erwähnung von ihr. Im Film *Nackt unter Wölfen*³⁶⁴ der im Konzentrationslager Buchenwald spielt, kommt generell nur eine einzige Frau in einer Nahaufnahme im Lagerkontext vor, die sehr kurz auf einem Pferd vorbeireitet. Da sie weder Name noch Text erhält und auch danach nie wieder gezeigt wird, lässt sich nur aus dem Zusammenhang erraten welche Funktion sie im Film hat. ZeitzeugInnenberichten zufolge soll Ilse Koch auch auf einem Pferd durchs Lager geritten sein und die Häftlinge beobachtet haben.³⁶⁵ Da im Spielfilm die Frau aber als Tochter des Gutsherrn genannt wird, schließt es Ilse Koch aus. Ein Häftling wird in der Szene im Zusammenhang mit dem Anschauen der Frau zu Tode geschlagen und ein weiterer erschossen, was auch an Erzählungen der Überlebenden in Verbindung mit Ilse Koch erinnert.³⁶⁶ Aber Ilse Kochs Name, ihre Position oder ihre Existenz kommen überhaupt nicht im Film vor. Wenn man anscheinend teilweise Erinnerungen über sie eingeflochten hat in dieser Szene, warum wird sie dann nicht selber in einem Film über das Konzentrationslager Buchenwald als Filmrolle dargestellt? Sondern dafür eine junge, attraktive, vermeintlich fiktive Frau ohne Text und Namen objektifiziert? Was ist dabei die künstlerische Intention? Ist der Film wie in einer Filmkritik zu lesen, doch »eine Männerpassion der geschundenen Körper«³⁶⁷? Oder liegt der Grund, wie an anderer Stelle von Historikerin Annette Leo angemerkt, an der Vereinfachung der Thematik möglicherweise für ein anderes Publikum? Sie schreibt dazu:

Die Geschichte um den dreijährigen Stefan Jerzy Zweig sei widerspruchsvoll, vielschichtig und bedrohlich, und der Terror der Nazis sei in den letzten Kriegsmonaten und -wochen subtiler und noch brutaler gewesen. Das werde aber so nicht gezeigt. An einigen Stellen habe sie als Historikerin »gezuckt«, sagt Leo. »Im Blick ist ein jugendliches Publikum, denke ich mal, und da hat man sich wieder auf ein paar Vereinfachungen [...] geeinigt.«³⁶⁸

361 Schmid, Hans: »Die Lady mit dem Lampenschirm«, Artikel auf Telepolis, *heise online* von 21.06.2015: <https://www.telepolis.de/features/Die-Lady-mit-dem-Lampenschirm-3373045.html> zuletzt aufgerufen am 03.02.2023.

362 Vgl. Eichmüller: Die Strafverfolgung von NS-Verbrechen durch westdeutsche Justizbehörden seit 1945, S. 637.

363 Vgl. *Ilse Koch – Die Hexe von Buchenwald*. André Meier/Pepe Pippig. D 2012.

364 *Nackt unter Wölfen*. Philipp Kadelbach. D 2015.

365 Vgl. Augstein: Ilse Koch, *Spiegel* vom 15.02.1950.

366 *Nackt unter Wölfen* (2015), TC: 00:56:28–00:57:35.

367 Festenberg, Nikolaus: Marmorfrei, *Tagesspiegel* vom 18.02.2015.

368 Allweiss, Marianna/Hatting, André: »Nackt unter Wölfen«. Spannend, berührend, vereinfachend, in Deutschlandfunk Kultur vom 01.04.2015: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/nackt-unter-woelfen-spannend-beruehrend-vereinfachend-100.html> zuletzt aufgerufen am 15.07.2023.

Eine Entwicklung bei der Filmproduktion, die auch bei **Die Brücke** als Kritik angebracht wurde. Beide Neuverfilmungen dieser Originalfilme wurden von derselben Produktionsfirma gemacht. Ein möglicherweise ausschlaggebender Aspekt auf den im Kapitel 6.3 noch eingegangen wird.

Wenn Ilse Koch nicht mal in einem Spielfilm über das Konzentrationslager Buchenwald vorkommt, wo sollten FilmemacherInnen sie dann inszenieren? Warum gibt es keine Darstellung der Figur Ilse Koch in irgendeinem Spielfilm, sondern nur eine knappe Erwähnung von ihr in einer Komödie über das »Dritten Reich«, die ohne Vorwissen noch nicht mal eingeordnet werden kann? Und wie kann es sein, dass solche historisch prägenden Frauen im männerdominierten Regime wie z.B. Ilse Koch und Leni Riefenstahl nur eine sekundenschnelle Nennung in Komödien über das »Dritte Reich« erhalten? In einem Genre der Spielfilme über das »Dritte Reich«, das selber so selten ist wie Erwähnungen von Frauen in Machtpositionen generell. Es scheint als hätte Ilse Koch keinen konstanten und prägenden Platz im kollektiven Gedächtnis eingenommen, obwohl sie wie keine andere symbolträchtig für Frauen als weibliche Täterin steht, deren Taten sogar belegt und verurteilt sind. So groß wie die Aufregung während der Prozesse damals war, so gering ist das Wissen und die Darstellung über sie außerhalb der wissenschaftlichen Forschung heute. Die möglichen Hintergründe für die Sonderbehandlung von weiblichen Täterinnen im Vergleich zu den männlichen Tätern werden im Kapitel 6.2.1 genauer beleuchtet.

Lassen sich diese gefundenen Elemente in der Beschreibung von Täterinnen auch auf die Porträtierung der Ehefrauen der NS-Elite in Komödien übertragen? Es lässt sich für beinahe alle Komödien feststellen, dass die Bedeutung der NS-Frauen allgemein in der humoristischen Aufarbeitung mehr aufgegriffen wird, als in den dramatischen Verfilmungen. So sind auch Szenen in Verbindung mit Sex von Magda Goebbels und Eva Braun nur in den Komödien zu sehen.³⁶⁹ Eine Szene in **Goebbels und Geduldig** widmet sich beispielhaft der Position der »Ersten Frau im Reich« und wie umkämpft sie war. Dabei geht es auch über den Aspekt des Kinderkriegens als Aufgabe der deutschen Frau. Im Kontext des Films aufgegriffen in diesem Gespräch zwischen Magda Goebbels und Eva Braun:

Eva Braun: »Mein Adolf hat mir etwas ganz, ganz Wunderbares geschenkt. Magdalein, ich bin in guter Hoffnung.«

[...]

Magda Goebbels: »Halte dich nicht für die einzige Frau, die er Aufmerksamkeiten schenkt, Eva.«

Eva Braun: »Was erlaubst dir?«

[...]

369 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 01:08:10-01:08:58; *Goebbels und Geduldig* (2001), TC: 01:19:25-01:20:10.

Magda Goebbels: »Ich bin und bleibe jedenfalls erste Dame des Reiches.«

Eva Braun: »Und ich werde vom Führer des Großdeutschen Reiches geheiratet werden und wir werden nicht nur ein Kind haben, darauf kannst du Gift nehmen.«

Magda Goebbels: »Ihr seid so grausam zu mir. Ich war die einzige Frau aus gutem Hause unter euch weiblichen Emporkömmlingen, mit der sich der Führer über die kaiserliche Flotte unterhalten konnte. Ich kannte alle Linienschiffe und Panzerkreuzer aus dem FF. Ihr nehmt mir die einzige Freude meines Lebens. An der Seite des Führers zu schreiten und den Nationalsozialismus zu repräsentieren. Wenn Mussolini kam oder der König von Bulgarien.«³⁷⁰

Die Bezeichnung der »Ersten Dame im Reich« fällt noch mal im Film *Der gute Göring*, diesmal von Hermann Göring über seine Frau Emmy.³⁷¹ Als Doku-Drama gehört er nicht zu den humoristischen Darstellungen, fällt aber durch diese Nennung der Frau unter den anderen auf. An dieser Stelle lässt sich bemerken, dass der Titel der »Ersten Dame im Reich« tatsächlich eine umkämpfte Position war, als »Hitler, der stellvertretend für eine ihm selbst fehlende Ehefrau bisher Magda Goebbels als vorzeigungswürdige »erste Frau im Staat« etabliert hatte [...]«³⁷² Innerhalb dieses Machtkampfes unter den Frauen äußerte sich Magda Goebbels wohl abfällig über Görings Frau Emmy.³⁷³

Es bleibt die Frage, ob es die Komödie in Deutschland braucht um historisch relevante und erforschte Themen aus dem »Dritten Reich« in die filmische Erinnerungskultur Deutschlands aufzunehmen. Liegt es an der humoristischen Aufarbeitung oder daran, dass man sich in diesem Genre mehr traut vom kollektiven Gedächtnis abzurücken, da man, wenn man dem »Dritten Reich« mit Humor begegnet, eh gerade eine gesellschaftliche Hürde überschreitet? Dazu werden drei Beispiele herausgegriffen.

Erstens wird nur innerhalb einer Komödie die Frage nach dem Nichtwehren der JüdInnen bei Deportationen aufgegriffen. Die Besprechung dieser Thematik war lange Zeit den Opfergruppen vorbehalten und wurde von den Deutschen nicht gestellt in der Aufarbeitung dieser Taten. Sie wird jedoch in *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* von der Filmfigur Adolf Hitlers im Film selber gestellt.³⁷⁴ Woraufhin er im Film von dem Juden Adolf Grünbaum niedergeschlagen wird. Es wird auch gezeigt, dass Adolf Grünbaum überlegt die Chance zu nutzen um Adolf Hitler umzubringen. Die Frage nach dem Widerstand wird in dieser Form in keinem anderen untersuchten Film von einem Nationalsozialisten gestellt und schon gar nicht von der dargestellten Person Adolf Hitler selbst. So bleibt die Überlegung, ob es die besondere Stellung der Komödie braucht um diese gesellschaftlich heikle Thematik anzusprechen, oder ob es ausschlaggebend ist,

370 *Goebbels und Geduldig* (2001), TC: 01:10:13-01:13:50.

371 *Der gute Göring* (2015), TC: 00:19:26.

372 Schrader: »Jederzeit widerruflich«, S. 517.

373 Vgl. Klabunde: Magda Goebbels, S. 190.

374 »Warum wehren Sie sich nicht? Warum wehrt der Jude sich nicht? Warum lasst ihr euch ohne Widerstand deportieren? Habt ihr keine Wut? Keinen Mumm? Seid ihr zu feige?« *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:27:38-00:27:45.

dass der Regisseur Dani Levy selbst aus einer jüdischen Familie stammt.³⁷⁵ Einige seiner Filme befassen sich mit jüdischem Leben in Deutschland, mit jüdischen ProtagonistInnen oder dem »Dritten Reich«. Wie z.B. als Regisseur *Alles auf Zucker!*³⁷⁶, *Meschugge*³⁷⁷, sowie als Schauspieler *Der Staat gegen Fritz Bauer*³⁷⁸ oder *Aimée & Jaguar*.

Zweitens findet auch die Thematisierung von Homosexualität unter NS-AnhängerInnen in keinem Drama über das »Dritte Reich« statt.³⁷⁹ So wird in *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* in einer Einstellung angedeutet Adolf Hitlers Fahrer Erich Kempka hätte nachts heimlich Sex mit Männern, als ein Mann nackt aus seinem Fenster steigt, um nicht entdeckt zu werden.³⁸⁰ Ein weiteres unkommentiertes Detail ist, dass Erich Kempka von Axel Werner in diesem Film dargestellt wird, der mit über 60 Jahren einen Mitte 30jährigen verkörpert. Weitere Darstellungen von Erich Kempka in den Dramen *Der Untergang* und *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* werden von Darstellern im Spielalter von 30 bis 40 übernommen. Interessant ist bei den humoristischen Darstellungen über das »Dritte Reich«, dass solche kleinen Details eingebaut werden, die doch einiges Vorwissen brauchen um den Witz oder den Zusammenhang zu verstehen. Wie auch bei den angesprochenen Menschenversuchen in Ravensbrück in *Goebbels und Geduldig*. Warum nun ausgerechnet Erich Kempas Rolle ausgewählt wurde um Homosexualität unter Nationalsozialisten aufzuzeigen, die gesetzlich schwer bestraft wurde und das Verbot Teil der Ideologie war, wird im Film nicht deutlich.³⁸¹ Des Weiteren könnte man spekulieren, warum der General in *U900* Strasser heißt. Ist dies eine absichtliche Entscheidung gewesen oder ein zufällig gewählter Name? Wenn es Absicht war, zählt es wohl zu den Details in Komödien, die nur von Menschen mit einigem Hintergrundwissen aufgenommen werden. Gregor Strasser war schon in den 1920er Jahren ein engagiertes Parteimitglied, am Hitlerputsch beteiligt und gehörte zu der oberen Spitze der Bewegung. Einen Machtkampf im Zuge der »Strasser-Krise« verlor er und wurde dann auch im Zuge des Röhm-Putschs ermordet.³⁸² Zum Zeitpunkt der Hand-

375 Vgl. Biografie von Dani Levy auf Munzinger – Internationales Biografisches Archiv: <https://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=00000022274> zuletzt aufgerufen am 03.01.2023; Vgl. Biografie von Dani Levy auf filmportal.de: https://www.filmportal.de/person/dani-levy_0425d8e7cfo84526bo0fcbe19882120b zuletzt aufgerufen am 03.01.2023.

376 *Alles auf Zucker!*. Dani Levy. D 2004.

377 *Meschugge*. Dani Levy. D/CH/USA 1998.

378 *Der Staat gegen Fritz Bauer*. Lars Kraume. D 2015.

379 Alleine in dem Film *Nacht über Berlin* gibt es eine Darstellung in einem Nachtclub, wo ein SA Mann und ein Mann im Anzug sich küssen (*Nacht über Berlin* (2013), TC: 00:28:45.) Die Szene spielt allerdings im Jahr 1932 und ist durch die schnelle Kamerafahrt auch leicht übersehbar. Ob damit auf Ernst Röhm angespielt wird, bleibt für diese Inszenierung reine Spekulation, weil auch danach nie wieder darauf eingegangen wird.

380 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:35:16–00:35:27.

381 Vgl. Dörner, Bernward: Heimtückische Nachrede. Zur Strafverfolgung von Gerüchten über die Homosexualität führender Politiker in der NS-Zeit, in: Zur Nieden, Susanne (Hg.): *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*, Frankfurt a.M. 2005, S. 294–306.

382 Vgl. Zur Nieden, Susanne: Aufstieg und Fall des virilen Männerhelden. Der Skandal um Ernst Röhm und seine Ermordung, in: dies. (Hg.): *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*, Frankfurt a.M. 2005, S. 147–192, S. 181.

lung des Films ist er also bereits tot. Im Film verliert hier General Strasser auch gegen den Protagonisten. Der Schauspieler, der den General Strasser in *U900* verkörpert, sieht der historischen Person Gregor Strasser recht ähnlich.

Diese kleinen Hinweise, die als kurzer Nebenstrang eingebaut werden, finden sich in dieser Form nicht bei den Dramen über das »Dritten Reich«. Möglicherweise, weil die humoristische Entlarvung der Doppelmoral der Nazis einfacher in der Umsetzung ist, als in der in die Tiefe gehenden Thematisierung in (Doku-)Dramen? Ist in den untersuchten Spielfilmen über das »Dritte Reich« der »Deutsche Gruß« Teil der Darstellung historischer Rekonstruktion, wird die Pflicht des Grußes in Komödien veralbert dargestellt.³⁸³ Somit wird die Bedeutung des Grußes umgekehrt. Von einem faschistischen, erzwungenen Gruß, der bei Nichtnutzung gefährliche Folgen haben konnte, zu einer Verdeutlichung der Gedankenlosigkeit und Unreflektiertheit der Personen, die daran festhalten. Aber auch die Absurdität, die ein solcher Zwang mit sich bringt, wird klarer vermittelt. Bis zu dem Punkt, dass Hitlers Hund Blondie im Film den »Deutschen Gruß« macht.³⁸⁴ Begrüßungen dauern in Komödien unnötig lange, weil alle einmal »Heil Hitler« sagen müssen, möglicherweise noch mit verwirrenden Titeln der Angesprochenen. Teilweise in Verbindung gebracht mit der Organisation und Bürokratie dieser Diktatur. Verknüpft mit dem Element, dass hochrangige Personen den Gruß irgendwann nicht mehr hören können. Verkörpert hier durch Joseph Goebbels. Zu Beginn des Films *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* zeigen sich diese Punkte komprimiert in einer Szene.³⁸⁵ Die Frauen benutzen den Gruß in diesem Film nicht. Es sind nur die Männer, die sich damit »lächerlich« machen. So scheint es, ob bewusst inszeniert oder nicht, als ob nur die Männer gedankenlos der Ideologie folgen. Dieses Motiv des Grüßens als Dummlichkeit und ihrer Ablehnung durch höhere Positionsinhaber findet sich in ähnlicher Form auch in *U900* wieder.³⁸⁶

Dass jüdische Menschen gezwungen wurden den Zweitnamen Israel für Männer und Sara für Frauen zu benutzen, wird auch nicht erklärend in den untersuchten Spielfilmen thematisiert. Zu finden ist der Name Israel in Filmen der Statistik nur in der genannten Szene aus *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, im Hintergrund in *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben*³⁸⁷, *Rosenstraße*³⁸⁸ sowie *Leo und Claire*³⁸⁹ allerdings nicht erklärend kommentiert. Somit könnten Zuschauende ohne dieses Hintergrundwissen dies nicht als Zwang oder überhaupt als Gesetz von außen erkennen. Eine Kontextualisierung für die gleiche Pflicht für Frauen mit dem Namen Sara findet sich in keinem der untersuchten Filme. Nur eine Nennung ist in den untersuchten Filmen zu fin-

383 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:10:25, 00:12:00, 00:12:24, 00:15:56, 00:18:55, 00:28:50, 00:35:00; 00:35:44, 00:37:12, 00:37:40, 00:43:23.

384 Ebd., TC: 00:37:04.

385 Ebd., TC: 00:10:17-00:12:25.

386 *U900*. Sven Unterwaldt. D 2008, TC: 00:06:20-00:06:26, 00:08:08-00:08:11.

387 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 00:03:23, 00:03:39, 00:12:58, 01:34:47.

388 *Rosenstraße* (2002), TC: 00:27:25, 00:29:00, 00:30:35, 00:30:44, 00:30:50, 00:30:53, 00:30:56, 00:30:58, 00:31:05, 00:42:36, 00:58:59.

389 *Leo und Claire* (2001), TC: 01:12:06-01:12:32, 01:13:25-01:13:30.

den in *Nicht alle waren Mörder*³⁹⁰ und (im Hintergrund) in *Rosenstraße*³⁹¹, aber auch dort ohne ihn als Zwangsnamen den ZuschauerInnen zu vermitteln. Obwohl der Zweitname Israel mehrmals in *Rosenstraße* vorkommt, wenn es um den Ehemann der Protagonistin geht, wird bei einer Nennung der Mutter des Mädchens der Zweitname Sara vergessen zu sagen.³⁹² Die Nennung des Zwangsnamens für Männer kommt also verhältnismäßig viel häufiger vor als der gleiche Zwang für Frauen. Warum allerdings die Nennung seines Zwangszweitnamens Israel auch in der Nachkriegszeit von dem Protagonisten in *Landgericht – Geschichte einer Familie*³⁹³ genutzt wird, ist hier nicht rekonstruierbar. Möglicherweise wurde es genutzt, damit für den Verlauf der Handlung ein ehemaliger Nationalsozialist den Protagonisten in der Nachkriegszeit direkt als jüdisch erkennt. Da dieser Zwang innerhalb der Handlung nie erklärt wird, bleibt es für die unwissenden ZuschauerInnen nicht erkennbar, warum der Protagonist es weiterhin benutzt oder dass es überhaupt ein Zwangsname war.

Das dritte Beispiel betrifft wirtschaftliche Aspekte des »Dritten Reichs«. Der Stil in *U900* ist in diesem Fall etwas anders gewählt, da die deutsche Kunstfigur Atze Schröder in das Szenario gesetzt wird. Finden sich in *U900* wie in den anderen Komödien auch kleine vermeintlich versteckte Andeutungen, die in der Masse an Bildern untergehen, fallen sie beim näheren Betrachten auf. Aber auch hier bedarf es Hintergrundwissen zur Einordnung. Betraf es bei den anderen Komödien oftmals historische Personen oder Ereignisse, so finden sich in *U900* Elemente zu Firmen und Unternehmen. So findet sich eine völlig intakte Werbetafel von der Firma Maggi auf einer sonst vom Krieg zerstörten Häuserfassade.³⁹⁴ Die Schweizer Firma Maggi hatte mit dem »Dritten Reich« eine besondere Beziehung, da sie sogar aktiv dafür gearbeitet hat ein »arisches« Unternehmen zu sein,³⁹⁵ keine vom Regime unerwünschten MitarbeiterInnen zu haben³⁹⁶ und auch teilweise wie andere Firmen ZwangsarbeiterInnen nutzte für die Produktion. Es arbeiteten »nach einer Schätzung der Stadtverwaltung (1948) [...] bei Maggi 164 Kriegsgefangene und 184 ZwangsarbeiterInnen, bei Alu-Singen 403 Kriegsgefangene und 792 ZwangsarbeiterInnen, bei Georg Fischer 68 Kriegsgefangene und 1536 ZwangsarbeiterInnen. Die Zwangsverpflichteten kamen unter anderem aus Polen, Frankreich, Holland und später aus Italien, die größte Gruppe aber bildeten die Verschleppten aus der Sowjetunion.«³⁹⁷ Schon zu Beginn der Machtübernahme der Nationalsozialisten war die Firma im größeren Umfang damit beschäftigt gute Verbindungen zum Regime und seinen VertreterInnen aufzubauen. Bereits »1935 ließ sich die Lebensmittelfirma (wie die Aluminium-Walzwerke eine GmbH deutschen Rechts mit Schweizer Kapital) amtlich beglaubigen, dass »sämtliche Gesellschafter« sowie »sämtliche Geschäftsführer, Prokuristen und Bevollmächtigte arischer Abstammung« seien. Im gleichen Jahr noch vermeldete das Un-

390 *Nicht alle waren Mörder* (2006), TC: 00:39:23.

391 *Rosenstraße* (2002), TC: 00:30:31, 00:30:38, 00:30:47, 00:31:02, 01:29:57.

392 Ebd., TC: 01:04:08.

393 *Landgericht – Geschichte einer Familie* (2017), Teil 2, TC: 00:13:28–00:13:37.

394 *U900* (2008), TC: 00:01:30–00:01:47.

395 Vgl. Buschak: Die Geschichte der Maggi-Arbeiterschaft, S. 115.

396 Vgl. Ebd., S. 118.

397 Matern, Brigitte: Geschmeidig, nüchtern, hemmungslos: Schweizer Unternehmen im Nationalsozialismus, WOZ. *Die Wochenzeitung* vom 18.12.1997.

ternehmen die Gründung der ersten Singener Werkschar („die SA des Betriebes“), 1937 folgte eine reine Frauen-Werkschar. 1940 endlich wurden die Bemühungen des Unternehmens auch hier anerkannt: Maggi-Singen erhielt den prestige- und auftragsfördernden Titel eines »nationalsozialistischen Musterbetriebs« (das Berliner Maggi-Werk hatte sich das Prädikat bereits 1938 verdient).³⁹⁸ Da das Unternehmen aber auch zu diesem Zeitpunkt bereits international agierte, kann nicht von einer finanziellen Abhängigkeit vom Regime und daraus resultierendem Zwang gesprochen werden. Es ist ein Teil der Firmengeschichte, der heute so gut wie gar nicht mit der Marke verbunden wird im kollektiven Gedächtnis. Maggi steht hier nur als ein Beispiel von einigen Unternehmen, die Handel mit dem Regime betrieben, Menschenrechtsverletzungen unterstützt haben und heute weiterhin oder deswegen weltumspannende erfolgreiche Unternehmen sind.³⁹⁹ Um diesen kaum bekannten Punkt etwas zu verdeutlichen finden sich in der Speisekammer eines Ranghohen Nazis – noch im Kriegsjahr 1944 voll mit Artikeln vom Schwarzmarkt – Maggi-Produkte. Neben Maggie-Gewürzflaschen sind dort auch große Vorratsbehälter auf denen in großen Buchstaben »MAGGI« steht.⁴⁰⁰ Innerhalb des Films finden sich immer wieder Maggi-Gewürzflaschen auch auf dem U-Boot, die in die Handlung eingebaut werden.⁴⁰¹ Dort wird es sogar als die »Allzweckwaffe der deutschen Marine«⁴⁰² benannt.⁴⁰³ Eine ähnliche Platzierung eines Unternehmens in dieser Deutlichkeit findet sich in keinem anderen untersuchten Film, nur in dieser Komödie. Die einzige sehr kurze Einbindung eines Unternehmensschildes ist in der Darstellung des Warschauer Ghettos in *LaufJunge Lauf* zu finden. Das Unternehmensschild von Erdal mit dem Froschsymbol daneben ist eine Sekunde in einer schnellen Kamerabewegung zu sehen.⁴⁰⁴ Es ist dadurch durchaus möglich, dass ZuschauerInnen in der schnell geschnittenen Verfolgungsszene dieses Detail nicht wahrnehmen. In einer Verfolgungsszene in *Die Gustloff* ist wenige Sekunden lang im Hintergrund an einer Fassade eine Werbetafel von Juno Zigaretten zu sehen.⁴⁰⁵ Da die Marke bereits 1943 von Markt genommen wurde, der Film 1945 spielt und erst in der Nachkriegszeit die Marke wieder betrieben wurde, ist nicht klar, warum das Schild da noch hängt. Die Marke wurde erst 2016 eingestellt, das Publikum des Films von 2008 könnte die Marke also noch aus ihrem Alltag kennen. Es könnte allerdings angeführt werden, dass durch die schnelleren Schnitte und der Verfolgungsszene dem Publikum dieses Detail nicht auffallen könnte. Somit ist *U900* mit seiner Einbindung von Maggi weiterhin der einzige Film, der eine solche Thematisierung

398 Ebd.

399 Vgl. Black, Edwin: IBM und der Holocaust. Die Verstrickung des Weltkonzerns in die Verbrechen der Nazis, München 2001, S. 10.

400 *U900* (2008), TC: 00:05:23-00:05:31.

401 Ebd., TC: 00:41:48-00:42:20.

402 Ebd., TC: 00:42:00-00:42:02.

403 »Maggi stellte Suppen für die deutschen Soldaten her. (1943 betrugen die Wehrmachtsbestellungen zwei Drittel der Gesamtproduktion des Singener Werks, im letzten Kriegsjahr waren es hundert Prozent.)«, in: Matern: Geschmeidig, nüchtern, hemmungslos, WOZ. Die Wochenzeitung vom 18.12.1997.

404 *LaufJunge Lauf* (2014), TC: 00:23:23.

405 *Die Gustloff* (2008), Teil 1, TC: 00:54:25.

von Unternehmensverflechtungen heutiger bekannter Marken mit dem NS-Regime wiederholt auf humoristische Weise einbaut. Eine einzige weitere Werbetafel von Maggi ist in *Neger, Neger, Schornsteinfeger* vor dem Krieg in einem Laden zu sehen.⁴⁰⁶ Jedoch wird nie darauf eingegangen und es ist nur in einem Kameranähen zu sehen.

Wie in fast allen untersuchten Spielfilmen über historische Ereignisse, finden sich auch bei den Komödien mitunter Elemente, die historisch ungenau sind, für filmische Zwecke angepasst wurden oder historisch so nicht belegt werden können. Möglicherweise aber dem Publikum auf Grund fehlenden Hintergrundwissens nicht auffallen und in der Menge an Bildern und den schnellen Schnitten untergehen. Zwei Beispiele dafür sollen hier kurz genannt werden.

Zunächst zu Albert Speer, anhand dessen Filmrolle hier die Vermischung von historischen Fakten und kollektivem Gedächtnis verdeutlicht werden kann. Er wird von Joseph Goebbels in der genannten Szene im Film *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* »Reichsbauminister«⁴⁰⁷ genannt, war aber zum Zeitpunkt der Handlung Rüstungsminister und dazu gehörten auch Bauaufgaben unterschiedlichster Art als Generalinspektor im Bereich der Konzentrationslager.⁴⁰⁸ In den Untertiteln der deutschen DVD-Version des Films wird stattdessen Reichsbauinspektor angezeigt bei dieser Szene. Zu einem späteren Zeitpunkt im Film nennt Joseph Goebbels Albert Speer dann »Reichsminister für Rüstung«⁴⁰⁹, da trägt dieser aber im Unterschied zur vorherigen Szene auch die Uniform mit Hakenkreuzbinde und nicht einen einfachen Anzug. Die in der Erinnerungskultur eher seltenen Bilder von Albert Speer in Uniform könnte ein Grund für die unterschiedlichen Nennungen sein. Auch in *Der Untergang* ist er kaum in Uniform zu sehen, wenn er mit Adolf Hitler selbst redet. Eine mögliche Erklärung dafür könnte sein, dass Albert Speer im kollektiven Gedächtnis fast nur als Architekt Hitlers bekannt ist, was in *Speer und Er* und *Der Untergang* nur wenige Jahre zuvor erneut verstärkt wurde. In *Der Untergang* und nur kurze Zeit später in *Speer und Er* werden teilweise ähnliche Kameraeinstellungen um das Architekturmodell für das Zukunftsprojekt »Germania« genutzt, um die Zusammenarbeit von Adolf Hitler und Albert Speer als Architekt und Künstler für das Publikum in den Mittelpunkt zu setzen.⁴¹⁰ Dies ist vielmehr eine Interpretation seiner Biografie an der er in der Nachkriegszeit selbst großen Anteil hatte.⁴¹¹ Seine Auslegung ist jedoch mitunter durch Quellen zu widerlegen.⁴¹²

406 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 1, TC: 00:17:53.

407 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:22:06.

408 Vgl. Hilberg: Die Vernichtung der europäischen Juden, S. 629–631.

409 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:30:57.

410 *Der Untergang* (2004), TC: 00:14:28–00:16:15; *Speer und Er* (2004), Teil 1, TC: 00:36:07–00:36:44, 00:50:00–00:51:42.

411 »Albert Speer war der nationalsozialistische ›Superminister‹. Dennoch konnte er beim großen Kriegsverbrecherprozess in Nürnberg den Kopf aus der Schlinge ziehen. [...] Seine prominente Erzählung vom tief gefallenen Mitläufer, der sich ohne eigenes Zutun in Verbrechen hat verstricken lassen, ist Balsam für die NS-Erlebnissgeneration.«, in: Werner, Nils: »Albert Speer, der ›gute‹ Nazi«, MDR, Rubrik Geschichte, NS-Zeit vom 27.01.2022: <https://www.mdr.de/geschichte/ns-zeit/politik-gesellschaft/nuernberger-prozesse-drittes-reich-albert-speer-ruestungsminister-mytho-s-guter-nazi-100.html#sprungo> zuletzt aufgerufen am 15.02.2024.

412 Vgl. Ullrich: Acht Tage im Mai, S. 99.

Das zweite Beispiel betrifft die Vermittlung der Verfolgung im »Dritten Reich« und ihre Umsetzung. Der Protagonist des Films *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* Adolf Grünbaum, soll aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen geholt werden, wie er selber sagt. Als er abgeholt wird, geht er aber durch einen Eingang auf dem »Jedem das seine« steht. Dieser Spruch steht allerdings im Konzentrationslager Buchenwald und der Eingangsbogen auf den er zugeht ist nicht der Eingang von Sachsenhausen, hat aber Ähnlichkeiten mit diesem.⁴¹³ So eine Ungenauigkeit bei Konzentrationslagern ist auch bei *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* zu sehen. Dort sieht man nach der Festnahme der Protagonistin ein Tor mit der Aufschrift »Arbeit macht frei«.⁴¹⁴ Nach dem Aussehen zu urteilen, erinnert es stark an das Eingangstor in Sachsenhausen, allerdings passt der Hintergrund des Tores nicht zum Grundriss des Lagers, sodass nicht klar ist, wie das bis auf das Aussehen des Tores mit dem Lagerkomplex Sachsenhausen zusammen hängen soll.⁴¹⁵ Außerdem ist nicht bekannt, dass die Protagonistin Isa Vermehren je in Sachsenhausen inhaftiert war. Da davor im Film auch vom Konzentrationslager Dachau gesprochen wurde und das ebenfalls diesen Spruch im Tor hat, könnten die ZuschauerInnen denken, dass das Dachau sei. Jedoch sieht das Eingangstor dort anders aus und der Hintergrund passt nicht zur Position des Tores. Die Konzentrationslager Ravensbrück und Buchenwald in denen Isa Vermehren neben Dachau ebenfalls war, haben wie erwähnt so ein Tor mit diesem Spruch nicht. Hier wurde entweder nicht genau genug recherchiert, wie die Orte aussahen, in denen die ProtagonistInnen der Filme waren oder es wurde nicht so viel Wert darauf gelegt, sie historisch korrekt darzustellen, da es vielleicht mehr um die Symbolik gehen sollte.

6.1.7 »Aus den Augen, aus dem Sinn« – Ausgeblendete Themenfelder

Manche Spielfilme beziehen sich nicht auf ein einmaliges Ereignis, sondern betreffen nur einzelne Gesellschafts- oder Berufsgruppen. Diese fallen jedoch nicht unter das »alltägliche« Leben, sind aber auch nicht nur Einzelschicksale.⁴¹⁶ Manche verfolgte Gruppen werden weniger in der Erinnerungskultur behandelt, das spiegelt sich auch in den Spielfilmen wider.⁴¹⁷ Im Folgenden soll analysiert werden, ob weitere Themenfelder bereits in Spielfilmen bearbeitet wurden und wenn ja wie. Ebenso wird dargelegt, welche Themen mit historischer Relevanz innerhalb des »Dritten Reichs« in keinem Spielfilm ihren Schwerpunkt haben. Diese separate Behandlung innerhalb dieses Kapitels liegt darin begründet, dass es hierbei meist nur einen Film überhaupt über das Thema gibt oder eben gar keinen. Welche Themen sind das und welche Rollen erhalten Frauen in diesen Filmen?

413 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:06:00-00:06:14.

414 *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), TC: 01:25:25.

415 Vgl. »Lageplan Gedenkstätte und des Museums Sachsenhausen« auf der Internetseite der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten: <https://www.sachsenhausen-sbg.de/besucherservice/lageplan/> zuletzt aufgerufen am 15.07.2023.

416 *Der neunte Tag* (2004), *Nebel im August* (2017), *Kästner und der kleine Dienstag* (2016).

417 Da es zur Verfolgung der JüdInnen einige Spielfilme gibt, werden sie separat in Kapitel 6.1.5 untersucht.

Sachgebiete, die nur in einzelnen Filmen thematisiert werden, sind beispielsweise »Euthanasie« und pathologische Nutzung der Ermordeten in *Nebel im August*⁴¹⁸ und die Verfolgung von Geistlichen in *Der neunte Tag*⁴¹⁹. Raubkunst⁴²⁰ wird knapp ohne weitere Thematisierung in *Neger, Neger, Schornsteinfeger* angedeutet.⁴²¹ *Die Fälscher* greift die »Aktion Bernhard« der Fälschung britischer Pfund durch KZ-Häftlinge als Kriegsfinanzierung auf und der Themenbereich Filmpropaganda wird in *Jud Süß – Film ohne Gewissen* bearbeitet. Das Arbeitsverbot von AutorInnen und KünstlerInnen wird in *Kästner und der kleine Dienstag* und *Deutschstunde* aufgegriffen. Die einzige Thematisierung von Kunst in Lagern sind künstlerische Darbietungen von Häftlingen bei *Der Hauptmann* und *Die Fälscher*.⁴²²

Keiner dieser Filme hat eine Frau oder ein Mädchen als Protagonistin. Wenn Frauen vorkommen sind sie Nebenfiguren. In den meisten Fällen haben sie Namen und Textanteil, doch sprechen sie so gut wie nie mit anderen Frauen. Ihre Funktion in der Erzählstruktur ist ihre Beziehung zum Protagonisten und wie sie ihm helfen, ihn lieben oder mit ihm Sex haben. Daneben kommen Mutterfiguren oder andere weibliche Rollen vor, die im familiären Zusammenhang mit dem Protagonisten stehen. Ansonsten bieten diese Filme keine Frauenrollen, die die Handlung gestalten oder aktiv voranbringen, sie reagieren vielmehr auf die Aktionen der männlichen Figuren. Es fällt also auf, dass diese Spielfilme über kaum beachtete Themen in der Erinnerungskultur von männlichen Rollen handeln, keine Frau als Protagonistin oder wichtige Figur in der Handlungsgestaltung aufzeigen und dass sie alle bis auf *Kästner und der kleine Dienstag* und *Neger, Neger, Schornsteinfeger* Kinofilme sind. Und wie in Kapitel 6.1.3 aufgeführt sind in Fernsehfilmen öfter Hinweise auf das Leben von Frauen zu finden. Lässt sich dazu bei diesen Themenfeldern auch etwas finden?

So wird im Fernsehfilm *Kästner und der kleine Dienstag* erwähnt, dass es ein Jungmädels-Leistungsabzeichen im BDM gab und dieses vom Reichsjugendführer verliehen wurde.⁴²³ Das bedeutet, »schon mit 12 Jahren konnte man einen ersten Führungsrang bekleiden, nämlich Führerin einer »Jungmädelschaft« werden. Der Posten war begehrt, wie man in der Erinnerungserzählung zum BDM nachlesen kann.«⁴²⁴ Dass Mädchen und Jungen eine ähnliche Möglichkeit hatten Teil der Strukturen von HJ und BDM zu sein, wird in fast keinem den Spielfilm thematisiert, weshalb auch solche kleinen Nennun-

418 »Schreiben Sie bitte bei Beiden Bronchie-Pneumonie. [...] Die Gehirne der Beiden entnehmen Sie und veranlassen die Versendung ans Kaiser Wilhelm Institut.« *Nebel im August* (2016), TC: 00:44:20–00:44:37.

419 *Der neunte Tag*. Volker Schlöndorff. D/L/F/PL 2004.

420 Der Raub und die Enteignung von Kunst verfolgt Personen in *Mein bester Feind* (*Mein bester Feind*. Wolfgang Murnberger. A/LUX 2011.) wird hier nur ergänzend erwähnt, da es keine deutsche Filmproduktion ist, auch wenn deutsche SchauspielerInnen mitspielen.

421 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 2, TC: 00:31:43–00:31:48.

422 *Der Hauptmann* (2017), TC: 01:11:45–01:13:35; *Die Fälscher* (2006), TC: 01:11:04–01:13:33.

423 *Kästner und der kleine Dienstag* (2016), TC: 00:39:24.

424 Miller-Kipp, Gisela: »Der Führer braucht mich«. Der Bund Deutscher Mädel (BDM): Lebenserinnerungen und Erinnerungsdiskurs, München 2007, S. 16.

gen herausstechen.⁴²⁵ In den untersuchten Filmen gibt es nur sehr wenige Beispiele in denen Mädchen und junge Frauen im BDM sind. Dies sind dann immer Nebenrollen und in den allermeisten Fällen ohne weitergehende Relevanz für die Handlung. Die Aufstiegsmöglichkeiten innerhalb des aufgebauten Systems des BDM erhält bis auf diese Beispiele keine Erwähnung in den untersuchten Filmen. In *Dresden* ist die Schwester der Protagonistin im BDM, äußert sich aber nicht politisch und ist nur im sexuellen Kontext zu sehen. Es wird sexueller Kontakt von ihr zu deutschen Flüchtlingen aus dem Osten angedeutet⁴²⁶ und mit SA-Männern gezeigt⁴²⁷. Ansonsten gibt es nur noch eine Thematisierung des BDM in den untersuchten Filmen, wie im Film zu Sophie Scholl im Kapitel 6.1.2 beschrieben wurde. Dazu noch eine relevante Anmerkung an dieser Stelle.

Neben der Mitgliedschaft von Sophie Scholl im BDM, wird auch die Ausbildung zur Kinderschwester von Sophie Scholl nur im Film *Sophie Scholl – Die letzten Tage* erwähnt⁴²⁸ jedoch wird sie nie in dieser Funktion gezeigt. Dies entspricht der gängigen Sichtweise auf Sophie Scholl wie Robert M. Zoske festhält:

Aus der historischen Distanz wird Sophie Scholl fast ausschließlich als Studentin gesehen. [...] Doch das überdeckt, dass Sophie zuerst und länger anderes war: Kindergärtnerin, Erzieherin.⁴²⁹

Wie im Kapitel 5 beschrieben, entspricht dieser Beruf dem ideologischen Frauenbild und war einer der wenigen, in dem es häufig für die Frauen keine weiteren Einschränkungen nach ihrer Heirat gab. Diese Pflegeberufe standen teilweise eng in Verbindung zur Durchführung der »Euthanasie«. Der Film über Sophie Scholl beinhaltet eines der wenigen Beispiele, in denen die »Euthanasie« von Kindern und die Beteiligung von weiblichem Pflegepersonal angesprochen werden. In diesem Fall sogar von einer Person, die Teil dieses Berufsstandes war.⁴³⁰

Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Verfolgung und Ermordung von Menschen mit geistiger oder körperlicher Behinderung findet außer in *Nebel im August* in den untersuchten Filmen nicht statt.⁴³¹ Innerhalb der Filme der Statistik gibt es ansonsten nur eine kurze Drohung gegen den Kapitän in *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis*, bei dem er auf seinen behinderten Sohn angesprochen wird. Diese kann jedoch, wenn man über das »Euthanasie«-Programm des »Dritten Reichs« nichts weiß, auch als

425 Es gibt außer Müttern keine Frauenrollen, die mehrfach in der Handlung von *Kästner und der kleine Dienstag* vorkommen und ansonsten vereinzelt Frauen, die in sexueller Verbindung zu Erich Kästner stehen. Frauen sprechen im Film nicht miteinander.

426 *Dresden* (2005), Teil 1, 00:07:05–00:07:12.

427 Ebd., Teil 1, 00:16:30–00:16:48.

428 *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), TC: 00:23:33–00:23:37.

429 Zoske, Robert M.: *Sophie Scholl: Es reut mich nichts. Porträt einer Widerständigen*, Berlin 2020, S. 219.

430 *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), TC: 01:08:37–01:09:03.

431 In der 2. Staffel von *Charité* bekommt ein Ärztepaar ein Kind mit Behinderung und dieses wird von der Mutter versteckt, weil sie um den Umgang mit behinderten Kindern weiß. Die Konsequenzen des »Euthanasie«-Programms werden in der Serie den ZuschauerInnen erzählt. Da es eine Serie ist, wird es hier nur ergänzend aufgelistet.

allgemeine Drohung bei Weigerung des Befehls verstanden werden.⁴³² Der Sohn wird noch einmal erwähnt, wenn es um Konsequenzen für den Kapitän geht, aber auch dabei wird nicht deutlich was mit dem Sohn tatsächlich passieren würde und dass es das »Euthanasie«-Programm gibt. Innerhalb des Films stehen die Konzentrationslager im Zentrum, deren Grausamkeit wiederholt betont wird. Das Publikum braucht Vorwissen um die Tragweite der Gefahr für den Sohn in diesem Dialog selber einordnen zu können:

Offizier: »Darf ich Sie fragen, warum Sie in der Partei sind. Ihr Sohn, er ist doch...«

Gustav Schröder: »Ach so. Trauen Sie sich ruhig. ... nicht so wie er sein soll. Nicht so wie die Volksgesundheitsfanatiker sich das so vorstellen.«

Offizier: »Ist es nicht wichtiger ihn zu schützen?«

Gustav Schröder: »Natürlich will ich meinen Sohn schützen. Aber das steht auf einem anderen Blatt. Ich kann es mir nur schwer vorstellen, für den Tod von 900 Menschen verantwortlich zu sein.«⁴³³

Ebenso ist ein Transportwagen, der die Menschen nach Hadamar bringt, nur in *Nebel im August* für das Publikum zu sehen. Die Szene wurde jedoch aus der Vogelperspektive aufgenommen. Die Krankenschwestern und Nonnen sind somit schwerlich erkennbar für die ZuschauerInnen.⁴³⁴ In einer Szene wird dem Publikum jedoch deutlich die Verantwortung der Frauen für die Durchführung der »Euthanasie« vermittelt und dass manche Eltern ihre Kinder trotz des Wissens um diese Aktionen abgegeben haben. Darin ist folgender Dialog zu hören:

Professor Veithausen: »Ja, da haben Sie Recht. Und was ist mit Ihrer Fürsorge? Als Sie und die anderen Nonnen die Patienten zu den Bussen begleitet haben und Lieder gesungen haben, da haben Sie doch gewusst, was denen bevorsteht.«

Schwester Sophia: »In der Tat. Das war ein Akt des Trostes.«

Professor Veithausen: »Ach. Und jetzt wo es hier stattfindet, da begehren Sie auf? Wo ist der Unterschied? Wo bitte genau ist der Unterschied?«⁴³⁵

In keinem anderen untersuchten Film wird so deutlich gezeigt und gesagt, welche Rolle Frauen in der Pflege bei der Umsetzung der »Aktion T4« gespielt haben, denn »die erste nationalsozialistischen Massenmörderin war nicht die KZ-Aufseherin, sondern die

432 *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* (2019), TC: 00:38:15.

433 Ebd., TC: 01:15:50–01:16:27.

434 *Nebel im August* (2016), TC: 00:21:40–00:21:45.

435 Ebd., TC: 00:53:20–00:53:55.

Krankenschwester. Von allen weiblichen Berufen war dieser der tödlichste.«⁴³⁶ Des Weiteren ist die Beschreibung bürokratischer Abläufe bei der Ermordung hier einmalig.⁴³⁷

Nebel im August ist auch der einzige Film bei dem ein Mann in der Pflege vorkommt, der dazu noch eine tragende Rolle einnimmt und selbstgewählt aktiv am Morden teilnimmt.⁴³⁸ Nur eine einzige Krankenschwester wird im Film aktiv in Ermordungen der Kranken und Kinder eingebunden mit den Worten: »Ich habe das Fräulein Kiefer aus Hadamar angefordert um die Kinder zu erlösen. Dafür ist sie hier. Wir brauchen jetzt diese Fachkräfte.«⁴³⁹ In der Romanvorlage des Films wird die im Kapitel 5.3 genannte Pauline Kneissler als an Morden beteiligte Krankenschwester genannt.⁴⁴⁰ In einer Zeugen aussage eines Pflegers wird Pauline Kneissler des Mordes an dem Protagonisten Ernst Lossa beschuldigt.⁴⁴¹ Im Film findet sich jedoch keine Erwähnung von ihr. Die Filmfigur der Krankenschwester erhält einen fiktiven Namen, scheint aber anhand des Abspanns schon Pauline Kneissler darstellen zu wollen.⁴⁴² Warum wurde wie bei **Nacht unter Wölfen** Ilse Koch hier ebenfalls die historische Frau durch eine fiktive Figur mit anderem Namen ersetzt? Auch das einzige Mädchen mit Sprechrolle in der Handlung ist fiktiv.⁴⁴³ Der Name des historischen Arztes wurde von Faltlhauser auf Veithausen abgeändert, ist allerdings anders als die Abänderung von Kneissler auf Kiefer noch deutlich dem tatsächlichen Namen zuzuordnen. Dieses Phänomen der Abänderung von Namen historischer Frauen findet sich auch bei anderen untersuchten Filmen. In **John Rabe** sind die historischen männlichen Personen mit ihrem wahren Namen in der Handlung integriert, die einzige Ausnahme bei den tragenden Rollen ist auch hier eine Frau. Obwohl die Filmrolle anscheinend die historische Person Minnie Vautrin und ihre Funktion repräsentieren soll, wurde ihr Name in Valérie Dupres abgeändert. Dieses Phänomen kann auch für **Jud Süß – Film ohne Gewissen** benannt werden. Das Thema Nutzung von Spielfilmen für die Propaganda ist die Handlung von **Jud Süß – Film ohne Gewissen**.⁴⁴⁴ Der Spielfilm handelt von der Entstehung des NS-Spielfilms *Jud Süß*⁴⁴⁵. An dieser Stelle soll nicht auf die Bedeutung dieses NS-Spielfilms oder auf die historische Genauigkeit⁴⁴⁶ der Umset-

436 Lower: Hitlers Helferinnen, S. 157.

437 »Aber wenn unsere Patienten zu schnell sterben, dann gibt es keine offizielle Todesursache. Und wir brauchen eine offizielle Todesursache für den Totenschein.« *Nebel im August* (2016), TC: 01:51:09–01:51:20.

438 Ebd., TC: 01:31:15–01:31:30.

439 Ebd., TC: 00:52:20–00:52:32.

440 Vgl. Domes: *Nebel im August*, S. 13.

441 Vgl. Von Cranach, Michael / Siemen, Hans-Ludwig: *Psychiatrie im Nationalsozialismus. Die Bayerischen Heil- und Pflegenanstalten zwischen 1933 und 1945*, München 2012, S. 484.

442 »Die Krankenschwester wurde zu 4 Jahren Zuchthaus verurteilt. Nach der Verbüßung ihrer Haftzeit nahm sie ihre Arbeit als Kinderkrankenschwester wieder auf.« *Nebel im August* (2016), TC: 01:57:52.

443 »Nandl ist eine fiktive Figur und steht für die Wenigen, die das Euthanasie-Programm überlebt haben.« Ebd., TC: 01:58:01.

444 Der Film *Jud Süß – Ein Film als Verbrechen?* (*Jud Süß – Ein Film als Verbrechen?* Horst Königstein. D 2001.) wird in den übermittelten Daten der FSK nicht als Spielfilm aufgelistet, da der dokumentarische Anteil überwiegt und somit auch nicht in dieser Arbeit analysiert.

445 *Jud Süß*. Veit Harlan. D 1940.

446 »Über die Nachrichtenagentur AP ließ er [der Medienwissenschaftler Friedrich Knill] Anfang dieser Woche verlauten, Roehlers Wettbewerbsbeitrag sei ein »gewissenloser Film«, der durch Unge-

zung in *Jud Süß – Film ohne Gewissen* eingegangen werden.⁴⁴⁷ Die Ehefrau des Protagonisten Ferdinand Marian war Maria Byk, ihr Name wurde allerdings für den Film abgeändert, ebenso wie ihre Herkunft – sie war keine »Halbjüdin«, sondern durch ihre erste Ehe Mutter eines »Halbjuden« – und sie starb auch nicht in einem Konzentrationslager⁴⁴⁸, sondern laut ihrem Grabstein im Jahr 1949. Sie wird im Film nicht als wichtige Rolle, sondern nur als Druckmittel genutzt und ihr Leid motiviert den Protagonisten seine Einstellung zu ändern.

Das Thema Religion steht ebenfalls repräsentativ für kaum behandelte Themen. Es kommt nur selten in Spielfilmen vor und wenn ist es immer die christliche Religion. Die einzige Nonne mit Text in *Nebel im August* äußert sich erleichtert über die Einstellung der »Aktion T4«, wird für weitere Besprechungen aus dem Raum geschickt⁴⁴⁹, spricht sich auch danach gegen die Tötungen aus, meldet sie ihrem kirchlichen Vorgesetzten⁴⁵⁰ und versucht Kinder vor den Tötungen zu retten⁴⁵¹ währenddessen sie schlussendlich selbst ums Leben kommt⁴⁵². Es sind also nur ChristInnen in den Spielfilmen für die ZuschauerInnen zu sehen, die gegen die Aktionen des NS-Regimes sind oder von Informationen ferngehalten werden. Denn jüdische Personen werden nicht auf Grund ihres Glaubens, sondern der NS-ideologischen Annahme einer Gruppenzugehörigkeit verfolgt, das findet sich auch so in den untersuchten Filmen. Wenn jüdische Traditionen oder Bräuche überhaupt zu sehen sind, repräsentieren diese nur ein liberales Judentum. Tendenziell haben die jüdischen Filmrollen eher eine säkulare Weltansicht. Weitere (Welt)Religionen sind in den untersuchten Filmen nicht repräsentiert. So ist die Verfolgung der Bibelforscher nur in *Neger, Neger, Schornsteinfeger* in einer kurzen Nennung zu finden. Was diese Gruppe ausmacht, wird nicht thematisiert oder dargestellt.⁴⁵³ Zum Themenfeld Kirche und gläubige Verfolgte gibt es den Film *Der neunte Tag*, in dem die Schwester, als einzige Frau eine Rolle erhält. *Der Stellvertreter*⁴⁵⁴ als deutsch-französische Koproduktionen über die Kirche im »Dritten Reich« ist ebenso ohne Frauen in Hauptrollen besetzt. *Gottes mächtige Dienerin* hat seinen Handlungsschwerpunkt vor dem »Dritten Reich«. Die Enzyklika des Papstes von 1937 mit dem Namen »Mit brennender Sorge« wird in *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie*⁴⁵⁵ und in *Gottes mächtige Dienerin*⁴⁵⁶ er-

naugigkeiten und Fälschungen zur »Legendenbildung« beitrage. Der Film sei keine Dokumentation und nehme sich die »Freiheit der künstlerischen Bearbeitung«, erwiderten am Mittwoch die Produzenten Markus Zimmer und Franz Novotny.«, in: »Jud Süß« auf der Berlinale. Das Verführungsprinzip, *Spiegel* vom 18.02.2010.

447 Historische Ungenauigkeiten oder Abänderungen für die Handlung werden hier nicht weiter besprochen, wenn sie nicht direkt mit Frauen zu tun haben, da dies nur durch eine ausführliche Bearbeitung dem Thema gerecht werden würde.

448 Vgl. Knilli, Friedrich: Ich war Jud Süß. Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian, Berlin 2000, S. 19.

449 *Nebel im August* (2016), TC: 00:29:37–00:30:10.

450 Ebd., TC: 00:56:21–00:57:57.

451 Ebd., TC: 01:02:04–01:04:50.

452 Ebd., TC: 01:39:36.

453 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 1, TC:01:19:27–01:22:00.

454 *Der Stellvertreter*. Constantin Costa-Gavras. F/D 2002.

455 *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), TC: 00:30:25–00:30:37.

456 *Gottes mächtige Dienerin* (2010), Teil 2, TC: 00:23:00–00:26:30.

wähnt. Die deutschen Spielfilme sind beides Fernsehfilme mit einer Frau in der Hauptrolle, die nicht in der politischen Erinnerungskultur bekannt ist. Am detailliertesten wird die Verbreitung, der Inhalt und die Auswirkungen der Enzyklika im »Dritten Reich« jedoch in *Pius XII* – einem italienischen Fernsehfilm mit deutscher Beteiligung – erläutert, dargestellt und aus ihr zitiert.⁴⁵⁷ Somit ist es also wieder ein ausländischer Film, der die in der deutschen Erinnerungskultur kaum vorhandenen Elemente deutlicher thematisiert. Und das, obwohl der Fernsehfilm nicht mal zu dem Zeitpunkt der Enzyklika spielt, sondern eine Rückblende nutzt. Allen Nennungen der Enzyklika und des Papstes in den untersuchten Filmen und in großen Teilen in der Erinnerungskultur ist gemein, dass ihre Kritik am Nationalsozialismus als zu stark inszeniert wird.⁴⁵⁸ Dies entspricht nicht der belegbaren Handlung des Papstes, wie dieses Zitat zusammenfasst:

Man muss heute nicht mehr darüber spekulieren, was das Oberhaupt der katholischen Kirche »hätte sagen können«. Es steht mittlerweile fest, dass der Papst sich dagegen entschied, zum Rassismus, zu den Menschenrechten und damit verbundenen Themen in jeder direkten und detaillierten Form Stellung zu beziehen, wie sie das Höchste Tribunal vorbereitet hatte.⁴⁵⁹

Ansonsten finden sich Andeutungen weiterer Themen zumeist nur in Nebensätzen. Wenn Kinder nicht die ProtagonistInnen der Filme sind und ihre Lebensgeschichte erzählt wird, erhalten sie und ihre Erfahrungen im »Dritten Reich« kaum eine Erwähnung.⁴⁶⁰ In Bezug auf Kinder gibt es eine einmalige Nennung in einem Satz in *Napola – Elite für den Führer*⁴⁶¹. Dabei geht es um die »Kinderlandverschickung«.⁴⁶² Die »Kindertransporte« nach England sind hingegen Teil der Handlung des Fernsehmultiparters *Landgericht – Geschichte einer Familie*.

Ebenso sind die Frauen von SS-Männern nur in wenigen Szenen der untersuchten Filme zu sehen. Die Frau des Sturmbannführers in *Die Fälscher* wird als blonde Ehefrau mit drei Kindern unpolitisch und vollkommen unwissend der Arbeit ihres Mannes gegenüber inszeniert, die naiv der Propaganda glaubt. Ihr gesamter Text des Films besteht aus diesen Zeilen, die schnell hintereinander geschnitten werden:

Frau Herzog: »Ich wünschte gewisse Kreise an der amerikanischen Ostküste könnten Sie sehen. Sie haben ja keine Ahnung von der Gräuelpopaganda, die über die Lager verbreitet wird. Friedrich, mein Schatz, schenk dem Herrn Sorowitsch doch nach. Nehmen Sie Kandis, als Jude? Friedrich hat mir erzählt, dass Sie ein gefährlicher Krimineller waren. Und jetzt? Im Dienste der guten Sache. Ich versteh ja nichts von Politik, aber... So, Kinder. Jetzt wollen wir Vati und seinen Besuch allein lassen.«⁴⁶³

457 Ebd., Teil 1, TC: 00:11:46-00:13:43.

458 *Nebel im August* (2016), TC: 00:56:53-00:56:58.

459 Godman, Peter: Der Vatikan und Hitler. Die geheimen Archive, München 2004, S. 214.

460 »Das Kind zählt wie Hunderttausende andere zu den »Stimmen in der Geschichte« (Philippe Ariès) in den Jahren von 1933 bis 1945.«, in: Kenkmann: Zwischen Inklusion und Exklusion, S. 13.

461 *Napola – Elite für den Führer* (2004), TC: 00:09:30-00:09:52.

462 Vgl. Dörr: »Wer die Zeit nicht miterlebt hat ...«, S. 303–337.

463 *Die Fälscher* (2006), TC: 01:03:49-01:04:23.

Es scheint geschichtswissenschaftlich kaum zu rekonstruieren, dass eine Ehefrau in ihrer Position, der gezeigten Wohnsituation zur Nähe des Arbeitsplatzes ihres Manns nicht weiß, was um sie herum passiert und wo sie ist. Es verfestigt sich durch solche Darstellungsweisen das Bild der unwissenden, unschuldigen deutschen Frau.⁴⁶⁴

Zum Themenbereich Konzentrationslager braucht das Publikum viel Vorwissen um einfache Nennungen in ihrer Tragweite zu begreifen. Die Nennung von Konzentrationslagern passiert immer nur nebenbei, kaum ein untersuchter Spielfilm stellt sie und die dort angewandten Menschenrechtsverletzungen dar. Die ZuschauerInnen brauchen das Wissen über die verschiedenen Namen und geografischen Zuordnungen. Ebenfalls fehlt in allen untersuchten Spielfilmen eine Einordnung der verschiedenen Arten der Lager. In den Spielfilmen bleibt es bei dem Überbegriff »Konzentrationslager«, unter dem das Publikum sein eigenes Vorwissen mit einbringt. Als Ausnahme kann wieder ein Film mit einer Protagonistin angeführt werden. Beispielsweise wird in *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* in einer Szene deutlich, dass der Bevölkerung bewusst war, dass es Konzentrationslager gab und dass Kritik am Regime zur Inhaftierung führen konnte. Mit dem aufgenommenen Reim »Lieber Gott mach mich stumm, dass ich nicht nach Dachau kumm« und »Ich kenn« noch einen. Was gibt's für neue Witze? Zwei Monate Dachau.«⁴⁶⁵, wird dieser Aspekt kurz in einer Verhörsituation erwähnt. Tatsächlich wird das Konzentrationslager Dachau häufig in den untersuchten Filmen als Beispiel für KZs in den Spielfilmen angeführt. Zwar werden auch weitere Lager in Filmen dargestellt, doch findet sich eine Erwähnung von Dachau in Filmen unterschiedlichster Handlung. So z. B. in *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie*, *Speer und Er*⁴⁶⁶, *Die Fälscher*⁴⁶⁷, *Akte Grüniger*⁴⁶⁸, *Leo und Claire*⁴⁶⁹ und *Die Brücke*⁴⁷⁰. Nur in *Der neunte Tag* und *Elser – Er hätte die Welt verändert* sind die Protagonisten dort Häftlinge. Allerdings ist *Der neunte Tag* der einzige Film, der das Häftlingslager inszeniert, da *Elser – Er hätte die Welt verändert* fast nur die Zelle im Bunker, in der Georg Elser gefangen gehalten wurde, zeigt.⁴⁷¹ In *Die Fälscher*⁴⁷² und *Duell der Brüder – Die Geschichte von Adidas und Puma*⁴⁷³ sind die Protagonisten ebenfalls Häftlinge in Lagern, das alltägliche Lagerleben sieht das Publikum aber nicht. In Buchenwald spielt die Handlung von *Nackt unter Wölfen*, das ansonsten noch in *Nicht alle waren Mörder* erwähnt wird.⁴⁷⁴ Das Konzentrationslager Sachsenhausen wird ebenfalls in *Die Fälscher*⁴⁷⁵, *Ein weites Herz – Schicksals-*

464 Ansonsten gibt es keine Frauen mit Relevanz für die Handlung in *Die Fälscher*. Alleine zwei Sexualpartnerinnen in jeweils einer Szene zu Anfang und Ende der erzählten Handlung können hier noch angeführt werden (*Die Fälscher* (2006), TC: 00:03:25–00:03:45), sowie ein Gespräch über eine sexualisierte Frau (Ebd., TC: 00:37:19–00:37:32).

465 *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), TC: 01:18:34 – 01:18:43.

466 *Speer und Er* (2004), Teil 1, TC: 00:05:40.

467 *Die Fälscher* (2006), TC: 00:59:29.

468 *Akte Grüniger* (2013), TC: 00:37:38–00:38:00.

469 *Leo und Claire* (2001), TC: 00:49:27, 00:59:53.

470 *Die Brücke* (2008), TC: 00:14:15, 00:27:51, 00:49:51, 00:52:40.

471 *Elser – Er hätte die Welt verändert* (2015), TC: 01:40:28–01:43:42, 01:44:00–01:44:32.

472 *Die Fälscher* (2006), TC: 00:59:30.

473 *Duell der Brüder – Die Geschichte von Adidas und Puma* (2016), TC: 01:01:17.

474 *Nicht alle waren Mörder* (2006), TC: 00:31:02.

475 *Die Fälscher* (2006), TC: 00:14:25, 00:17:21, 00:18:50–00:19:10, 01:28:52–01:29:24.

*jahre einer deutschen Familie*⁴⁷⁶, *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*⁴⁷⁷ und *Unsere Mütter, unsere Väter*⁴⁷⁸ erwähnt oder als Referenz inszeniert. *Die Fälscher* spielt unter anderem in Mauthausen und spricht als einziger Film die unterschiedlichen Winkel und ihre Bedeutung innerhalb des Lagersystems an⁴⁷⁹, hat als einziger Film eine Person mit grünem Winkel als Protagonist und stellt die Funktion und Macht eines Kapos im Konzentrationslager dar.⁴⁸⁰ Auch die Bedeutung von unterschiedlichen Kommandos für das Überleben in Lagern wird hier thematisiert⁴⁸¹, und das Wissen und die Angst der Häftlinge vor den Gaskammern⁴⁸². In *Die Fälscher* werden mit Mauthausen, Sachsenhausen, Buchenwald, Theresienstadt, Sobibor, Dachau und Auschwitz am meisten unterschiedliche Lager in einem Spielfilm genannt. Es ist jedoch zu argumentieren, dass die Namen alleine einer zuschauenden Person ohne Vorwissen nicht verdeutlichen was diese Orte aussagen und deren Geschichtsverständnis dadurch nicht steigt. Das Frauenlager Ravensbrück wird beispielsweise nie dargestellt⁴⁸³ und nur in *Nicht alle waren Mörder* und *Goebbels und Geduldig* knapp namentlich erwähnt.⁴⁸⁴ Die geringe Thematisierung des Frauenlagers in deutschen Spielfilmen zwischen 2000–2020 ist interessant, da es außerhalb des untersuchten Zeitraums filmische Thematisierungen von Ravensbrück gegeben hat. In der DDR beispielsweise bereits ab der frühen Nachkriegszeit und in den 1970ern und 1980ern auch in der BRD wie Katja S. Baumgärtner in ihrer Forschung aufzeigt.⁴⁸⁵

Es gibt bei den Filmen der Statistik für einige Themenbereiche und Verfolgtengruppen überhaupt keine Spielfilme. Gemeint sind Filme, die diese Personengruppen als Schwerpunkt der Handlung hätten. Dazu gehört z.B. der Einfluss der Nationalsozialisten auf gesellschaftliche Strukturen in denen jüdische Bürger integriert waren und wie sie aus den Sozialstrukturen ausgeschlossen wurden.⁴⁸⁶ Des Weiteren fallen darunter die Verfolgung von Homosexuellen, von politisch Verfolgten – beispielsweise SPD und KPD Mitgliedern oder Gewerkschaften –, von fahrenden Völkern, religiösen Gruppen abgesehen von der katholischen Kirche, Menschenversuche in Konzentrationslagern, die Ghettos beispielsweise in Warschau oder die Zwangsarbeit in und außerhalb der Lager auch für heute noch bekannte und große Firmen. Die Indoktrinierung der Jugend

476 *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), TC: 01:47:03.

477 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:04:57, 00:43:39.

478 *Unsere Mütter, unsere Väter* (2012), Teil 2, TC: 00:18:53.

479 *Die Fälscher* (2006), TC: 00:25:00–00:25:25.

480 Ebd., TC: 00:10:50–00:11:04.

481 Ebd., TC: 00:28:07–00:28:21.

482 Ebd., TC: 00:31:25–00:31:40.

483 Sollten Lagerszenen aus *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* Ravensbrück darstellen, wird es dem Publikum nicht vermittelt und kann somit in dieser Analyse nicht gewertet werden. Nur mit Vorwissen über die Biografie von Isa Vermeeren wüssten die ZuschauerInnen, dass sie ebenfalls in Ravensbrück inhaftiert war.

484 *Nicht alle waren Mörder* (2006), TC: 01:30:36; *Goebbels und Geduldig* (2001), TC: 00:22:00.

485 Vgl. Baumgärtner: Das Konzentrationslager Ravensbrück im Film.

486 Der Film *Landauer – Der Präsident* (Landauer – Der Präsident. Hans Steinbichler. D 2013.) spricht zwar den Ausschluss von jüdischen Sportlern in Vereinen und ihre Inhaftierung an, doch spielt die Handlung in der Nachkriegszeit und befasst sich mit dem Wiederaufbau und nicht mit den Entwicklungen der Jahre 1933 bis 1945.

durch HJ und BDM, die Gleichschaltung der Nachrichtenlandschaft, die staatlichen Institutionen und Gruppierungen wie Gestapo, Sicherheitsdienst, SS, SA und die damit verbundene Machtausübung, Berufsverbote und die Nutzung der neuen technischen Geräte für Propaganda sollen hier nur als einige weitere Beispiele genannt werden. Manche dieser Themen werden in knappen Dialogen angesprochen, bei Zeitsprüngen zusammengefasst oder sind im Hintergrund kurz zu sehen. Aber kein Film hat diese Elemente als Mittelpunkt oder erklärt sie umfangreich genug, dass alle Anspielungen oder Dialoge für Menschen ohne viel Vorwissen verständlich wären. Es kann hier nicht überprüft werden, ob zwischen 2000–2020 solche Spielfilme in Bearbeitung oder in Vorbereitung waren.

Einige Beispiele für die knappe Erwähnung von diesen Themen und warum sie problematisch sein könnten, sollen an dieser Stelle gegeben werden. In *Nebel im August* erzählt der Vater des Protagonisten von seinen Schwierigkeiten, weil er zum Volk der Jenischen gehört. Er erzählt in einem Lager gewesen zu sein und dass er keinen festen Wohnsitz hat, weil er fahrender Händler ist.⁴⁸⁷ Jedoch können ZuschauerInnen, die sich nicht mit dem Themenbereich fahrende Völker oder im Speziellen Jenische und ihre Unterscheidung sowie ihre Verfolgung im »Dritten Reich« auseinandergesetzt haben, es nicht in einen Kontext setzen. Im Roman, der der Verfilmung zu Grunde liegt, spielt die Zugehörigkeit der Familie zu den Jenischen eine bedeutende Rolle. Innerhalb des Romans betont der Vater oft, dass er und seine Familie Jenische sind und sich von anderen Volksgruppen abgrenzen.⁴⁸⁸ Dazu wird innerhalb des Romans der Begriff »Jenische« im Glossar für die LeserInnen erläutert, dort eindeutig von Sintizze und Romnja abgegrenzt und als eigenständige Gruppe beschrieben.⁴⁸⁹ Im Film wird dieser Begriff ohne Erklärung genannt. Eine These wäre, wie auch an anderen Beispielen bereits aufgezeigt, dass in den Filmen Fakten verkürzt und zusammengefasst werden. Allerdings würde das bedeuten, dass der Film bewusst oder unbewusst das verallgemeinernde Moment dieser verfolgten Gruppen übernimmt und weitervermittelt. Diese filmische Darstellung könnte erklären, dass die Verfolgung von JüdInnen von 82,1 % laut der MEMO Studie IV erinnert wird, die Verfolgung anderer Personengruppen wie z.B. von Sintizze und Romnja nur von 44,5 %.⁴⁹⁰ *Nacht unter Wölfen* provozierte Vorwürfe vom »Zentralrat deutscher Sinti und Roma«, da die Rettung des jüdischen Kindes nur durch die Deportation und den Tod eines Sinto Kindes möglich war, was allerdings im Film nicht erwähnt wird.⁴⁹¹ Diese fehlende Sichtbarkeit verfolgter Gruppen kann hier um ein Beispiel erweitert werden. In Haupt- oder Nebenrollen in den untersuchten Filmen sind keine homosexuellen Personen vertreten. Eines der wenigen Beispiele in der die Verfolgung von Homosexuellen angesprochen und tatsächlich mit Nebenrollen dargestellt wird, ist in der 2. Staffel von *Charité*. Da es eine Serie ist, wird das in dieser Arbeit nicht weiter behandelt. Nur

487 *Nebel im August* (2016), TC: 00:23:34–00:25:02.

488 Vgl. Domes: *Nebel im August*, S. 26f.

489 Vgl. Ebd., S. 342.

490 Vgl. Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung (Hg.): MEMO. Studie IV, S. 17.

491 Vgl. »Zentralrat der Sinti und Roma erhebt Vorwürfe gegen ARD« im Nachrichtenblock des Deutschlandfunk vom 02.04.2015: www.deutschlandfunk.de/zentralrat-der-sinti-und-roma-erhebt-vorwurfe-gegen-ard.353.de.html?drn:news_id=468654#selection-581.0-581.806 zuletzt aufgerufen am 15.07.2023.

in *Hindenburg* wird die Ermordung von Homosexuellen einmal kurz als Aufzählung verfolgter Gruppen erwähnt, jedoch ohne dass weiter darauf eingegangen wird innerhalb des Films.⁴⁹² Eine Andeutung zu Zwangseinweisungen in Heilanstalten von Personen die möglicherweise trans oder intersexuell sind, wird ohne Erläuterung, was das genau für ein Ort wäre oder was mit den Menschen dort passiert, in *Berlin 36* gemacht.⁴⁹³ Das Wissen über die Verfolgung von homosexuellen Menschen oder politisch Verfolgten liegt mit 28,8 % und 27,8 % noch niedriger als das zu Sintizze und Romnja.⁴⁹⁴ Diese Zahlen stützen die These, dass es eine Auswirkung auf das Geschichtsverständnis hat, was in Spielfilmen über das »Dritte Reich« angesprochen wird.

Denn bei den politisch Verfolgten ist die Rollenverteilung innerhalb der untersuchten Filme kaum anders. In *Nacht über Berlin* werden politisch Verfolgte vor und zu Beginn des »Dritten Reichs« als Thema durch eine Nebenrolle eingeführt, stellen aber nicht den Schwerpunkt der Handlung dar. Ebenso fehlen weiterführende Hinweise und Informationen was das für die Personen im »Dritten Reich« bedeutete. Gelegentliche Zitate von politisch Verfolgten sind für die nicht wissenden ZuschauerInnen schwer zu verstehen. Sollte die Intention dieses Zitierens in Filmen Erinnerungen an politisch verfolgte Personen in den Spielfilmen über das »Dritte Reich« wachhalten, so scheint es an vielen Stellen doch schwerlich für das Publikum erkennbar. So wird in *Elly Beinhorn – Alleinflug*⁴⁹⁵ das Max Liebermann zugeschriebene Zitat »Ich kann gar nicht so viel fressen, wie ich kotzen möchte« in der Handlung des Films im Jahr 1938 gesagt ohne Bezug zu ihm oder der Verfolgung von politischen Gegnern.⁴⁹⁶ Da es allerdings von der historischen Person Ernst Udet im Film gesagt wird, einem NSDAP-Mitglied und in einem militärischen Rang der Luftwaffe, bleibt die Intention dieses Zitates hier erstmal nicht zu rekonstruieren.

Es gibt noch weitere Themenfelder, die kaum zu beobachten sind in deutschen Spielfilmen über das »Dritte Reich«. So wird Zwangsarbeit knapp in *Elser – Er hätte die Welt verändert* durch den Kontakt mit einem Freund des Protagonisten aufgezeigt. Jedoch ohne weitere Einordnung oder weitergehende Informationen und dieser Erzählstrang wird im Film nicht weiter aufgegriffen. Menschenversuche in Konzentrationslagern werden nicht kommuniziert, sondern finden sich in *Goebbels und Geduldig* in einer Szene als bloße Andeutung durch das Zeigen einer Narbe am Bein einer Frau ohne Erklärungen dazu. Dass alleine das Zeigen der Narbe, die durch Menschenversuche entstand, schon eine Besonderheit ist, wird bei der Zusammenfassung der Komödien in Kapitel 6.1.6 aufgegriffen. Vor allem die humoristischen Darstellungen beziehen häufiger Themen ein, die wie beschrieben in den anderen Kategorien fehlen und stechen somit heraus.

Neben der fehlenden Thematisierung lassen sich sogar Beispiele finden, in denen TäterInnen von Verbrechen, beschönigt porträtiert werden. Herauszugreifen ist hier die Inszenierung des Arztes Ernst Günther Schenck als Mahner in *Der Untergang*, der oftmals ergriffen gezeigt wird, wenn er Leid und Tod von Menschen sieht. Seine Sorge über die Verpflegung der Berliner Bevölkerung ist ein zentraler Aspekt seiner Filmrolle. Durch

492 *Hindenburg* (2011), Teil 1, TC: 01:11:56.

493 *Berlin 36* (2009), TC: 00:21:45.

494 Vgl. Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung (Hg.): MEMO. Studie IV, S. 17.

495 *Elly Beinhorn – Alleinflug*. Christine Hartmann. D 2014.

496 Ebd., TC: 01:38:19.

seine Arbeit in den Konzentrationslagern Dachau und Mauthausen und dort durchgeführten Experimenten verschiedenster Art im Bereich Ernährung starben Menschen⁴⁹⁷, was jedoch im Film nicht erwähnt wird. Dies entspricht seiner Rezeption in der BRD, wie Gine Elsner beschreibt:

Sowohl die Printmedien als auch Film und Fernsehen sahen in Schenck vor allem den Zeitzeugen – nicht aber den betroffenen Mittäter, der zur Vermeidung kognitiver Dissonanzen die Dinge geschönt hatte.⁴⁹⁸

Die Menschenversuche von Ernst-Robert Grawitz werden zwar in *Der Untergang* mit der Beschreibung der »medizinischen Forschungen« angedeutet, aber die ZuschauerInnen erfahren nicht was sie genau beinhalteten.⁴⁹⁹ Für ZuschauerInnen ohne Vorwissen über seine Biografie ist er also vielmehr eine von Adolf Hitler verängstigte Person in dieser Szene. Auch in dieser Ärztebiografie verfälscht der Spielfilm die historischen Abläufe leicht, denn sein Selbstmord geschah erst im Zuge der Nürnberger Ärzteprozesse und nicht auf Grund der Ablehnung seiner Ausreise durch Adolf Hitler wie im Film zu sehen.⁵⁰⁰ In *Nebel im August* wird der Arzt Falthausen als fürsorglicher Mensch im Umgang mit Kindern porträtiert⁵⁰¹, der obwohl Teil des Systems, versucht Ernst Lossa vor der Verfolgung zu beschützen⁵⁰² und widerwillig über Maßgaben und Personen von Berlin redet⁵⁰³ und vermeintlich froh ist, dass die »Aktion T4« eingestellt wurde.⁵⁰⁴ Diese Darstellung könnte im Einklang mit biografischer Forschung zu seiner Person stehen, denn Falthausers Zweifel »verbieten [...] doch eine ausschließliche Charakterisierung als ›Vernichtungsfanatiker‹.«⁵⁰⁵ Doch »das Zusammenkommen nationalsozialistischer Ideologie und psychiatrischer Sicht von Unheilbarkeit ist als Bedingung für seine Vernichtungskarriere festzuhalten.«⁵⁰⁶ Im Film wird der Mord am Protagonisten als eine emotionale Reaktion des Arztes inszeniert, nachdem ihn dieser einen Mörder genannt hat.⁵⁰⁷ Durch fehlende Quellenlage zum Tod von Ernst Lossa hatten die FilmemacherInnen die Möglichkeit innerhalb der Handlung den Mord zu rekonstruieren.⁵⁰⁸ Allerdings erfolgen sonst von ihm angeordneten Morde im Film nicht aus emotionalen Gründen.

497 Vgl. Elsner, Gine: Heilkräuter, »Volksernährung«, Menschenversuche. Ernst Günther Schenck (1904–1998): eine deutsche Arztkarriere, Hamburg 2010, S. 18–23, S. 65–89.

498 Ebd., S. 126.

499 *Der Untergang* (2004), TC: 01:17:34–01:18:32.

500 Ebd., TC: 01:19:17–01:20:04.

501 *Nebel im August* (2016), TC: 00:34:00–00:35:46.

502 Ebd., TC: 00:25:16–00:25:24.

503 Ebd., TC: 00:25:06–00:25:12, 00:12:44–00:13:56.

504 Ebd., TC: 00:29:37–00:29:55.

505 Pötzl, Ulrich: Dr. Valentin Falthausen – Reformpsychiatrie, Erbbiologie und Lebensvernichtung, in: Von Cranach, Michael/Siemen, Hans-Ludwig: *Psychiatrie im Nationalsozialismus. Die Bayerischen Heil- und Pflegeanstalten zwischen 1933 und 1945*, München 2012, S. 385–404, S. 401.

506 Ebd. S. 400.

507 »Sie sind ein ganz gemeiner Lügner. Ein Verbrecher! Ein Mörder! Ein Mörder, hören Sie?« *Nebel im August* (2016), TC: 01:45:07–01:45:26.

508 »Ernst Lossa wurde am 09. August 1944 ermordet. Der wirkliche Täter konnte nie ermittelt werden, da die Beteiligten sich gegenseitig beschuldigten.« Ebd., TC: 01:57:40.

Faltlhauser ist der Arzt, der die Entzugskosten erfand, durch die zehntausende Menschen starben – dies wird im Film dem Publikum vermittelt.⁵⁰⁹ Eine rein emotionale Motivation seines Handelns oder und der Schutz von verfolgten Menschen lassen sich anhand historischer Quellen kaum rekonstruieren. Auch eine Ablehnung der nationalsozialistischen Rassepolitik durch ihn stützt sich nicht auf historische Belege, denn »aus der Gesamtheit der Vorgänge [wird] die aktiv-mitgestaltende Rolle Faltlhausers sehr deutlich.«⁵¹⁰ In keinem der untersuchten Filme wird einer der verantwortlichen ÄrztInnen für Menschenversuche, Folter, »Euthanasie« oder durch unterlassende Hilfeleistung herbeigeführte Todesfälle porträtiert ohne in irgendeiner Form Empathie und Hilfsbereitschaft für Schwächere einzubinden. Sie setzen sich entweder für andere Menschen ein, teilweise unter Einsatz ihres eigenen Lebens, oder sie haben selber Angst vor dem Regime. Dies entspricht vielmehr dem gesellschaftlich geprägten Bild von ÄrztInnen als HelferInnen und steht im Gegensatz zu den belegbaren Handlungen des medizinischen Personals in den Einrichtungen des NS-Regimes.⁵¹¹ Versuche das »Euthanasie«-Programms zu sabotieren, Menschenversuche zu verhindern oder getarnter Schutz für zu ermordenden Personen zu leisten, stellt eine Ausnahme und nicht die Regel dar.⁵¹²

In Bezug auf die erinnerungskulturelle Darstellung lässt sich hinzufügen, dass Ernst Günther Schenck in der BRD nicht nur weiter im Bereich Pharmazie arbeitete, sondern sogar durch veröffentlichte Texte aktiv daran arbeitete seinen Ruf wiederherzustellen.⁵¹³ Für Professor Faltlhauser erfolgte »nach wiederholtem Aufschieben der Vollstreckung der Gefängnisstrafe wegen Haftunfähigkeit [...] im Dezember 1954 die Begnadigung durch den bayerischen Justizminister.«⁵¹⁴ Ernst-Robert Grawitz wurde durch seinen Selbstmord nie offiziell verurteilt. Der Bevölkerung sind diese Männer also nie durch eine Verurteilung als schuldig vermittelt worden. Der Umgang in der frühen Nachkriegszeit der BRD ermöglichte es, dass ÄrztInnen nicht historisch korrekt mit den Verbrechen des NS im kollektiven Gedächtnis verbunden wurden.⁵¹⁵ Die Aufarbeitung dieser Verbrechen ist bis heute ein schwieriger Prozess⁵¹⁶, wie dieses Beispiel von 2015 aufzeigt:

„Zu behaupten, Überreste jüdischer Opfer seien an der Universität oder im Institut erhalten geblieben oder könnten dort erhalten geblieben sein, [...] ist schlichtweg falsch. Es ist seit 1945 falsch“, sagte Universitätspräsident Alain Beretz 2015 [...] Sechs Monate

509 Ebd., TC: 01:24:32–01:25:13.

510 Pötl: Dr. Valentin Faltlhauser – Reformpsychiatrie, S. 399.

511 Vgl. Steppe, Hilde (Hg.): *Krankenpflege im Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 1989, S. 5.

512 Vgl. Bartens, Werner: »Sie wurden von Engeln der Hoffnung zu Todesboten«, *Süddeutsche Zeitung* vom 24.11.2023.

513 Vgl. Elsner: Heilkräuter, »Volksernährung«, *Menschenversuche*, S. 114–125.

514 »Euthanasie in Kaufbeuren«, *antifaschistische nachrichten* vom 05.06.2003, S. 8.

515 Vgl. Steppe, Hilde: *Entnazifizierung – ein noch ungeschriebenes Kapitel der deutschen Pflege*, in: dies. (Hg.): *Krankenpflege im Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 1989, S. 184–189.

516 Vgl. Zentrum Erinnerungskultur der Universität Regensburg (Hg.): *Verdrängt. Die Erinnerung an die nationalsozialistischen »Euthanasie«-Morde*, Göttingen 2023.

später, am 9. Juli 2015, entdeckte der Arzt und Historiker Raphaël Toledano im Institut für Rechtsmedizin in Straßburg schließlich eben jene Glasbehälter, die es nie gab.⁵¹⁷

6.1.8 Zeitliche und lokale Flexibilität der Filmhandlungen bei der Analyse des NS-Frauenbildes

An dieser Stelle soll aufgegriffen werden, dass nicht nur – wie bei den Mehrteilern – die zeitliche Komponente der Handlung ausschlaggebend für eine Einteilung in die Statistik dieser Arbeit ist, sondern dass auch der lokale Aspekt eine Rolle spielt. Dadurch wurden auch Filme, die zwischen 1933–1945 spielen und eine weibliche Hauptrolle haben, die jedoch geografisch nicht im Einzugsgebiet des Deutschen Reiches spielen, aus der Statistik ausgeschlossen, auch wenn das Wissen um diese Filme bei der Erstellung der Statistik vorhanden war. Ein weiteres Ergebnis in Bezug auf die Forschungsfrage ist, dass Protagonistinnen zumeist in Filmen zu finden sind, die zeitlich oder örtlich nicht im »Dritten Reich« spielen. Dazu im Folgenden nur eine beispielhafte Erläuterung.

Die Regisseure des Films *Die Reise nach Kafiristan*⁵¹⁸ sind Schweizer, auch wenn der Film in der Originalfassung Deutsch ist.⁵¹⁹ Dazu kommt, dass der Spielfilm, obwohl mit Protagonistinnen, nicht im Gebiet des »Dritten Reichs« spielt, sondern nur in der Zeit zwischen 1939 und 1940. Und zwar auch nicht in Ländern, die durch das Regime besetzt sind oder in Koalition mit ihm stehen. Zwar werden ab und zu rassenideologische Elemente des Regimes genannt, aber die Handlung ist nicht mit den untersuchten Filmen im »Dritten Reich«, den besetzten Gebieten oder verbündeten Ländern vergleichbar, da NS-Propaganda und die Herrschaft des Regimes hier nicht gegeben sind. Das ist z.B. anders bei *John Rabe*. Obwohl nicht im Reichsgebiet lokalisiert, ist der Protagonist Parteimitglied und somit auch Vertreter Deutschlands in China und stellt durch seine Arbeit ebenfalls eine Präsenz des Regimes dar. Er lebt dort ähnlich, wie er auch im Deutschen Reich leben würde, und sein Umfeld besteht größtenteils aus Akteuren des Regimes, die auch Auswirkungen auf sein Leben haben. Ebenso werden die Stadt und das Gebiet durch japanische Angriffe beeinflusst, in dem die Position des Protagonisten als Teil des Regimes ausschlaggebend für die Handlung ist. Japan ist zum Zeitpunkt der Handlung noch nicht durch den Dreimächtepakt von 1940 mit dem »Dritten Reich«, aber durch den Antikominternpakt⁵²⁰ verbunden. Die Besetzung des Ortes durch die Japaner, in dem der Film spielt, hat es zu keinem neutralen Ort der Handlung gemacht. Die Aktionen des Protagonisten werden durch seine Zugehörigkeit zum NS-Regime ermöglicht.

Anders liegt der Fall beispielsweise bei *Liebe und Tod auf Java*⁵²¹, bei dem der Zweite Weltkrieg und das »Dritte Reich« nur hin und wieder erwähnt werden und die Handlung nur bedingt beeinflussen. Da Java nicht vom »Dritten Reich« besetzt war, können auch

517 Schymura, Yvonne: Verbrechen durch NS-Ärzte. Morde im Namen der Wissenschaft, *Spiegel* vom 09.03.2016.

518 *Die Reise nach Kafiristan*. Donatello Dubini, Fosco Dubini. D/CH/NL 2001.

519 Dennoch ist vielmehr von einem Schweizer Film mit deutschen Schauspielerinnen auszugehen. Dazu wird der Originaltitel bei der Auflistung der FSK in Englisch angegeben.

520 Ein völkerrechtlicher Vertrag zwischen Japan und Deutschland von 1936. Vor allem aus Gründen der Propaganda gegründet um kommunistische Bestrebungen zu bekämpfen.

521 *Liebe und Tod auf Java*. Heidi Kranz. D 2011.

das Frauenbild und die Propaganda nicht in der Lebensweise der Bevölkerung dargestellt werden. Selbst wenn man die Besetzung durch Japan, wie bei **John Rabe** wertet, sind die knapp sieben der 180 Minuten in diesem Zeitraum nicht ausreichend, um für die Statistik gewertet zu werden. Dazu handelt es sich bei der Protagonistin, nicht wie bei **John Rabe**, um eine Gesandte des Regimes. Sie lebt auch nicht innerhalb einer vergleichbaren Gemeinschaft. Auch bei *Landgericht – Geschichte einer Familie* sind Darstellungen von nicht besetzten Ländern ein großer Teil des Mehrteilers.⁵²² Für Analysen, die auch diese kurzen Spielfilmanteile im »Dritten Reich« berücksichtigen würden, wäre dieser Mehrteiler allerdings interessant, da die Ehefrau und Mutter die meiste Spielzeit allein im »Dritten Reich« lebt und als nicht jüdische Frau im »Dritten Reich« bei ihrem jüdischen Ehemann bleibt. Andere Beispiele für Schwierigkeiten, die der/m nicht jüdischen EhepartnerIn dadurch entstehen, lassen sich ansonsten nur in der Handlung von **Rosenstraße** oder in der amerikanischen Miniserie *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss* finden. Die Nennung gesetzlicher Regelungen zu sogenannten »Mischehen« ist nur in **Rosenstraße** vertreten, jedoch ohne Entstehungsgeschichte oder weiterer Einordnung.⁵²³ Die einmalige ausführliche Erklärung der »Nürnberger Gesetze« in *Die Wannseekonferenz* ist hier nur als Ergänzung zu erwähnen, da der Film nicht mehr unter den untersuchten Zeitrahmen fällt. Es gibt nur eine Szene in den untersuchten Filmen, die den Umgang mit »arischen« Frauen in »Mischehen« genauer behandelt und diese ist in **Rosenstraße**:

Hauptsturmführer Weber: »Wenn Sie sich nicht freiwillig von Ihrem Mann trennen, werden wir Sie zur Jüdin erklären und ebenfalls evakuieren.«

Lena Fischer: »Aber vorher könnten Sie mir ja vielleicht noch mitteilen, wo ich meinen Mann finden kann.«

Hauptsturmführer Weber: »Judenhuren erteilen wir keine Auskunft.«⁵²⁴

Dass die Scheidung als Schutz für nicht jüdische Personen erwogen wurde, wird auch in **Kästner und der kleine Dienstag** angesprochen.⁵²⁵ In **Dresden** weigert sich eine »arische« Frau ebenfalls, sich scheiden zu lassen.⁵²⁶ In **Das Tagebuch der Anne Frank** spricht Anne die Vermutung aus, dass die Ehefrau von Fritz Pfeffer nicht jüdisch ist, weshalb sie nicht mit im Versteck ist.⁵²⁷ Von einer Scheidung wird aber nicht gesprochen. Im Vergleich dazu gibt es nur ein Beispiel in den untersuchten Filmen, in dem das Geschlechterverhältnis gegenteilig ist. In **Die Unsichtbaren – Wir wollen leben**⁵²⁸ wird dem Publikum erzählt, die Mutter eines Protagonisten müsse, wegen der Ehe mit einem »arischen« Mann, als

522 Spielt der erste Teil zwar im untersuchten Zeitraum, so werden 50 der knapp 95 Minuten in England oder Kuba inszeniert und nur knapp 45 Minuten im »Dritten Reich«. Der zweite Teil spielt dann nur in der Nachkriegszeit so sind es zusammengekommen nur noch 45 von 190 Minuten.

523 *Rosenstraße* (2002), TC: 01:35:17-01:35:31.

524 Ebd., TC: 00:25:10-00:25:20.

525 *Kästner und der kleine Dienstag* (2016), TC: 00:40:53-00:41:10.

526 *Dresden* (2005), Teil 1, TC: 00:10:30-00:10:37, 00:48:40-00:48:49.

527 *Das Tagebuch der Anne Frank* (2015), TC: 00:57:18-00:57:45.

528 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 00:14:05-00:14:20.

jüdische Frau keinen gelben Stern tragen.⁵²⁹ Die Ehe mit einem Deutschen schützte jedoch nicht das Kind der jüdischen Frau⁵³⁰, wie es im Film auch Teil der Handlung ist. In *Rosenstraße* wird jedoch thematisiert, dass es nicht jüdische Männer gab, die ihren jüdischen Frauen nicht halfen.⁵³¹ Es findet sich allerdings kein Beispiel in den untersuchten Filmen, in dem eine nicht jüdische Frau ihren jüdischen Mann ausliefert, sich scheiden lässt oder sich in anderer Weise öffentlich von ihm distanziert.⁵³² In den Filmen wird die Treue von Frauen zu ihren Männern stärker herausgestellt als umgekehrt. Würde sich ein ähnliches Muster zeigen, wenn zusätzlich die in dieser Arbeit ausgeschlossenen Filme in die Analyse einbezogen würden? Welche weiteren Themenfelder könnten dadurch möglicherweise sichtbar werden? Für eine belastbare Zusammenfassung von Besonderheiten deutscher Filmproduktionen bräuchte es eine tiefergehende Betrachtung deutscher Spielfilme mit internationalen Kooperationen. Ergänzend ist für weiterführende Analysen zu berücksichtigen ist, dass auch die Auswirkungen nationalsozialistischer Strömungen vor und nach dem »Dritten Reich« in Verfilmungen einmaliger historischer Ereignisse thematisiert werden. Beispielhaft kann hier der Spielfilm *Das Wunder von Wörgl*⁵³³ genannt werden. Der Film spielt zwar außerhalb des Untersuchungszeitraums, seine Handlung ist jedoch stark von nationalsozialistischen Gruppierungen geprägt. Am Ende des Films wird zudem der spätere »Anschluss« Österreichs an das Deutsche Reich vermittelt.⁵³⁴ Eine Betrachtung, der in dieser Analyse ausgeschlossenen Filme, würde es ermöglichen die Darstellung von Frauen vor dem »Dritten Reich« mit denen die im »Dritten Reich« spielen zu vergleichen.

Dabei könnten nicht nur lokale und zeitliche Elemente einbezogen werden, sondern auch gesellschaftlich populäre Strömungen der damaligen Zeit, die in den Spielfilmen von 2000–2020 über das »Dritte Reich« nicht berücksichtigt wurden. Exemplarisch dafür sind Spielfilme über BergsteigerInnen und Bergfilme, die zwischen 1933–1945 häufig und beliebt und auch zu Propagandazwecken genutzt wurden.⁵³⁵ So zählt auch der Spielfilm, in dem Leni Riefenstahl in *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* als Schauspielerin auftritt zu diesem Genre. Dass *Nordwand* in der Betrachtung der deutschen Spielfilme des 21. Jahrhunderts über das »Dritte Reich«, der einzige Bergfilm ist, zeigt auf, wie stark von diesem Genre Abstand genommen wurde.⁵³⁶ Die propagandistische Nutzung

529 Vgl. Hilberg: Täter, Opfer, Zuschauer, S. 150.

530 Vgl. Ebd., S. 156.

531 »Manche nicht-jüdische Männer haben ihre Frauen ins Unglück gestürzt damals. Der Vater der kleinen Ruth zum Beispiel. Er war ›Arier‹. Einer der vielen Männer die Angst bekamen und ihre jüdischen Frauen im Stich ließen.« [...] »Viele Männer haben den Druck nicht ausgehalten. Schließlich hätten sie ihre Karrieren aufgeben müssen.« *Rosenstraße* (2002), TC: 01:02:48-01:03:03, 01:06:13-01:06:21.

532 »Die größten Demütigungen, die Abstammungsprüfungen für den Einzelnen mit sich brachten, hatten Ehefrauen zu erdulden, wenn sie zugunsten ihrer Kinder ›Seitensprünge mit Ariern‹ einräumen mussten. Sie bedeuteten eine psychische Tortur [...].«, in: Koop: »Wer Jude ist, bestimme ich«, S. 196.

533 *Das Wunder von Wörgl*. Urs Egger. A/D 2018.

534 Ebd., TC: 01:28:15.

535 Vgl. Vaupel: Frauen im NS-Film, S. 13–15.

536 Da *Nordwand* zwar deutsche Bergsteiger begleitet und die Berichterstattung für NS-Propaganda einbaut jedoch in der Schweiz am entsprechenden Berg und nicht im »Dritten Reich« spielt, ist die-

von Heimat- und Naturfilmen ist im kollektiven Gedächtnis bislang nicht hinreichend aufgearbeitet. Ob deutschen RegisseurInnen im 21. Jahrhundert die mögliche ideologische Lenkung des Publikums durch Heimatfilme bewusst ist und ob sie versuchen, dies zu umgehen, bedarf einer detaillierten Analyse von Heimatfilmen.⁵³⁷ Die Frage, ab welchem Zeitpunkt die Abkehr von diesem Genre erfolgte, ist besonders interessant, da Heimatfilme in der frühen Nachkriegszeit der BRD noch häufig produziert wurden.⁵³⁸

6.2 Historische Frauenbiografien

6.2.1 Veränderungen und Verkürzungen von historischen Frauenbiografien

Es lässt sich nun für alle verfilmten Biografien der Frauen dieses Kapitels festhalten, dass sie umgeschrieben, angepasst und/oder historisch verfälscht wurden, um das Narrativ der naiven, beschützenden, antifaschistisch eingestellten Frau zu erfüllen. Um dem Mutterstereotyp zu entsprechen wurden sogar teilweise Kinder erfunden. Die Einbindung in das Regime aus persönlichem Vorteil, der aktive Widerstand und das Aussehen wurden ausgelassen, abgeändert oder auf andere Personen im Film übertragen, um ein repetitives Muster nutzen zu können. Die Fokussierung der Darstellung von Frauen im »Dritten Reich« als blond und blauäugig ist auch bei historischen Frauen zu finden, die belegbar nicht so aussahen, wie Vera von Schalburg in *Die Spionin*, die – wie Polizeifotos beweisen – dunkle Haare und dunkle Augen hatte.⁵³⁹ Ihre blonden Haare⁵⁴⁰ und ihre blauen Augen⁵⁴¹ werden sogar in Dialogen angesprochen, zur Beschreibung ihrer Schönheit oder um ihre Tarnung zu erklären. Auch wird sie im Film als Mutter inszeniert, obwohl sich in der Biografieforschung kein Kind belegen lässt. Es finden sich also zwei bekannte Darstellungsmuster, die für den Film gewählt wurden, die entweder nicht belegbar sind oder sogar historischer Forschung widersprechen und trotzdem für die Darstellung dieser historischen Frau gewählt wurden.⁵⁴² Tatsächlich wurde die Biografie von Isa Vermehren in *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* an verschiedenen Stellen umgeändert und verkürzt. Sie wird als Protagonistin als stark gegen das Regime

ser Film nicht Teil der Statistik. Denn eine Analyse der Darstellung von Frauen im »Dritten Reich« ist durch die hauptsächliche Inszenierung in der Schweiz nicht möglich.

537 Vgl. Schaumann, Caroline: The Return of the *Bergfilm*: *Nordwand* (2008) and *Nanga Parbat* (2010), in: *The German Quarterly* Oktober 2014 Volume 87 (4), S. 416–439.

538 »Die Heimatfilme der 1950/60er Jahre fungierten objektiv als NS-Relativierung [...]«, in: Salzborn: *Kollektive Unschuld*, S. 47.

539 Vgl. Hygum Sørensen, Dorte: Jagten på sandheden om den danske triplespion Vera Schalburg, *POLITIKEN* vom 28.10.2018.

540 *Die Spionin* (2012), TC: 00:49:31.

541 Ebd., TC: 00:11:17.

542 Es handelt sich bei der Handlung um eine filmische Anlehnung an das Leben von der Spionin Vera von Schalburg, somit um eine Biografie. Jedoch wird den ZuschauerInnen direkt zu Beginn in einer Einblendung vermittelt: »Dieser Film beruht auf einer historischen Grundlage. Ein Großteil der Handlung und der Personen sind frei erfunden.« (TC: 00:00:02) und grenzt sich dadurch stärker von anderen Biografien ab, die den Aspekt der »wahren Begebenheiten« mehr in den Fokus stellen. Was historische Grundlage und was erfunden ist, wird dem Publikum jedoch nicht erklärt.

eingestellt inszeniert. Dafür wurden einige Aspekte ihrer Biografie unerwähnt gelassen oder abgeändert, wie im Folgenden erarbeitet werden soll.

Doch zunächst, ist dies eine einmalige Beobachtung? Und was lässt sich anhand der fehlenden oder falschen biografischen Punkte erkennen? Eine solche Auslassung biografischer Fakten, die die Frauen vermeintlich nicht mehr so unschuldig gegenüber dem Regime hätten wirken lassen, findet sich auch bei bekannteren Frauen wieder. Bei der filmischen Biografie von Sophie Scholl findet sich keine Darstellung ihrer Zeit im BDM. Dies könnte seinen Ursprung in dem Buch der Schwester der Scholl Geschwister haben, dem man vorwarf »das Bild der jugendlichen Widerstandskämpfer zu glätten.«⁵⁴³

In dieser Hinsicht folgt *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* den bekannten Mustern von historischen Frauen und ihrer Darstellung in der Erinnerungskultur. Dass Isa Vermehren während des »Dritten Reichs« in fünf NS-Spielfilmen⁵⁴⁴ zu sehen war, wird in dem Spielfilm über ihr Leben nie erwähnt. Es werden nur ihre Schallplatten angesprochen.⁵⁴⁵ Was allerdings ebenfalls nicht Teil der Handlung wird, ist die belegte Mitgliedschaft von Isa Vermehren in einer Widerstandsgruppe. Jedoch kommt die Mitgliedschaft des Bruders in einer Widerstandsgruppe vor, die hingegen nicht belegt ist. Laut historischen Quellen soll er auch nicht wie im Film nach Dachau verlegt worden sein, sondern wurde zusammen mit den Eltern aus Sachsenhausen entlassen. Wohingegen Isa Vermehren in Dachau gewesen ist⁵⁴⁶, was nicht Teil der Handlung ist. Ebenso fehlt die namentliche Erwähnung ihrer Inhaftierung in Ravensbrück und Buchenwald. Falls die im Film dargestellte Inhaftierung in Ravensbrück sein soll, wird es dem Publikum nicht vermittelt. Das Frauenlager wird überhaupt nicht erwähnt, es sind nur einige Frauen zu sehen. Auch ihre Befreiung wird im Film so inszeniert, dass sie als Frau die Männer zum Frieden überredet. Warum ihre Lebensgeschichte im Widerstand und die Inhaftierungen in verschiedenen Orten auf ihren Bruder projiziert werden, stellt der Film nicht klar. Die Darstellung der historischen Frau ändert sich im Laufe des Films stark, was ebenfalls nicht durch einen Entwicklungsprozess der Protagonistin erzählt wird. So wird sie zu Beginn als politisch und eigenständig dargestellt, als eine Frau, die auf der Bühne offen gegen das Regime singt. Doch nachdem ihr Verlobter verschwindet, ist sie fast nur noch passiv zu sehen und reagiert höchstens auf Ereignisse. Sowohl ihr Beruf als auch ihr politischer Widerstand finden sich nicht in der Filmfigur Isa Vermehren wieder, werden nur ab und zu nebenbei erwähnt und sind den ZuschauerInnen nicht klar, sollten sie nicht vorher die Biografie dieser Frau gekannt haben. Auch die Aussage »Sie sind eine bekannte Sängerin. Was glauben Sie was die Leute über Sie denken werden?«⁵⁴⁷ beim Verhör der Gestapo geht nicht auf ihre Bekanntheit durch die NS-Spielfil-

543 Zoske: *Die Weisse Rose*, S. 100.

544 *Musik im Blut*. Erich Waschneck. D 1934, *Grüss mir die Lore noch einmal*. Carl Heinz Wolff. D 1934, *Knock-out. Ein junges Mädchen – ein junger Mann*. Carl Lamač, Hans H. Zerlett. D 1935, *Eine Seefahrt, die ist lustig*. Alwin Elling. D 1935, *Das Mädchen von Fanö*. Hans Schweikart. D 1941.

545 *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), 01:16:20.

546 Vgl. Vermehren, Isa: *Reise durch den letzten Akt: Ravensbrück, Buchenwald, Dachau: eine Frau berichtet*, Hamburg 1998, S. 212–215; Vgl. Koop, Volker: In Hitlers Hand. Sonder- und Ehrenhäftlinge der SS, Köln 2010, S. 11.

547 *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* (2013), 01:17:32–01:17:40.

me ein. Diese Aussage ist dennoch erwähnenswert, denn es bleibt die einzige Nennung von bekannten Sängerinnen und Schauspielerinnen zwischen 30.01.1933–08.05.1945.

Warum sticht dieser Dialog über Isa Vermehren als Sängerin so heraus? Keine andere bekannte Sängerin aus dem »Dritten Reich«, wird in den Filmen integriert oder genannt. Auf die fehlende Erwähnung von Künstlerinnen in den Spielfilmen wird in Kapitel 6.2.3 eingegangen.

Die gleichen Erzählmuster wie bei Isa Vermehren könnte man über die filmische Biografie *Elly Beinhorn – Alleinflug* der Pilotin Elly Beinhorn festhalten.⁵⁴⁸ Auch in diesem Fall ist zu beobachten, dass die Darstellung der Protagonistin sich verändert, sobald das »Dritte Reich« beginnt. Sobald im Film der 30.01.1933 angesprochen wird, trifft sie ihren späteren Ehemann, sodass sie inhaltlich in der Zeit des »Dritten Reichs« immer mit einem männlichen Protagonisten verbunden ist und ihre Aktionen hauptsächlich mit ihm zu tun haben. Tatsächlich trafen sich die beiden allerdings erst im Jahr 1935⁵⁴⁹, somit wurde dies wohl für die Erzählstruktur vorgezogen. Des Weiteren werden relevante persönliche, eigenständige Erfolge von Elly Beinhorn während des »Dritten Reichs« nicht gezeigt oder nur am Rande erwähnt⁵⁵⁰, während sie in der ersten Hälfte des Films vor dem »Dritten Reich« ausführlich dargestellt werden. Auch die Weltumrundung im Alleinflug, nach der der Film sogar benannt ist, ist nur Thema innerhalb einer kurzen *Wochenschau*, allerdings nach 30.01.1933, obwohl der Flug im Jahr 1932 stattfand.⁵⁵¹ Ihr Alleinflug wurde also nicht dargestellt. Erwähnenswert erscheint, dass man sie im Film ab 1933 in der Beziehung zu ihrem ebenfalls bekannten Mann Bernd Rosemeyer kein Flugzeug selbst steuern sieht und sondern sie von ihm geflogen wird.⁵⁵² Die meiste Zeit im »Dritten Reich« wird Elly Beinhorn als Verlobte, Ehefrau und Mutter inszeniert.⁵⁵³ Ihr Mann spricht auch oft davon Elly solle nicht mehr fliegen⁵⁵⁴, sich dafür um den Sohn kümmern⁵⁵⁵ und er verdiene das Geld währenddessen⁵⁵⁶. Die Biografie Elly Beinhorns ändert sich also mit Beginn des »Dritten Reichs« in diesem Film fast vollständig. Sie erfährt eine starke Charakterveränderung von einer selbstbewussten, unabhängigen Frau zu einer unsicheren, abhängigen Hausfrau. Das NS-Regime erscheint dabei immer mehr als Nebenaspekt zu ihrem häuslichen Leben. Das lässt sich so nicht historisch rekonstruieren.

Ein kleines Detail, was höchstwahrscheinlich jedoch von den meisten ZuschauerInnen übersehen werden wird, weil es zu kurz zu sehen ist, ist die schnelle Einblendung von Elly Beinhorns Flug in Afrika als Zeitungsanzeige in *Max Schmeling*.⁵⁵⁷ Neben dem Film über Elly Beinhorn selber ist dies die einzige Nennung dieser historischen Person in den

548 Es spielt nicht ganz die Hälfte des Films im untersuchten Zeitraum, sondern zwischen 1930–1932 und macht dann viele Zeitsprünge bis 1939, warum er auch nicht zur Statistik dazu gezählt wird.

549 Vgl. Beinhorn, Elly: *Alleinflug. Mein Leben*, München 2008, S. 251.

550 *Elly Beinhorn – Alleinflug* (2014), TC: 01:02:34, 01:22:55–01:23:15.

551 Ebd., TC: 00:47:58–00:48:18.

552 Ebd., TC: 01:20:33.

553 z.B. Ebd., TC: 01:20:40, 01:27:25, 01:29:10.

554 Ebd., TC: 01:27:10, 01:30:15–01:30:20.

555 Ebd., TC: 01:32:11–01:32:14.

556 Ebd., TC: 01:31:40.

557 *Max Schmeling*. Uwe Boll. D 2009, TC: 00:29:59.

Filmen der Statistik. Es gibt keinen weiteren Film im untersuchten Zeitraum über eine Pilotin im »Dritten Reich« und dem Publikum wird somit nie vermittelt, dass es Frauen in der Wehrmacht gab.

Zur Thematisierung von deutschen Pilotinnen im »Dritten Reich« hätte man die Biografie von Hanna Reitsch heranziehen können, die sowohl die berufliche Eigenständigkeit in einem Männerberuf als auch die NS-Ideologie vereint. Ihre Verbundenheit zum Regime zeigt sich bis zum Schluss, da sie noch im April 1945 nach Anforderung zu Hitler in den Bunker flog. Jedoch erhielt sie nur eine knappe Darstellung in *Der Untergang*, in der ihr Beruf und dessen Besonderheit nicht an das Publikum vermittelt werden.⁵⁵⁸ Sie fungiert in der Darstellung nur als Begleitung von Ritter von Greim. Die Zusammenfassung am Ende des Films geht auch nicht auf ihre Arbeit für die Wehrmacht oder ihre NS-Ideologie ein.⁵⁵⁹ Dem Publikum wird an keiner Stelle vermittelt, welche Position sie wirklich innehatte, was der Beruf der Pilotin für Kriegseinsätze in dieser Zeit ausmachte und welche besondere Stellung das für eine Frau bedeutete. Bereits 1934 wirkt Hanna Reitsch in dem NS-Spielfilm *Rivalen der Luft. Ein Segelfliegerfilm*⁵⁶⁰ mit, der 1945 von den Alliierten ein Verbot erhielt.⁵⁶¹ Doch sie ist nicht die einzige Frau, anhand deren Biografie man diese Verstrickung mit dem Regime hätte aufzeigen können. Beate Uhse ist im kollektiven Gedächtnis für ihr Geschäft in der Nachkriegszeit bekannt und auch der Spielfilm über ihre Biografie hat seinen Schwerpunkt dort. Ihr Beruf als Pilotin in der Luftwaffe und welche Verbindung sie zum Regime somit hatte, erhält keinerlei Erwähnung. Folgende Aspekte hätten damit vermittelt werden können:

Nicht nur, dass sie bereits vor dem Weltkrieg eine Pilotenausbildung absolvierte, war ungewöhnlich, sondern noch mehr, dass sie ihr Können der Wehrmacht zur Verfügung stellte und Fliegerin der Luftwaffe wurde.⁵⁶²

Auch bei zwei NS-Spielfilmen hatte sie mitgewirkt⁵⁶³, die nicht in der filmischen Biografie erwähnt werden. Tatsächlich geht der Film *Beate Uhse – Recht auf Liebe*⁵⁶⁴ nur einmal auf ihre Vergangenheit als Pilotin ein, allerdings ohne Erwähnung für wen sie gearbeitet hat. Dem Publikum wird für wenige Sekunden ein Foto von ihr vor einem Flugzeug gezeigt.⁵⁶⁵ Darauf ist halb verdeckt die Insignie der Wehrmacht zu sehen. So ist nur den

558 *Der Untergang* (2004), TC: 01:12:46–01:13:20.

559 Ebd., TC: 02:22:31.

560 *Rivalen der Luft. Ein Segelfliegerfilm*. Frank Wysbar. D 1934.

561 Vgl. Hobsch: Film im »Dritten Reich«. Band 4, S. 518f.

562 Van Steen, Uta: Liebesperlen Beate Uhse. Eine deutsche Karriere, Hamburg 2003, S. 63.

563 In *Achtung! Feind hört mit!* (*Achtung! Feind hört mit!* Arthur Maria Rabenalt. D 1940) übernahm sie Flugaufnahmen für den Protagonisten. *D III 88* (*D III 88*. Herbert Maisch. D 1939) war ein Kriegsfilm. Dieser Staatsauftragsfilm hatte seine Uraufführung am 20.10.1939 in Stralsund vor Angehörigen der Deutschen Luftwaffe. Für die Kooperation von Luftwaffe und NS-Spielfilm vgl. dazu: Schütz, Erhard: Flieger-Helden und Trümmer-Kultur. Luftwaffe und Bombenkrieg im nationalsozialistischen Spiel- und Dokumentarfilm, in: Köppen, Manuel/Schütz, Erhard dies.: *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich*, Bern 2008, S. 89–137.

564 *Beate Uhse – Das Recht auf Liebe*. Hansjörg Thurn. D 2011.

565 Ebd., TC: 00:05:11–00:05:13.

ZuschauerInnen, die in diesen wenigen Sekunden auf dem Bild das Balkenkreuz erkennen und zuordnen, ein Zusammenhang von Beate Uhse und der Wehrmacht möglich, aber auch dann ohne weitere Hinweise. Der folgende Dialog ermöglicht keine historische Einordnung:

Jeff: »Bist du das? Du bist mal ein Flugzeug geflogen?«

Beate Uhse: »Einmal?! Einige hundert Mal. Das letzte Mal konnte ich gerade noch vor den Russen aus Berlin raus. Der Krieg tobte und ich hab's gerade noch mit meinem kleinen Sohn raus geschafft. Ich hab' versucht uns am Leben zu halten.«⁵⁶⁶

Ihre Tätigkeit in der Luftwaffe wird nicht erwähnt und in einem Dialog mit britischen Soldaten wiederholt die Figur Beate Uhse mehrfach sie fliege nur zivil.⁵⁶⁷ Wurden diese Äußerungen innerhalb der Szene als Selbstschutz von der Filmfigur Beate Uhse gesagt? Falls ja, wird dem Publikum, das die Biografie von Beate Uhse nicht kennt, nicht deutlich, dass es gelogen ist. Ebenso wird im Anschluss an die Szene nur darauf eingegangen, dass sie in der Kriegsgefangenschaft ihren Sohn nicht sehen konnte und nicht warum sie überhaupt in Kriegsgefangenschaft war. Dies findet im Spielfilm nie wieder Erwähnung. Für eine tiefergehende Betrachtung von Frauenbiografien bei Kriegshandlungen und ihrer Darstellung in Spielfilmen, wäre eine eigenständige Analyse notwendig, die auch Spielfilme einschließt, deren Handlung vor und nach dem »Dritten Reich« spielt, wie es am Beispiel von *Beate Uhse – Das Recht auf Liebe* knapp aufgezeigt wurde. An dieser Stelle der Arbeit soll nun nur auf Frauen eingegangen werden, die im Kontext der untersuchten Filme relevant sind und einbezogen hätten werden können. Das soll die Diskrepanz der verfilmten Biografien mit anderen vorliegenden Biografien verdeutlichen.

Die Pilotin Melitta Schiller, die durch ihre Heirat zur Familie von Stauffenberg gehörte und ebenfalls für die Luftwaffe arbeitete⁵⁶⁸, hat durch ihren Beruf zu dieser Zeit auch eine besondere Biografie. Ihre Lebensgeschichte wurde jedoch nicht verfilmt, obwohl sie nach Hanna Reitsch erst die zweite deutsche Flugkapitänin war und als einzige Frau im Besitz aller Flugzeugführerscheine war.⁵⁶⁹ Auch erhielt sie wie Hanna Reitsch⁵⁷⁰ das Eisernerne Kreuz.⁵⁷¹ Der Film über Elly Beinhorn bezieht sie ebenfalls nicht als gleichwertige Fliegerin mit ein, obwohl die beiden Frauen wohl in einem beruflichen Verhältnis zueinander standen. Elly Beinhorn schrieb sogar ein Vorwort in einer Biografie über Melitta Schiller:

566 Ebd., TC: 00:05:13-00:05:32.

567 Ebd., TC: 00:06:50-00:07:40.

568 Vgl. Bracke, Gerhard: Melitta Gräfin Stauffenberg. Das Leben einer Fliegerin, Köln 1990, S. 95.

569 Vgl. Salzburger Volksblatt, 67. Jahrgang, Folge 260 vom 12. November 1937, S. 4.

570 »Doch da das EK II seit seiner Stiftung im Jahr 1813 nur 2 Frauen [...] verliehen worden war, wurde die Verleihung an mich als erster Frau in diesem Krieg [...] ein Sinnbild ihrer Liebe und ihrer Sorge. So erlebte ich es in diesen Tagen und fand darin ein tiefes Glück, das nur der verstehen kann, der sein Volk liebt.«, in: Reitsch, Hanna. Fliegen – mein Leben. München 2001, S. 269.

571 Vgl. Bracke: Melitta Gräfin Stauffenberg, S. 116.

Es ist eine Freude, endlich eine umfassende Würdigung der Verdienste und des einmaligen fliegerischen und technischen Könnens von Melitta Schiller-Gräfin Stauffenberg zu bekommen. Ich erinnere mich so gern der Stunden mit dieser bescheidenen und zurückhaltenden Fliegerkameradin, der ich von Herzen ein glückliches Ausruhen nach ihren einmaligen Erfolgen gewünscht hätte.⁵⁷²

Doch nicht nur findet sich keine Verfilmung ihrer Lebensgeschichte, sie wird auch in dem Film über ihre Familie **Stauffenberg** im Zusammenhang mit dem Anschlag nicht erwähnt, obwohl sie in dieser Konstellation eine Sonderposition innehatte,⁵⁷³ und sogar eine »Gleichstellung mit arischen Personen« erhielt.⁵⁷⁴ Wie viel sie über den Anschlag wusste und ob und wie sie involviert war ist nicht klar belegbar.⁵⁷⁵

Die Biografien der für die Luftwaffe tätigen Pilotinnen Liesel Bach, Vera von Bising und Thea Rasche – die letzten beiden waren auch NSDAP Mitglieder – wären ebenfalls beispielhaft für Frauen in kriegswichtigen Männerberufen mit ideologischer Verbindung zum Regime. Erwähnt werden in **Neger, Neger, Schornsteinfeger** hingegen, die von der NS-Propaganda genutzten Personen, der Luftwaffenpilot Werner Mölders und der Marineoffizier Günther Prien.⁵⁷⁶

Doch in *Elly Beinhorn – Alleinflug* wird auch eine weitere Biografie einer historischen Frau in der Nebenrolle abgeändert. Die Pilotin Marga von Etzdorf und Elly Beinhorn sprechen über Vorbereitungen zu einem Flug nach Kapstadt im Film im Jahr 1935, welcher aber im Jahr 1932 stattgefunden haben müsste.⁵⁷⁷ Denn sie starb nicht 1935 wie im Film inszeniert, sondern bereits im Mai 1933. Im Film sind ihr Tod und dessen öffentliche Wahrnehmung nur durch einen knapp eingeblendeten Zeitungsartikel im »Völkischen Beobachter« zu sehen.⁵⁷⁸ Ein Gespräch darüber inszeniert Elly Beinhorn als Gegnerin oder mindestens Kritikerin des Regimes, die im Gegensatz zu ihrem Verlobten die Regierung durchschaut haben soll. Und das, obwohl sie in der Realität in einem veröffentlichten Buch über ihren Mann Schreiben von Hitler und anderen NS-Funktionären abdrucken ließ.⁵⁷⁹

Elly Beinhorn: »Bernd, diese Partei schlägt sogar aus Margas Tod noch Profit.«

Bernd Rosemeyer: »Elly, wir sind auf diese Regierung angewiesen. Sonst war alles umsonst, was wir uns bisher erkämpft haben. Überleg doch mal, was die uns alles als Sportler ermöglichen.«

572 Ebd., S. 7.

573 »Als einziger ›Ehrenhäftling‹ der Stauffenberg-Familie wurde Melitta am 2. September 1944 freigelassen, [...]. [...] ›Flugkapitänin Dipl.-Ingl- Melitta Schenk Gräfin v. Stauffenberg ist auf Weisung des Reichsführers-SS aus der Ehrenhaft entlassen worden und wieder als Vorstand der Versuchsstelle für Flugsondergerät in Berlin-Gatow tätig, in: Ebd., S. 192f.

574 Vgl. Ebd., S. 49.

575 Vgl. Ebd., S. 177–186.

576 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 2, TC: 00:21:18, 00:21:23.

577 *Elly Beinhorn – Alleinflug* (2014), TC: 01:11:30–01:12:00.

578 Ebd., TC: 01:15:40.

579 Vgl. Beinhorn, Elly: *Mein Mann, der Rennfahrer. Der Lebensweg Bernd Rosemeyers*, Berlin 1938.

Elly Beinhorn: »Ja, aber es macht keinen Sinn. Alles ist so verworren und ich fühl mich so ohnmächtig. Es passieren Sachen um einen rum.«

Bernd Rosemeyer: »Dinge, die wir nicht ändern können, ich weiß. Aber es passieren auch gute Dinge. Deutschland hat eine Zukunft.«

Elly Beinhorn: *schnaubt verächtlich*⁵⁸⁰

Es ist ein wiederkehrendes Motiv, dass Frauen – insbesondere, wenn sie Protagonistinnen sind – als kritisch gegenüber dem »Dritten Reich« eingestellt inszeniert sind. Das gilt auch für die Mütter von Protagonisten. Beispielsweise wie bei der Mutterfigur in *Neger, Neger, Schornsteinfeger*, die bereits seit Beginn des »Dritten Reichs« repetitiv als negativ gegenüber Hitler und dem Regime dargestellt wird. Sie gibt dafür auch eine schützende Partnerschaft zu einem Parteimitglied auf und nimmt jüdische BürgerInnen in Schutz.⁵⁸¹ Die Problematik dieser Inszenierung von Frauen und der Darstellung des »Dritten Reichs« wird auch in folgender Filmkritik aufgenommen:

Der Film nimmt die meiste Zeit die Sicht der allein erziehenden Mutter Bertha Baetz ein, die ihren Sohn patent um die politischen Abgründe der schlimmen Zeiten herumbugsiert. [...] Sie schließt Allianzen mit vertrauenswürdigen Menschen und geht auf Distanz zu den Nazis nicht, weil sie ideologische Zweifel an ihnen hegt, sondern deshalb, weil ihr der braune Mob und sein Gebaren suspekt ist. [...] Problematisch ist es allerdings, dass der Film sich komplett auf diese Mischung aus Moralgefühl und Intuition beruft. Statt umfassend die gesellschaftliche Dynamik der Zeit nachzuzeichnen, folgt er dem Lebensgefühl der Heldin, die sich immer wieder rühmt, total »unpolitisch« zu sein. So beschreibt »Neger, Neger, Schornsteinfeger« eine Welt, in der Gut und Böse die meiste Zeit aufgrund von weiblicher Intuition sehr sauber von einer [sic!] getrennt zu sein scheinen was sich denn auch in einer extrem schemenhaften Figurenzeichnung niederschlägt: [...] Warum tut sich der deutsche Film eigentlich immer noch so schwer, die alltägliche Grausamkeit totalitärer Systeme zu beschreiben? Statt die traurige Regel ins Visier zu nehmen, weidet man sich lieber an der heroischen Ausnahme.⁵⁸²

Beispiele für solche Ausnahmen finden sich auch in *Die Gustloff*. Dort ist Erika die größte Frauenrolle innerhalb des Mehrteilers. Sie ist nicht nur jung, blond, blauäugig und in einer Liebesbeziehung mit dem Protagonisten, sondern spricht auch reflektiert über die Handlungen des Regimes. Jedoch hat sie selber keine politische Meinung, sondern gibt die Äußerung eines Mannes wieder: »Wir lassen die ganze Welt bluten, hat mein Vater gesagt. Aber der Krieg kommt zu uns zurück und dann bezahlen wir für alles.«⁵⁸³ Ihr Partner ist ebenfalls nicht regimetreu, obwohl er eine hohe Position innerhalb der Handlung einnimmt und ohne Ideologie Menschen retten will.⁵⁸⁴ Er wird bis zum Schluss in-

580 *Elly Beinhorn* – *Alleinflug* (2014), TC: 01:16:42–01:17:10.

581 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 1, TC: 00:51:35–00:51:43, 01:10:39, Teil 2, 00:03:12–00:03:23, 00:10:02–00:10:17, 00:23:04.

582 Buß, Christian: »Neger, Neger, Schornsteinfeger«. Bequem ohne System, *Spiegel* vom 01.10.2006.

583 *Die Gustloff* (2008), Teil 1, TC: 00:32:09–00:32:20.

584 Ebd., Teil 1, TC: 00:40:22–00:40:24.

szeniert mit Sätzen wie: »Was ist das für ein Krieg den Kinder gewinnen sollen?«⁵⁸⁵ und »Die Kampfmoral darf nicht in Frage gestellt werden, schon gar nicht durch die Wahrheit, ist es das?«⁵⁸⁶. Die Frauenfigur im Mittelpunkt verliebt sich somit charaktertypisch in den fast einzigen selbstlosen Mann, der kein Nazi ist. Alle Handlungen entscheiden die Frauenfiguren aus emotionalen und nicht politischen Beweggründen. Eine Frau mit Namen ist jung, schwanger und bis auf die Suche nach ihrem Verlobten äußert sie sich nie, schon gar nicht politisch. Zum Schluss nimmt die einzige überlebende blonde Frau alle Rollenklischees ein, indem sie den Protagonisten heiratet und das Kind der verstorbenen Frau adoptiert. Das identische Darstellungsmuster ist bei *Die Spionin* zu finden. Um das Model der regimekritischen Frau mit der Mutterrolle zu verbinden, wurde ein fiktiver Sohn in das Leben der historischen Vera von Schalburg eingebaut. Der einzige Hinweis auf ein Kind mit einem Briten ist eine von vielen Theorien, um die nicht statt gefundene Hinrichtung bei ihrer Festnahme in Großbritannien zu erklären.⁵⁸⁷ Weder der Sohn noch ihre negative Haltung zum Regime sind geschichtswissenschaftlich zu belegen. Es gibt sogar wissenschaftliche Forschungen von Monika Siedentopf über die Operation Lena⁵⁸⁸, an der Vera von Schalburg teilnahm, die nicht nur die Operation als geheimen Sabotageakt von höchster Ebene ansehen, sondern auch annehmen, dass dafür extra schlecht vorbereitete, überzeugte Nationalsozialisten unter anderem aus Dänemark ausgewählt wurden.⁵⁸⁹ Was zu Vera von Schalburg und ihrem Bruder passen würde. Für den Film hat man sich für eine schwer haltbare These entschieden, zu der die Darstellungsweise von Frauen im »Dritten Reich« der Spielfilme der Jahre 2000–2020 am besten passt. Ihre Motivation für ihren Beruf im Film ist immer ihr Sohn.⁵⁹⁰ Eine politisch motivierte oder eigennützige Handlungsweise ohne moralischen Kompass wird in der Handlung vollkommen ausgeschlossen. Im Gegenteil wird sie als klare Gegnerin des Regimes dargestellt.⁵⁹¹ Diese Ablehnung vermittelt sie ohne Zögern an ihren Sohn, wie in dieser Szene:

Vera von Schalburg: »Jetzt sagst du mir, wofür du den Ehrendolch bekommen hast.«

Christian: »Ich hab ein Judenschwein an unserer Schule gefunden und ich hab ihn gemeldet. Der kommt jetzt nicht mehr zurück.«

Vera von Schalburg: »Was hast du? Was hast du?«

Christian: »Mama. Aber Juden sind doch Untermenschen, das sind Volksschädlinge.«

585 Ebd., Teil 2, TC: 01:18:30–01:18:33.

586 Ebd., Teil 2, TC: 01:24:14–01:24:17.

587 Vgl. Stiller, Günther: Agentin. Sie galt als die schönste Spionin der deutschen Abwehr im 2. Weltkrieg. Wohin führen Vera Schalburgs Spuren?, *Hamburger Abendblatt* vom 11.08.2007.

588 Deutsche Geheimdienstaktion, in der deutsche Spione über Großbritannien absprangen.

589 Vgl. Oltermann, Philip: Botched Nazi spy mission was act of sabotage, says historian. German intelligence officials opposed to Hitler's plans chose agents with poor English for Operation Lena, book suggests, *The Guardian* vom 22.08.2014.

590 *Die Spionin* (2012), TC: 00:19:43–00:19:52.

591 Ebd., TC: 01:22:12–01:22:17.

Vera von Schalburg: *schlägt ihn* »Das will ich nie wieder hören. Hast du mich verstanden. Du wirst jetzt vergessen was du auf dieser Schule lernst. Die Nazis, das sind Menschen, die andere ermorden, weil sie eine andere Religion haben oder eine andere Meinung. Und was glaubst du denn eigentlich in was für einer Wohnung wir hier wohnen? Dein Zimmer hier, mein Gott, das gehört einem anderen Kind, das hier vertrieben worden ist. Die Nazis das sind die Untermenschen.«⁵⁹²

Da man nicht so vieles gesichert über Vera von Schalburg weiß, konnte man einiges fiktiv umgestalten. Auch diese nicht zu belegende radikale Ablehnung gegen das NS-Regime ist ein Kernelement ihrer Filmrolle. Möglicherweise sind deshalb noch keine filmischen Biografien über die anderen genannten Pilotinnen mit NS-Verbindungen erschienen, da sie nicht in die oft genutzte Vorstellung von Frauen im »Dritten Reich« passen. Es scheint auch für die Verfilmung der Biografie von Elly Beinhorn ein wichtiges Kriterium gewesen zu sein, denn es wird extra noch mal am Ende des Films zusammengefasst.⁵⁹³ In diesem Kontext ist interessant, dass die Handlung des Films *Elly Beinhorn – Alleinflug* mit dem Tod ihres ersten Ehemannes 1938 endet und somit noch vor dem Zweiten Weltkrieg, obwohl sie bis zum Kriegsanfang im »Dritten Reich« noch oft flog, nach dem Krieg bis ins hohe Alter flog und sich weiterhin für Pilotinnen einsetzte. In ihrer Autobiografie stellt sie die Tatsache, dass sie im Zweiten Weltkrieg nicht mehr flog, nicht in einen politischen Zusammenhang, sondern vielmehr die Versorgung ihrer zwei kleinen Kinder ist ihr ein wichtiges Anliegen.⁵⁹⁴

Bei der Darstellung von Vera von Schalburg kommen einige der genannten Aspekte der anderen untersuchten Filme zusammen. Eine ansonsten unpolitische Frau, der der Appetit vergeht, wenn jüdischen Personen der Zutritt ins Restaurant verwehrt wird⁵⁹⁵, arbeitet mit Geheimdiensten nur zusammen, weil sie mit ihrem Sohn erpresst wird, dessen Existenz in der Forschung nicht belegbar ist. Im Film wird erzählt die deutsche Abwehr hätte eine vermeintliche Kontaktaufnahme der Russen vorgetäuscht, um in Verbindung mit ihr zu treten.⁵⁹⁶ Die Forschung legt vielmehr das Leben einer dreifachen Spionin nahe, was im Film nicht inszeniert wird. Die Verbindung nach England – durch den Vater des Sohnes im Film – wäre auch ohne diese Erfindung historisch belegbar. Im Film wird sie allerdings erst für die Abwehr interessant, sobald die Entscheidungsträger die politische Position des Vaters des Kindes hören.⁵⁹⁷ Auch werden wichtige Erfolge in ihrer Arbeit erst durch die Beziehungen zu Männern im Film vermittelt.⁵⁹⁸ Ihre historisch belegte Zeit in England 1938 wurde im Film übergangen und geschichtswissenschaftlich unrichtig nach Ausbruch des Kriegs 1939 gelegt, ebenso fehlt ihr Einsatz in Dänemark 1940. Die Vielschichtigkeit und die Unklarheiten der Operation Lena, wie z.B. von Moni-

592 Ebd., TC: 01:13:11-01:13:49.

593 *Elly Beinhorn – Alleinflug* (2014), TC: 01:42:03.

594 Vgl. Beinhorn, Elly: *Alleinflug*. Mein Leben, München 2008, S. 327.

595 *Die Spionin* (2012), TC: 00:25:55-00:27:03.

596 Ebd., TC: 00:16:43-00:17:20.

597 Ebd., TC: 00:19:06-00:19:42.

598 Ebd., TC: 00:58:20-00:58:35.

ka Siedentopf aufgearbeitet, fehlen.⁵⁹⁹ Operation Lena kommt in der Handlung erst vor, als Vera von Schalburg im Film bereits für den Secret Service arbeitet. Späterer Zwang für die Spionage im Ausland trotz ihrer im Film inszenierten Ablehnung und geplanten Flucht wird durch Erpressung durch den Sohn in der Handlung vermittelt⁶⁰⁰ nicht auf Grund von Überzeugung oder Karrieremöglichkeiten. Auch die Arbeit für den britischen Geheimdienst wird mit Entführung ihres Sohnes begründet.⁶⁰¹ Für die Arbeit bei der Abwehr wird sie im Film durch Waffengewalt gezwungen.⁶⁰² Auch spätere körperliche Gewalt an ihr durch Repräsentanten des Regimes wird gezeigt.⁶⁰³ Ebenfalls eine konkrete Morddrohung führt zur späteren Spionage für den britischen Geheimdienst⁶⁰⁴, jedoch kombiniert mit moralischen Gründen in dem ihr Verbrechen der Deutschen in Polen gezeigt werden⁶⁰⁵. Es wiederholt sich die Inszenierung von Frauen, die unbedarf und naiv politischen Entwicklungen gegenüberstehen, in Machtstrukturen hineingezogen werden und sich immer für das Gute einsetzen, sobald sie von schlimmen Ereignissen erfahren. Sätze wie »Vera, das sind Nazis. Die schlimmsten Verbrecher, die die Welt je gesehen hat.«⁶⁰⁶ suggerieren, dass Frauen diese Zusammenhänge von Männern erklärt werden müssen, wie es in dieser Szene passiert.⁶⁰⁷ Die Darstellung impliziert auch die Naivität, die einer Spionin unterstellt wird, die nicht wüsste für welches Regime sie tätig ist. Laut Biografieforschung ist allerdings ihr nationalsozialistisch aktiver Bruder Christian Frederik von Schalburg in der Waffen-SS in Dänemark.⁶⁰⁸ Der Bruder findet im Film keinerlei Erwähnung. Die Existenz des Bruders und ihre Verbindung zu ihm waren bei Entstehung des Films bereits bekannt gewesen. Somit fehlt in der filmischen Biografie ein wichtiger Fakt, der eine (familiäre) Verbindung von ihrer Person zum Regime bedeutet und der die filmische Darstellung einer unpolitischen, unwissenden Frau klar widerlegt. Stattdessen wurde ein Mann mit sexueller Verbindung zur Protagonistin erfunden, der als Brite klar als Gegner des Regimes verkörpert wird. Die sexuelle Verbindung von deutschen Frauen zu Männern aus Kriegsgegnerländern findet sich auch in *Die Flucht* und *Dresden*. In *Dresden* ist es ebenfalls ein Brite. Sobald der Krieg ausbricht, will Vera im Film desertieren, weil sie sich weigert mitzuarbeiten, selbst wenn das ihr Leben

599 Vgl. Siedentopf, Monika: Unternehmen Seelöwe. Widerstand im deutschen Geheimdienst, München 2014, S. 141–156.

600 *Die Spionin* (2012), TC: 00:45:05–00:47:50.

601 Ebd., TC: 01:23:12–01:24:26.

602 Ebd., TC: 00:16:00–00:16:08.

603 Ebd., TC: 01:15:30–01:15:45.

604 Ebd., TC: 01:02:54–01:06:50.

605 Ebd., TC: 01:06:06–01:06:47.

606 Ebd., TC: 01:21:11–01:21:17.

607 Es wird auch eine Methode des vorgreifenden Wissens benutzt, da es unterstellt, der Secret Service hätte 1939 den Ablauf des Holocausts vorausgesehen. Es stellt vielmehr ein Gespräch mit heutigem Wissen projiziert dar und ermöglicht der Handlung die Unterteilung in einen Geheimdienst mit »guten« und einen mit »schlechten« Absichten. Auch später wird die moralische Überlegenheit des britischen Geheimdienstes inszeniert, in dem an das Gewissen der Protagonistin appelliert wird, weiter für sie zu arbeiten.

608 Vgl. Feldbæk, Ole: Dansk Identitetshistorie 4. Danmark og Europa 1940–1990, København 1992, S. 330ff.

kostet.⁶⁰⁹ Hierzu gibt es ebenfalls keine Belege in der Forschung. Die sexuelle Verbindung zu Hilmar Dierks ist historisch belegt, jedoch wird auch seine Biografie erweitert, in dem sein Tod 1940 nur als vorgetäuscht inszeniert wird. Nur ein einziges Mal wendet die Protagonistin im Film Gewalt an, als sie ihren Sohn verteidigt.⁶¹⁰ Ob der Beweggrund der beschützenden Mutter, der so oft in den untersuchten Filmen zu finden ist, deshalb erfunden wurde, um dem Darstellungsmuster der unpolitischen, unschuldigen Frauen der anderen untersuchten Filme zu entsprechen, kann hier nur vermutet werden.⁶¹¹ Diese Vorgehensweise findet sich auch in anderen Filmen des Regisseurs über historische Themen mit Frauen in der Hauptrolle wieder in *Schicksalsjahre*, *Kinder des Sturms*⁶¹² und *Die Frau vom Checkpoint Charlie*⁶¹³. Eine Sichtweise, die auch in dieser Kritik des Films zu finden ist:

Beim Ersten wissen sie, wie man historische Stoffe souverän gegen die Wand fährt. Das jüngste Unglück hört auf den Namen ›Die Spionin‹ und übertrifft die schlimmsten Erwartungen. [...] Der [...] Fernsehfilm ›Die Spionin‹ aber hüpfte von einer seelenlosen Szene zur nächsten, die begleitende Orchestermusik macht sich fürchterlich wichtig, und so [...] kommt auch in diesem blankgewaschenen, zur Seifenoper reduzierten Frauen-Drama vor Nazi-Kulisse alles daher wie aus der Retorte.⁶¹⁴

Gibt es denn einen Film in dieser Rubrik, der diesem Erzählmuster nicht entspricht? Oder bei dem sich Unterschiede jeglicher Art aufzeigen lassen?

Einer der wenigen Spielfilme der Statistik mit einer weiblichen Hauptrolle, hat die Sportlerin Gretel Bergmann als Protagonistin, die auf Grund ihrer jüdischen Abstammung nicht an den Olympischen Spielen 1936 teilnehmen durfte. Es sind auch hier die üblichen Muster von Mutter, Ehefrau, Sekretärin und Opfer bei den Frauenrollen zu erkennen. Die einzigen Ausnahmen stellen die anderen Sportlerinnen dar. Diese erhalten jedoch nur Nebenrollen mit wenigen Minuten Spielzeit, darin werden sie auch nackt gezeigt.⁶¹⁵ Und die einzige andere Sportlerin mit Relevanz für den Film ist keine Frau, sondern ein Mann, der als Frau ausgegeben wird. Allerdings ist die erzählte Handlung, dass Marie Kettler – die die historische Person Dora Ratjen repräsentieren soll – von den Nationalsozialisten eingeschleust wurde, nicht durch Quellen zu belegen. Forschende und HistorikerInnen dementierten diese Auslegung und trotzdem haben die Macher des Films es mit diesem Hintergrundwissen umgesetzt.⁶¹⁶ Inwieweit das Geschlecht ein re-

609 *Die Spionin* (2012), TC: 00:39:24-00:39:41.

610 Ebd., 01:34:05-01:35:12.

611 »Sie hat ein Kind?« »Das ist von Vorteil. Eine Schwachstelle, die man nutzen kann.« Ebd., TC: 00:19:53-00:19:58.

612 *Kinder des Sturms*. Miguel Alexandre. D/A 2008.

613 *Die Frau vom Checkpoint Charlie*. Miguel Alexandre. D 2006.

614 Hannemann, Matthias: ARD-Film »Die Spionin«. Vera, das sind Nazis!, *Frankfurter Allgemeine* vom 27.12.2013.

615 *Berlin 36* (2009), TC: 00:31:27, 00:54:45, 00:55:01.

616 »Für Forscher und Journalisten, die dem Fall Bergmann und damit auch dem Fall Ratjen nachgegangen sind, ist die Geschichte, wie sie der Kinofilm jetzt aufbereitet hat, von den Fakten nicht gedeckt. Experten, die für die Filmleute recherchierten, haben große Zweifel. Der Sportjournalist Volker Kluge hat die Macher von ›Berlin 36‹ fachlich beraten. Sein Urteil ist eindeutig. ›Nach

relevanter Punkt bei der Analyse dieser nicht historisch belegten filmischen Auslegung ist, beschreibt dieses Zitat:

Der Film behauptet, dass die NS-Reichssportführung Ratjens Geschlecht kannte und ihn erpresste, gegen Bergmann anzutreten. Und mehr noch: Der Film suggeriert, dass erst die Nazis Ratjen zum Sportstar aufbauten. »Ratjen war seit 1934 wiederholt Gau-meister, 1936 sogar deutsche Meisterin«, weiß jedoch Historiker Berno Bahro von der Uni Potsdam. Ratjen tauchte 1936 demnach nicht aus dem Nichts auf, sondern hatte eine mühsam erkämpfte Sportkarriere hinter sich. Ratjen wäre im Olympiakader gewesen, auch wenn es Gretel Bergmann nie gegeben hätte. Der Film hingegen reduziert Ratjens Rolle auf die einer von den Nazis gegen Bergmann in Stellung gebrachten Gegenspielerin.⁶¹⁷

Die Figur Marie Kettler wird von einem männlichen Schauspieler gespielt und beschreibt sich im Film auch selbst als Junge in Frauenkleidern. In einem Originalinterviewausschnitt im Spielfilm mit Gretel Bergmann werden männliche Pronomen für diese Person benutzt.⁶¹⁸ Im Abspann des Films wird die amtliche Erklärung der Person zum Mann im Jahr 1939 in einer Einblendung zusammengefasst.⁶¹⁹ Gretel Bergmann ist somit die einzige weibliche Rolle einer weiblichen Schauspielerin mit Relevanz für die Handlung. Im Fall von *Berlin 36* gab es während der Produktion und nach der Veröffentlichung starke Kritik von HistorikerInnen. Dies betrifft auch die Umsetzung von dramaturgischen Freiheiten entgegen bekannter historischer Fakten, um bereits dramatische Abläufe noch intensiver im Film darzustellen.⁶²⁰ So war Gretel Bergmann nicht wie im Film dargestellt im Olympiastadion und die Latte wurde von Dora Ratjen anscheinend nicht absichtlich gerissen. Die historische Genauigkeit scheint für den Regisseur jedoch nicht ausschlaggebend gewesen zu sein. Er wird zitiert mit dem Satz: »Man kann sich darüber vielleicht mokieren, aber ich möchte die Szene nicht sehen ohne Gretel, die wäre dann im Stadion einfach viel langweiliger geworden.«⁶²¹ Die Problematik bei der filmischen Darstellung von Geschichte ist, dass dabei häufig nicht die historische Geschichte im Vordergrund steht, sondern die künstlerische Interpretation und die Vermarktung, also den damit verbundenen Einnahmen, wie diese Filmkritik anspricht:

Auf den Vorwurf, der Film nehme es nicht so genau mit der historischen Wahrheit, reagiert Regisseur Kaspar Heidelberg gelassen. Für die Vermarktung seien andere ver-

Kenntnis der überlieferten Dokumente schließe ich es in der Tat aus, dass Dora Ratjen von den Nazis bewusst als »Geheimwaffe« für die Olympischen Spiele aufgebaut wurde.« [...] Der Potsdamer Historiker Berno Bahro, der für das Buch zum Film verantwortlich ist, spricht von »deutlichen Abweichungen zwischen Realität und Darstellung«. Im Buch hat er den Fall Ratjen so präzise wie möglich beschrieben, er kannte den Heydrich-Bericht und hat deshalb die gesamte Geschichte mit vielen Fragezeichen versehen. Er warnte eindringlich davor, den Film als »wahre Geschichte« zu verkaufen.«, in: Berg, Stefan: *Legenden. Die wahre Dora*, *Spiegel* vom 13.09.2009.

617 Barsuhn, Michael: Konstrukt statt Wahrheit, *Frankfurter Rundschau* vom 14.09.2009.

618 *Berlin 36* (2009), TC: 01:34:30.

619 Ebd., TC: 01:35:04.

620 Vgl. Berg, Stefan: *Legenden. Die wahre Dora*, *Spiegel* vom 13.09.2009.

621 Barsuhn, Michael: Konstrukt statt Wahrheit, *Frankfurter Rundschau* vom 14.09.2009.

antwortlich, auch der Untertitel des Films ›Die wahre Geschichte einer Siegerin‹ stamme nicht von ihm. ›Mir kann ja eine kontroverse Diskussion um den Film nur gut tun, so Heidelberg. ›Vielleicht treibt das mehr Leute ins Kino.«⁶²²

Inwieweit prägt es das Geschichtsbild des Publikums, wenn historische Abläufe paraphrasiert werden und die geschichtswissenschaftlichen Belege nicht Kern der filmischen Umsetzung sind? Eine übergeordnete Instanz, die solche Bedenken von wissenschaftlicher Seite aufnimmt, scheint es nicht zu geben. Eine solche Instanz könnte auch kontrollieren in welcher Form künstliche Werke zur Wissensvermittlung genutzt werden. Denn es ist problematisch, »dass die Produktion mit ihrem Film den Anspruch erhebt, ein Geschichtsbild zu vermitteln, das zur Unterrichtung der Jugend geeignet ist. Auf seiner Homepage bietet der Verleih Schulmaterial an, das bedenkenlos die historische Unrichtigkeit des Films weitertransportiert.«⁶²³

Für die Analyse relevant erscheint, dass diese Abänderungen auch dazu genutzt werden, die Filmfigur Gretel Bergmann unter anderem in einem sexuellen Kontext zu inszenieren.⁶²⁴ Ein erfundener Erzählstrang, der von wissenschaftlicher Seite kritisiert wird und ein nicht belegbares Geschichtsbild vermittelt, wird dazu genutzt eine jüdische Frau als sexuell anziehend für einen Protagonisten zu machen.⁶²⁵

Interessant ist im Rückgriff auf das Kapitel zur körperlichen Betrachtung der Frau im »Dritten Reich« wie wichtig dem Regime die körperliche Überlegenheit der deutschen Frau war. Wie angeführt ist durch Forschung nicht belegbar, dass das Regime über die Geschlechtsidentität von Dora Bescheid wusste, auch wenn das im Film so inszeniert wird. Die Möglichkeit, die historisch belegbare verbreitete Propaganda der körperlichen Überlegenheit »arischer« Frauen dem Publikum zu vermitteln, wurde also nicht genutzt. Der Film erzählt einen vom Regime angezettelten Kampf von Frau gegen Mann und nicht die historische Intention des Regimes des Sieges einer »arischen« Frau gegen eine nicht »arische« Frau. Keine anderen untersuchten Filme haben den Kampf zwischen Frauen durch Propagandamaßnahmen zur Handlung. Es gibt ansonsten nur eine deutsche Produktionsbeteiligung an dem englischsprachigen Film *Zeit für Legenden*⁶²⁶ über den US-amerikanischen Sportler Jesse Owens, der an den Olympischen Spielen 1936 teilnahm und wegen seiner Hauptfarbe für die rassistische Politik des »Dritten Reichs« einen schwierigen diplomatischen Fall darstellte. Weibliche Sportlerinnen sind dabei aber nicht relevant für die Handlung. Die Teilnahme von Jesse Owens an den Olympischen

622 Ebd.

623 Barsuhn, Michael: »Keine wahre Geschichte«, in Deutschlandfunk vom 19.09.2009: <https://www.deutschlandfunk.de/keine-wahre-geschichte-100.html> zuletzt aufgerufen am 15.07.2023.

624 *Berlin 36* (2009), TC: 00:54:50–00:54:55.

625 »Noch in jüngsten Interviews gibt Bergmann an, 1936 nicht bemerkt zu haben, dass ihre Sportkollegin Dora Ratjen in Wirklichkeit ein Mann war. Genau dies ist aber ein zentrales Motiv des Films. Die innige Beziehung der beiden Außenseiterinnen, der Jüdin Gretel Bergmann und der maskulin wirkenden Dora Ratjen, kann sich im Film erst entwickeln, nachdem Bergmann durch Zufall die wahre geschlechtliche Identität Ratjens beim Duschen entdeckt hat. Beide verbünden sich gegen die Nazis. In Wahrheit hatten Bergmann und Ratjen allenfalls ein loses Verhältnis.«, in: Barsuhn, Michael: »Keine wahre Geschichte«, in Deutschlandfunk vom 19.09.2009.

626 *Zeit für Legenden*. Stephen Hopkins. F/D/CDN 2016.

Spielen wird ebenfalls in den Filmen über die Brüder Dassler in *Duell der Brüder – Die Geschichte von Adidas und Puma*⁶²⁷ und *Die Dasslers – Pioniere, Brüder und Rivalen*⁶²⁸ erwähnt.

Innerhalb von *Berlin 36* gibt es mehrere Szenen in denen Gretel Bergmann von den anderen Sportlerinnen und manchen Trainern gemobbt und schikaniert wird.⁶²⁹ Es gibt allerdings eine Interviewaussage von der Person Gretel Bergmann im deutschen Fernsehen aus dem Jahr 1988, die besagt, sie sei von den Athletinnen und Trainern ohne Vorurteile im Trainingslager – das lange im Film dargestellt wird – aufgenommen worden.⁶³⁰ Soll die belegte Ausgrenzung von Gretel Bergmann durch das Regime durch andere Figuren verstärkt werden? Vereinfachungen von Sachverhalten und Zuspitzungen für den Spannungsbogen sind in Spielfilmen nicht selten zu beobachten, obwohl die historische Diskriminierung bereits ausreichendes Material bieten würde. Neben Gretel Bergmann hat es auch weitere deutsche SportlerInnen mit jüdischen Vorfahren gegeben, deren Teilnahme im Vorfeld zu vielen politischen Auseinandersetzungen geführt hat. Doch bei der Auswahl der zu verfilmenden Biografien kann berücksichtigt werden, dass 1936 »Halbjuden« noch als Reichsbürger galten und deshalb nicht im gleichen Maße ausgeschlossen werden konnten wie z. B. Gretel Bergmann als »Volljüdin«. Das Regime hatte dennoch die Intention die Teilnahme jeglicher Personen mit jüdischen Vorfahren zu verhindern. Die Fechterin Helene Mayer nahm teil und gewann eine Medaille. Sie entsprach äußerlich den ideologischen Maßgaben einer »arischen« Frau⁶³¹ und grüßte sogar mit dem »Deutschen Gruß« bei der Preisverleihung, trotz ihrer Einteilung als »Halbjüdin« und schien erfreut über einen Blumenstrauß von Adolf Hitler persönlich.⁶³² Eine sinnvolle Ergänzung bei der Aufarbeitung des »Dritten Reichs« anhand von biografischen Verfilmungen könnte sein, nicht mehr nur Personen auszuwählen, die als eindeutige Opfer oder TäterIn des Regimes porträtiert werden. Menschen die beispielsweise der Propaganda glaubten oder die als BefürworterIn der Ideologie trotzdem vom System ausgegrenzt wurden, waren eine historische Realität. Anhand solcher Biografien könnte den ZuschauerInnen die Vielschichtigkeit einer faschistischen Gesellschaft nahe gebracht und die Sensibilität des Publikums für die Verführung durch Propaganda und Massenveranstaltungen geschärft werden. Der Film wäre durch seine künstlerischen und technischen Möglichkeiten dafür geeignet um das emotionale Leiten von Menschen zu verdeutlichen.

Ebenso selten in Spielfilmen thematisiert, ist das direkte Ansprechen von Frauen im »Dritten Reich« im BDM oder der NS-Frauenschaft, Plakaten oder ähnlichem, die das NS-Frauenbild mit der Rassenideologie verbinden. Das aggressive Drängen an die Frauen Kinder zu bekommen und das nur mit den vom Regime erwünschten Personenkreisen findet sich in den untersuchten Filmen in dieser Intensität nicht wieder. Tatsächlich ist nur in einem Film der Statistik ein kurz eingeblendetes Plakat in einer Polizeiwache zu sehen. Dies ist in einem Film über Rassismus im »Dritten Reich« zu finden und nicht in den Filmen über das alltägliche Leben. Das Plakat zeigt eine Frau mit einem Kind auf

627 *Duell der Brüder – Die Geschichte von Adidas und Puma*. Oliver Domenget. D 2016.

628 *Die Dasslers – Pioniere, Brüder und Rivalen*. Cyrill Boss. D 2015.

629 *Berlin 36* (2009), TC: 00:26:15, 00:35:54, 00:55:24.

630 Vgl. Czech: Frauen und Sport im nationalsozialistischen Deutschland, S. 100.

631 Vgl. Koop: »Wer Jude ist, bestimme ich«, S. 189.

632 Vgl. Czech: Frauen und Sport im nationalsozialistischen Deutschland, S. 101ff.

dem Arm und dem Text: »Deutsche Frau! FREMDE DÜRFEN NICHT NACH DIR GREIFEN. Halte Dein Blut rein. DU TRÄGST IN DIR DAS ERBE KÜNFTIGER GESCHLECHTER«⁶³³. Ansonsten sind Plakate wie z.B. Kinoplakate, die an Frauen gerichtet waren, in den Filmen der Statistik nur in Holocaustfilmen wie *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* zu sehen.⁶³⁴ Auch die direkte Einbindung des Kinos als Thema insbesondere für Frauen in »Kriegswitwenschauen« wird nur in diesem Film genannt.⁶³⁵ Die einzige Ausnahme von dieser Feststellung bildet hier *Dresden*. In *Dresden* werden die Schließung der Kinos zum Kriegsende und der Film *Die grosse Liebe* angesprochen.⁶³⁶ *Die grosse Liebe* ist ein Film aus dem Jahr 1942 und ist als »Durchhaltefilm« für Frauen zu betrachten. Darin geht es um die kriegsbedingte Trennung der Frauen von ihren Männern. Aus diesem Film stammen die über das »Dritte Reich« hinaus noch bekannten Lieder »Davon geht die Welt nicht unter« und »Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen«. Es handelt sich um einen Staatsauftragsfilm und einen der erfolgreichsten Filme im »Dritten Reich«. Er erhielt die Prädikate »staatspolitisch und künstlerisch wertvoll« und »volkstümlich wertvoll«. In *Dresden* wird dies alles dem Publikum nicht übermittelt, es erfährt lediglich den Filmtitel. Im Laufe des Spielfilms sind jedoch beide Lieder in unterschiedlicher Art und Weise als Hintergrundmusik zu hören. Aber es lässt sich festhalten, dass NS-Spielfilme in den untersuchten Filmen häufig in Verbindung mit Frauenrollen stehen. Gegebenheiten der NS-Filmpropaganda werden nicht ihrem Umfang entsprechend vermittelt. Was bedeutet das konkret?

In einer Szene in *Rosenstraße* möchte die Protagonistin die Freilassung ihres jüdischen Ehemannes erreichen. Das soll während eines Balls stattfinden. In der Szene in der es eine Filmpremierenfeier zu geben scheint, wird der NS-Spielfilm *Ein Walzer für dich*⁶³⁷ erwähnt. Da diese Szene eindeutig im Krieg spielt, ist das allerdings kaum möglich, da *Ein Walzer für dich* bereits 1934 Premiere feierte.⁶³⁸ Im Jahr 1943 kam ein Film in die Kinos der *Ein Walzer mit dir*⁶³⁹ heißt, der vielleicht gemeint sein könnte. Jedoch wird innerhalb der Szene erzählt, Goebbels habe bereits die Rede gehalten in der er den »totalen Krieg« ausruft. Diese Rede fand jedoch am 18.02.1943 statt und *Ein Walzer mit dir* hatte am 12.02.1943 seine Uraufführung.⁶⁴⁰ Im Zuge des Gesprächs über den Kinofilm wird die Popularität von Schauspielerinnen in den Kriegsjahren mit den Worten: »Je mehr Soldaten fallen, desto beliebter wird sie« angesprochen.⁶⁴¹ Das wird allerdings anhand einer fiktiven Schauspielerin gemacht, obwohl es viele historische Persönlichkeiten gegeben hätte. Jedoch wird die angesprochene Schauspielerin als nicht gegen JüdInnen eingestellt inszeniert, da sie der Protagonistin hilft. Somit ist auch in dieser einmaligen Darstellung von berühmten Schauspielerinnen weder eine echte Person porträtiert worden noch eine bekannte Frau, die mit dem Regime zusammenarbeitet und die der Ideologie anhängt.

633 Neger, Neger, Schornsteinfeger (2006), Teil 2, TC: 00:59:05.

634 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 00:34:55.

635 Ebd., TC: 00:43:28–00:43:35; Ebd., TC: 00:44:00–00:44:15.

636 *Dresden* (2005), Teil 1, TC: 00:43:32–00:43:38.

637 *Ein Walzer für dich*. Georg Zoch. D 1934.

638 Vgl. Hobsch: Film im »Dritten Reich«. Band 1, S. 10–15.

639 *Ein Walzer mit dir*. Hubert Marischka. D 1943.

640 Vgl. Hobsch: Film im »Dritten Reich«. Band 1, S. 16.

641 *Rosenstraße* (2002), TC: 01:45:17–01:45:19.

Das könnte problematisch sein, wenn es notwendig scheint »die Hauptgestalten derartiger [NS] Filme als Träger der nationalsozialistischen Ideologie anzusehen«⁶⁴².

Im Kontext von NS-Spielfilmen sind noch weitere Beispiele mit fehlerhaften historischen Überlieferungen in den untersuchten Filmen zu erkennen. Die Protagonistin besucht mit einer Freundin zu Beginn des Holocaustfilms *Die Kinder der Villa Emma*⁶⁴³ eine Kinovorführung.⁶⁴⁴ Die beiden Mädchen schauen sich laut den gezeigten Ausschnitten im Kino *Die beiden Schwestern*⁶⁴⁵ an, dessen Uraufführung allerdings erst am 27.10.1943 war. Die Einblendung kurz danach sagt, dass das Gezeigte an einem Tag Anfang April 1941 in Wien stattfindet. Die beiden können den Film also zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht gesehen haben. Sie schwärmen beide für den Schauspieler O.W. Fischer – der in dem Kinofilm mitspielt – von dem die Protagonistin Betty auch ein Bild von ihrer Freundin Paula bekommt⁶⁴⁶, welches sie sich auf der Flucht⁶⁴⁷ und wenn sie traurig ist⁶⁴⁸ anschaut. Dem Publikum wird das Bild als Referenz wiederkehrend gezeigt, bis es von einem NS-Mann mitgenommen wird.⁶⁴⁹ O.W. Fischer hatte aber auch bereits zu dem angegebenen Zeitpunkt in *Burgtheater*⁶⁵⁰, *Anton der Letzte*⁶⁵¹ und *Meine Tochter lebt in Wien*⁶⁵² mitgespielt, die sich die beiden im Film hätten zeitlich stimmig anschauen können. Es ist anzunehmen, dass die meisten ZuschauerInnen anhand der kurzen Sequenzen den NS-Kinofilm nicht erkannt haben, falls sie ihn überhaupt kennen. Denn es ist davon auszugehen, dass die Mehrheit des heutigen Publikums die Kinofilme zwischen 1933–1945 nicht mehr kennt. Die Auswahl des Films scheint möglicherweise für die gezeigten Szenen eine dramaturgische zu sein und ist im Rahmen der künstlerischen Freiheit für die Gestaltung des Films legitim. Sie übergeht dadurch jedoch den Aspekt der zeitlichen Abfolge und vernachlässigt die Unmöglichkeit, dass eine Person, die 1941 fliehen muss, diesen Film zu diesem Zeitpunkt nicht gesehen haben kann. Diese genannten Beispiele sind aus zwei Filmen, die auf wahren Begebenheiten beruhen, weshalb eine solche Anpassung der historischen Abläufe an die Filmhandlung besonders auffällt.

Doch Abänderungen bei Holocaustfilmen beziehen sich nicht nur auf Kunst und Kultur aus dem »Dritten Reich«, sondern auch auf historische Personen. Insbesondere jüdische Personen im Widerstand sind in deutschen Holocaustfilmen kaum verkörpert. Die Darstellung jüdischer Frauen bezieht sich auf die besprochene Opferrolle häufig im sexuellen Kontext. Dies kann allerdings als künstlerische bzw. gesellschaftlich gewachsene und nicht geschichtswissenschaftliche Begründung bewertet werden, da es auch

642 Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 311.

643 *Die Kinder der Villa Emma*. Nikolaus Leytner. A/D 2016.

644 Ebd., TC: 00:00:05–00:02:25.

645 *Die beiden Schwestern*. Erich Waschneck. D 1943.

646 *Die Kinder der Villa Emma* (2016), TC: 00:08:43.

647 Ebd., TC: 00:09:11.

648 Ebd., TC: 00:21:58.

649 Ebd., TC: 00:39:33, 01:11:58, 01:34:54, 01:35:42.

650 *Burgtheater*. Willi Forst. D 1936.

651 *Anton der Letzte*. E.W. Emo. D 1939.

652 *Meine Tochter lebt in Wien*. E.W. Emo. D 1940.

Beispiele für jüdischen Widerstand im »Dritten Reich« gab, in denen viele Frauen aktiv dabei waren.⁶⁵³ Hier nur ein Beispiel dafür:

Später folgten die weiblichen und männlichen Mitglieder einzelner Widerstandsgruppen, in denen auch zahlreiche Jüdinnen aktiv gewesen sind, beispielsweise in der Baum-Gruppe, die überwiegend aus jüdischen Arbeiterinnen und Arbeitern bestand und 1941 und in der ersten Hälfte des Jahres 1942 in Berlin tätig war. Zu dieser Gruppe zählten u.a. Charlotte Holzer, Marianne Joachim, Marianne Baum, Hella Hirsch, Hanni Mayer und Hildegard Loewy.⁶⁵⁴

Dieses Phänomen, dass der deutsche Spielfilm nicht seine Möglichkeiten nutzt um bisher unbekanntere jüdische Frauen im Widerstand dem Publikum vorzustellen, zeigt sich an der Verfilmung der Geschichte um die Kinder der Villa Emma im gleichnamigen Film. Die Gründerin des Kinder- und Jugend-*Aliyah* Recha Freier wird darin nämlich überhaupt nicht dargestellt und nur knapp erwähnt.⁶⁵⁵ Ein Aspekt, der KritikerInnen des Films, die Recha Freier kennen, aufgefallen ist, wie z.B. in dieser Kritik:

Schade ist, dass diese dramatische, aber auch faszinierende Geschichte über weite Strecken recht konventionell in Szene gesetzt wurde. Zudem wäre es interessant gewesen, die Einblicke in die Arbeit der Hilfsorganisationen und ihrer Mitarbeiter zu vertiefen. So fällt zum Beispiel oft beiläufig der Name Recha Freier. Dass die Gründerin der Kinder- und Jugend-*Aliyah* den Zuschauern bekannt ist, darf jedoch bezweifelt werden.⁶⁵⁶

Die Flucht der Kinder durch Süd-Osteuropa über mehrere Jahre findet komplett ohne Recha Freier statt. Eine Entscheidung die für die Inszenierung des Films getroffen wurde und nicht der historischen Rekonstruktion entspricht.⁶⁵⁷ Ihr Anteil bis Zagreb ist belegt, wie hier zusammengefasst wird:

Von Zagreb aus sollte die Gruppe weiter mit dem Zug über Istanbul nach Haifa fahren. Über hundert Kinder konnten mit Recha Freier ins Land der Rettung kommen, anderen fehlten die Papiere, sie blieben zurück. Dem Kroaten Josef Indig überließ Recha Freier über 40 Kinder aus Österreich und Deutschland.⁶⁵⁸

Im Film wird ihre Person und ihr Anteil an der Rettung nicht nur nicht dargestellt, sondern durch einen (fiktiven) Mann repräsentiert, der in Zagreb dann erschossen wird, was im Film die Begründung liefert warum Josef Indig ab da die Gruppe übernimmt. Durch

653 Vgl. Römer, Gernot (Hg.): »Wir haben uns gewehrt« Wie Juden aus Schwaben gegen Hitler kämpften und wie Christen Juden halfen, Augsburg 1995, S. 12.

654 Kliner-Fruck: »Es ging ja ums Überleben«, S. 62.

655 *Die Kinder der Villa Emma* (2016), TC: 00:14:19-00:14:25, 00:14:45-00:14:48.

656 Sakowitz, Sven: Es war einmal in Italien, *Jüdische Allgemeine* vom 26.03.2018.

657 Vgl. Fetscher, Caroline: Verfolgung im Nationalsozialismus. Die Villa Emma als Schutzraum, *Tagespiegel* vom 20.06.2016.

658 Wollmann-Fiedler, Christel: »Joškos Kinder«, *haGalil online* vom 07.09.2020: <https://www.hagalil.com/2020/09/josef-indig/> zuletzt aufgerufen am 04.10.2023.

diese filmische Entscheidung fällt im Film die durch Aussagen übermittelte Verbundenheit der Kinder mit Recha Freier komplett weg.⁶⁵⁹

Aber auch Josef Indigs Leben wird im Film nicht nur anhand von historischen Belegen inszeniert. So wird im Film erwähnt eigentlich wollte er heiraten, tat es aber wegen der Flucht nicht und es wird angedeutet, die Hochzeit wäre abgesagt und die Verbindung gelöst.⁶⁶⁰ Vom Historiker Klaus Voigt wird nach seinen Recherchen zu Josef Indig allerdings ausgesagt, seine Frau und er lernten sich »in der Schweiz in der Zionistenvereinigung [...] kennen, haben geheiratet und sind zusammen nach Palästina gegangen.«⁶⁶¹ Warum nicht alle Recherchen von Klaus Voigt – der zu diesem Thema veröffentlicht hat – sowohl zu Recha Freiers Arbeit als auch zu Josef Indigs Leben Teil der Handlung des Films wurden, obwohl er als wissenschaftlicher Berater aufgeführt wird⁶⁶², ist nicht zu rekonstruieren. Selbst die Beschreibung der ARD zu dem Hintergrund des Films beginnt mit einer Beschreibung über Recha Freier. Drei Mal wird sie darin namentlich erwähnt, unter anderem ist zu lesen »Die Flucht in die Schweiz wurde vorbereitet. Auch Recha Freier, die immer Kontakt zu der Gruppe hielt, half dabei.«⁶⁶³, obwohl sie im Film keine Rolle bei der Umsetzung spielt. Den ZuschauerInnen wird im Film weder sie noch ihre Arbeit, der Aufbau der Organisation, ihre Begleitung der Kinder bis Zagreb und ihre Bedeutung für den weiteren Rettungsweg der Kinder erzählt. Ihre Relevanz fehlt in diesem Film, besonders wenn in sonst beinahe jeder Nennung der historischen Abläufe – abgesehen von dem Spielfilm selbst – ihr Name, ihre Arbeit und ihre Mitreise erwähnt wird.⁶⁶⁴ Obwohl historische Frauen in Gedenktafeln⁶⁶⁵ oder Ehrungen Jahrzehnte vor dem untersuchten Zeitraum Teil der Erinnerungskultur sind, wird diese Art des Gedenkens nicht in die Spielfilme übertragen. Das Beispiel Recha Freier zeigt, dass das anscheinend unabhängig von der Zugehörigkeit der verfolgten Gruppe für alle Frauen in den untersuchten Spielfilmen zutrifft.

Dass Frauenbiografien umgeschrieben, umgedeutet oder in der Öffentlichkeit durch Stereotype manchmal absichtlich anders vermittelt werden, ist ein Phänomen, welches

659 Vgl. Voigt, Klaus: *Solidarität und Hilfe für Juden während der NS-Zeit. Band 6. Villa Emma. Jüdische Kinder auf der Flucht 1940–1945*, Berlin, S. 83.

660 *Die Kinder der Villa Emma* (2016), TC: 00:59:38–00:59:45.

661 Wollmann-Fiedler, Christel: »Joškos Kinder«, *haGalil online* vom 07.09.2020.

662 Vgl. Internetseite der ARD, Rubrik Filme im Ersten, Hintergrundinformationen »Die wahre Geschichte der Villa Emma« zum Film *Die Kinder der Villa Emma*: <https://www.daserste.de/unterhaltung/film/filme-im-ersten/die-kinder-der-villa-emma-wahre-geschichte100.html#> zuletzt aufgerufen am 04.10.2023.

663 Ebd.

664 Vgl. Maierhof, Gudrun: »Recha Freier. October 29, 1982–1984«, auf der Internetseite des Jewish Women's Archive: <https://jwa.org/encyclopedia/article/freier-recha> zuletzt aufgerufen am 07.11.2023; Vgl. Knäul, Susanne/Kastenhofer, Marlies: Die Geschichte der Villa Emma: Jüdische Kinder auf der Flucht, *Die Presse* vom 22.03.2016; Vgl. Internetseite der Gedenkorte Europa 1939–1945, Rubrik Italien, Villa Emma: <https://www.gedenkorte-europa.eu/%5Bcontent/list/169> zuletzt aufgerufen am 05.10.2023; Vgl. Fetscher: Verfolgung im Nationalsozialismus, *Tagesspiegel* vom 20.06.2016.

665 Vgl. Internetseite des Bezirksamts Charlottenburg-Wilmersdorf, Rubrik Persönlichkeiten und Gedenktafeln, Gedenktafel für Recha Freier: <https://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/ueber-den-bezirk/geschichte/persoenlichkeiten-und-gedenktafeln/artikel.125520.php> zuletzt aufgerufen am 04.10.2023.

nicht nur auf Frauen im Kontext des »Dritten Reichs« zutrifft.⁶⁶⁶ Besonders ist das im medialen Umgang mit weiblichen Opfern männlicher Täter noch heute erkennbar, wie das Beispiel von Natascha Kampusch zeigt:

Die Kraft, die Kampusch ihr Überleben und Entkommen gesichert hat, ist nun genau das, was die Boulevardpresse stört. Die »zweite Viktimisierung« ist in vollem Gange. [...] Kampusch will über sexuelle Übergriffe während ihrer Gefangenschaft nicht sprechen. Der Boulevard hyperfokussiert darauf. Der Täter ließ Kampusch so hungern, dass die zwischenzeitlich als Jugendliche weniger wog als bei ihrer Entführung. Als sie später zunimmt, wird jedes Kilo kommentiert.⁶⁶⁷

Das erkannte Muster der untersuchten Spielfilme ist also keines, dass nur auf historische Abläufe oder filmische Kunst angewendet werden kann. Die Spielfilme sind somit vielmehr in einem gesamtgesellschaftlichen Umgang mit Frauen zu betrachten.

Das gilt für Opfer wie TäterInnen gleichermaßen. Da Lager allgemein kaum in den Spielfilmen der Jahre 2000–2020 vorkommen, gibt es nicht viel zu analysierendes Material über die dortigen Abläufe und das Wachpersonal. Dennoch findet sich unter diesen wenigen Ausschnitten auch keine einzige weibliche Aufseherin, deren Arbeitsalltag oder Position eindeutig besprochen wird. Es handelt sich bei KZ-Aufseherinnen aber nicht um ein neu entdecktes Phänomen der Forschung, das unbekannt wäre. Eher im Gegenteil war es schon kurz nach der Befreiung der Lager bekannt.⁶⁶⁸ Im Film *Death Mills* des amerikanischen Militärs, der der deutschen Bevölkerung über die Konzentrationslager kurz nach der Befreiung gezeigt wurde, wird es bereits erwähnt. Die übersetzte Version des Films für die amerikanische Bevölkerung zeigt weibliche Aufseherinnen in Bergen-Belsen mit dem Voice-Over: »Men or Women they were the Nazi elite, Himmlers own. Amazons turned Nazi killers were merciless in the use of the whip, practiced in torture and murder. Deadlier than the male.«⁶⁶⁹ Die Argumentation es wäre kaum oder wenig bekannt (gewesen) über Frauen in Machtpositionen auch in Lagern kann nicht standhalten. Das belegen auch die durchaus beachteten Prozesse gegen Frauen in diesen Positio-

666 »Es scheint also, dass es viel Distanz braucht, bis wir misogynie Muster klarer erkennen. Äußerungen, Bewertungen oder Urteile, die man Jahre oder Jahrzehnte später eindeutig als sexistisch bezeichnet, werden im Moment des sogenannten Skandals oft nicht als solche erkannt. [...] Kein Wunder, sind wir doch alle mit ihnen aufgewachsen.«, in: Hausbichler, Beate/Maan, Noura: *Wie Frauen das Böse über die Welt brachten*, in: dies. (Hg.): *Gerade gerückt. Verurteilt, skandalisiert, verleumdet: Wie Biografien prominenter Frauen verzerrt werden*, o.O. 2023, S. 9–14, S. 13f.

667 Opis, Ricarda: Natascha Kampusch: Das falsche Opfer, in: Hausbichler, Beate/Maan, Noura (Hg.): *Gerade gerückt. Verurteilt, skandalisiert, verleumdet: Wie Biografien prominenter Frauen verzerrt werden*, o.O. 2023, S. 65–70, S. 68.

668 »Insgesamt befanden sich zu diesem Zeitpunkt [nach Tage nach Befreiung von Bergen-Belsen] noch etwa 50 SS-Männer und 30 SS-Frauen auf dem Lagergelände.«, in: Taake: *Angeklagt*, S. 38.

669 *Death Mills*, digitalisierte Version in der Datenbank des Projekts Visual History of the Holocaust, NARA LID 111-OF-19 – Death Mills: <https://www.vhh-mmsi.eu/mmsi/objects/48067/summary> oder VHH-I-0009302 (vhh-mmsi.eu) zuletzt aufgerufen am 29.07.2022, TC: 00:10:21-00:10:35.

nen.⁶⁷⁰ Die Alliierten waren sich der Bedeutung von und Gefahr durch Frauen bewusst, denn »deren Verhaftungen erfolgten allerdings nicht aufgrund ihrer Gleichbehandlung, sondern wegen der von ihnen ausgehenden doppelten Gefahr, als NS-Aktivistinnen und Frauen. Von ihnen befürchtete die US-Armee besonders Attacken gegenüber ihren Angehörigen.«⁶⁷¹ Vielmehr erhärtet sich der Verdacht in der deutschen Erinnerungskultur wurde ein bekannter und gut dokumentierter Fakt über Frauen in Machtstrukturen missachtet. Stattdessen fokussierte man sich auf die Männer und vor allem in der medialen Übermittlung erhielten Frauen »unweibliche« und teilweise tierähnliche Zuschreibungen, die sie vom ansonsten »reinen« weiblichen Geschlecht abgrenzen sollte.⁶⁷² Die Sicht auf die Geschlechter in den beiden deutschen Ländern, allerdings vor allem in der BRD, propagierte ein Frauenbild, das nicht mit der Realität im »Dritten Reich« zusammen passte und deshalb verschwiegen oder abgeändert wurde. Das heißt, wenn heute die Forschung zu Frauen und ihre Bedeutung in der Geschichte stärker beachtet wird oder nicht wie in den Jahrzehnten nach dem Ende des Kriegs als Nischenthema einiger WissenschaftlerInnen, dann werden zum großen Teil bereits festgehaltene Erkenntnisse als solche vermittelt. Der jahrzehntelange Fokus der Geschichte des »Dritten Reichs« aus männlicher Perspektive hat bis heute Auswirkungen und wird auch noch länger Strukturen und Arbeitsprozesse prägen. Als Ausblick sollte auch immer beobachtet werden, wie außerhalb von Deutschland deutsche Geschichte und die Geschlechterverhältnisse verfilmt werden.

Dazu wird zur Verdeutlichung ein Beispiel genannt. Im Jahr 2009 kam *Unter Bauern – Retter in der Nacht* in die deutschen Kinos. Der Spielfilm zählt zu den Holocaustfilmen, die die Autobiografie einer untergetauchten Jüdin verfilmt und eine Frau in der Hauptrolle hat. Doch sind nicht alle Kriterien für die Statistik erfüllt.⁶⁷³ Ausschlaggebend für die Statistik ist die Argumentation der Umsetzung von Geschichte mit Frauen als Protagonistin durch deutsche Regisseure für ein deutsches Publikum.⁶⁷⁴ Die Verfil-

670 Vgl. Heise, Ljiljana: Verhandelte Schuld. Täterinnenschaft im ersten britischen Ravensbrück-Prozess 1946/47, in: Figge, Maja/Hanitzsch, Konstanze/Teuber, Nadine (Hg.): *Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah*, Bielefeld 2010, S. 149–170, S. 149.

671 Meyer, Kathrin: *Entnazifizierung von Frauen. Die Internierungslager der US-Zone Deutschlands 1945–1952*, Berlin 2004, S. 248.

672 Vgl. Kuretsidis-Haider: Täterinnen vor Gericht, S. 203ff.

673 Zwar sind deutsche SchauspielerInnen beteiligt, allerdings wird sowohl in der FSK Liste als auch im Portal filmdienst.de ein englischer bzw. nicht deutscher Filmtitel als Original aufgeführt und Regie führte der Niederländer Ludi Boeken.

674 Zunächst ist in der übermittelten Liste der FSK zu den Fernsehfilmen in der Rubrik »Von der FSK freigegebene Spiel- und Fernsehfilme mit deutscher Beteiligung. Herstellungsjahr 2000–2020« *Auschwitz* zwar gelistet, jedoch ohne Nennung eines Veröffentlichungsdatums. Auf der Webseite des Lexikons des internationalen Films wird als Erstaufführung nur die Veröffentlichung der DVD und BD angegeben. Somit kann der Film nicht Teil der bestehenden Statistik sein, da dort die Filme nur durch die Erstaussstrahlung im Fernsehen oder den Kinostart für die Wahrnehmung des Publikums herangezogen werden. Des Weiteren beschreibt sowohl die übermittelte Liste der FSK als auch das Lexikon des internationalen Films den Film als Dokumentation mit Spielfilmanteilen. (Vgl.: Überblick zu dem Film *Auschwitz* auf der Internetseite des filmdienst.de: <https://www.filmdienst.de/film/details/538134/auschwitz> zuletzt aufgerufen am 12.04.2023.) Die Anteile an Interviews mit SchülerInnen wie auch das Dokumentationsmaterial überwiegen den Spielfilmszenenanteil und der Film kann somit nicht mehr als Doku-Drama gesehen werden. Doku-Dramen in der Sta-

mung einer solchen (Auto)Biografie stellt innerhalb der Untersuchung eine Besonderheit dar. Deshalb ist zu berücksichtigen, dass sie nicht von einem aus Deutschland stammenden und/oder arbeiteten Regisseur umgesetzt wurde, dessen primäre Sicht auf Geschichtsvermittlung durch die deutsche Erinnerungskultur und Filmpolitik mitgeprägt sein könnte.

6.2.2 Sexualisierte Darstellung als Erzählmittel

Die Arbeit von Frauen für die Wehrmacht wird so gut wie nie in den untersuchten Spielfilmen dargestellt und wenn nur sehr knapp wie in *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*.⁶⁷⁵ Jedoch besteht die alleinige Aufgabe der Frau in Uniform in *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* darin eine jüdische Frau abzuführen, damit ihr Vorgesetzter die jüdische Frau vor der Flucht vergewaltigen kann.⁶⁷⁶ Danach wird sie aus dem Raum geschickt und kommt nicht mehr vor. Die Straftat der Vergewaltigung wird innerhalb des Films von der jüdischen Frau mit den Worten: »Aber ich muss stark sein. Ich hab' ein Kind.«⁶⁷⁷ abgetan und im Film nie wieder erwähnt. Nur der Sohn fragt kurz danach warum die Mutter so traurig ist, sie geht aber nicht darauf ein.⁶⁷⁸

Es findet sich eine wiederkehrende Inszenierung der Sexualisierung und der sexuellen Übergriffe von männlichen Nationalsozialisten auf jüdische Frauen in den Filmen. Dass sexueller Kontakt, ob erzwungen oder freiwillig, im »Dritten Reich« als Straftat auf Grund der sogenannten »Rassenschande« galt, wird in der genannten Szene in *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* nicht aufgegriffen. Wie viel Anteil hat die Darstellung sexueller Gewalt in westlichen Spielfilmen an der Sexualisierung von jüdischen Frauen? Und wie sehr werden antisemitische Stereotype unbewusst übernommen? Lässt sich das anhand des Themas »Rassenschande« in den Holocaustfilmen greifbar machen?

Erwähnung findet das Konzept der sogenannten »Rassenschande« in *Unsere Mütter, Unsere Väter* und *Neger, Neger, Schornsteinfeger*.⁶⁷⁹ In *Dresden* ist ein erhängter Mann zu sehen, dem »Rassenschande« vorgeworfen wurde.⁶⁸⁰ Der Straftatbestand der »Rassenschande«⁶⁸¹ wird nur in *Leo und Claire* tatsächlich als eigenes Themenfeld ausführlicher aufgegriffen und gerichtlich behandelt.⁶⁸² Dem Publikum wird folgende Gerichtsszene gezeigt:

tistik haben den Schwerpunkt in nachgestellten Spielfilmszenen, bei denen die Interviews oder das Dokumentationsmaterial nur ergänzend genutzt werden.

675 *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), TC: 00:03:50-04:55.

676 *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* (2019), TC: 00:04:47-00:06:06.

677 Ebd., TC: 00:06:16.

678 Ebd., TC: 00:09:15-00:09:40.

679 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 1, TC: 01:00:40-01:01:32, Teil 2, 00:44:50-00:44:55, 00:57:29; *Unsere Mütter, unsere Väter* (2012), Teil 1, TC: 00:06:08-00:06:12.

680 *Dresden* (2005), Teil 1, TC: 00:41:58.

681 Vgl. Gesetz zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre. Vom 15. September 1935, in: Reichsgesetzblatt. Teil 1. Jahrgang 1935, Berlin 1935, S. 1146.

682 *Leo und Claire* (2001), TC: 01:12:40-01:24:38.

Richter Oswald Rothaug: »[...] Sie werden eines besonders schweren Verbrechens nach den §2 und 4 nach der Verordnung gegen Volksschädlinge in Verbindung mit einem Verbrechen der Rassenschande nach dem §2 und 5 Absatz 2 des Gesetzes des Schutzes des deutschen Blutes und der deutschen Ehre angeklagt.«⁶⁸³

Im Laufe der Gerichtsverhandlung des Films wird allerdings nicht der Angeklagte, sondern die Frau ausführlich befragt, bedrängt und gezwungen sexuelle Übergriffe durch den Angeklagten zuzugeben, um ihn nicht wahrheitsgemäß zu belasten. Innerhalb des Films sind jedoch körperliche und sexuelle Übergriffe durch einen Gestapomann an ihr während eines Verhörs dargestellt, fast genauso wie sie vom Richter dem Angeklagten unterstellt wurden.⁶⁸⁴ Dazwischen in den Szenen ist sie immer wieder nackt zu sehen.⁶⁸⁵ Alle anderen sexuellen Annäherungen im Film zwischen den Angeklagten sind ohne Gewalt und Zwang inszeniert. Es zeigt sich allerdings auch in diesem Spielfilm über die Verfolgung von JüdInnen, dass eine junge Frau von den Männern um sie herum sexualisiert und mehrfach nackt gezeigt wird.⁶⁸⁶ Es handelt sich hierbei zwar nicht um eine jüdische Frau, aber um eine Frau, die einen Juden liebt und deshalb negativ mit ihr umgegangen wird.⁶⁸⁷ Diese Konstellation findet sich auch in *Rosenstraße* und *Landgericht – Geschichte einer Familie*. Doch die häufige sexualisierte Darstellungsweise der jungen Frau ist auch Thema in dieser Kritik über den Film *Leo und Claire*:

In merkwürdigem Kontrast dazu steht Vilsmaiers Darstellung der Irene Scheffler (Franziska Petri): Sie wird pausenlos durch Klofenster und Hintertüren beobachtet, und sie ist ständig nackt. Sogar dann, wenn der Regisseur ihr nahe kommt, wenn die eigene Perspektive nicht mehr mit dem Blick eines Hinterhof-Voyeurs zur Deckung kommt – auch das hat etwas Obsessives. Franziska Petri rettet ihre Figur, indem sie bedingungslos an sie glaubt, aber es scheint fast so, als wolle Vilsmaier den Film auch über Sex verkaufen, [...] Mario Adorf, der sich als erster in die Figur des Leo Katzenberger verliebt hatte und mit dem Buch lange auf Lesetour war, ist wegen dieser Probleme aus dem Projekt ausgestiegen.⁶⁸⁸

Trotz der sexualisierten Darstellung der Frauenrolle ist in diesem Holocaustfilm zum einzigen Mal in den untersuchten Filmen zu sehen, dass eine deutsche Frau ein Geschäft besitzt und leitet.⁶⁸⁹

Dass Themen über Frauen, Verbrechen an Frauen, das Leben von Frauen aus männlicher Perspektive eingeordnet und dargestellt werden ist eher die Norm. Die Frauen wer-

683 *Leo und Claire* (2001), TC: 01:14:14–01:14:30.

684 »Die Erlebnisse der Frauen, die von der Gestapo verhört wurden, weisen gemeinsame Elemente auf. Die Täter waren durchweg Männer, [...]. [...] Als Mittel wurde in diesen Haft- und Verhörsituationen die ganze Bandbreite der Zermürbungstaktik angewendet [...]. Teil davon war der strategische und gezielte Einsatz sexualisierter Gewalt [...]«, in: Amesberger, Helga/Auer, Katrin/Halbmayer, Brigitte: *Sexualisierte Gewalt*, S. 71.

685 *Leo und Claire* (2001), TC: 01:07:35–01:10:20.

686 Ebd., TC: 00:10:00–00:11:03, 00:30:18–00:30:50, 00:42:25–00:42:43.

687 Alle anderen Frauen des Films sind verheiratet und/oder Mütter oder minderjährige Töchter.

688 Kniebe, Tobias: Kino: »Leo und Claire«. Die nackten Tatsachen, *Süddeutsche Zeitung* vom 18.04.2002.

689 *Leo und Claire* (2001), TC: 01:13:18.

den in Filmen hauptsächlich angegriffen von Männern, beschützt von Männern, gerettet von Männern und betrauert von Männern, wie sich in dem Überblick in Kapitel 3.2.2 zeigen ließ. Somit festigt sich das Narrativ, dass den ZuschauerInnen der Blickwinkel der Männer gezeigt wird und nicht, was das mit den Frauen macht und was die Auswirkungen der Erlebnisse sind. Da Frauen in einer Welt leben die männlich geprägt und auf Männer ausgerichtet ist, erscheint dies vermutlich auch Frauen als selbstverständlich. Das findet sich in so vielen alltäglichen Bereichen, dass die Filme nur folgerichtig auch darunterfallen müssen. Denn warum sollte der Spielfilm der einzige Bereich des gesellschaftlichen Lebens sein, wo es anders ist? Um die filmische Darstellung in einen Gesamtüberblick zu betrachten, ist es notwendig sie im Kontext des Lebens des Publikums zu sehen. Dazu an dieser Stelle nur einige Beispiele zu diesem Exkurs um zu verdeutlichen was damit gemeint ist.

Es bezieht sich beispielsweise auf Medizinforschung, die auf Männern beruht und auf die die meisten Medikamente hormonell ausgerichtet sind.⁶⁹⁰ Medizinforschung, die über andere Auswirkungen von Krankheiten bei Frauen weiß, aber die medizinische Versorgung noch nicht bereitsteht.⁶⁹¹ Ebenso technische Geräte wie beispielsweise Sicherheitsausrüstung am Arbeitsplatz, die auf Männerkörper ausgerichtet sind, weshalb »schwere Verletzungen bei Männern [...] zwar zurückgegangen [sind], aber es gibt Hinweise darauf, dass sie bei Frauen sogar gestiegen sind.«⁶⁹² Es geht weiter bei der Erstellung von digitalen Programmen. Wenn z.B. diese hauptsächlich männliche Bewerber bevorzugen, weil sie größtenteils mit diesen Daten gefüttert werden und damit auch Männergesichter besser erkennen.⁶⁹³ Oder Algorithmen, die Frauen benachteiligen, weil die Gesellschaft, die sie entwickelt hat, dies an die Technik weiter gibt.⁶⁹⁴ Das Phänomen »Pink Tax« fällt ebenfalls darunter. Produkte und Dienstleistungen, die an Frauen verkauft und beworben werden, kosten mehr als die Varianten für Männer was dazu führt, dass Frauen für alltägliche Dinge mehr Geld ausgeben müssen als Männer.⁶⁹⁵ Kombiniert

690 Vgl. Simon, Veronika/Boucheligua, Leila: »Geschlechtersensible Medizin. Frauen reagieren anders auf Insulin als Männer«, in tagesschau.de vom 06.10.2023: <https://www.tagesschau.de/wissen/forschung/frauen-insulin-100.html> zuletzt aufgerufen am 14.10.2023.

691 Vgl. Prünte, Tabea: »Geschlechtsspezifische Medizin. Frauen und Männer sind anders krank«, in tagesschau.de vom 05.10.2023: <https://www.tagesschau.de/wissen/gesundheitsgeschlechtsspezifische-medizin-100.html> zuletzt aufgerufen am 14.10.2023; Vgl. Robert-Koch-Institut (Hg.): Gesundheitliche Lage der Frauen in Deutschland, 2023, S. 64.

692 Criado-Perez, Caroline: Unsichtbare Frauen. Wie eine von Daten beherrschte Welt die Hälfte der Bevölkerung ignoriert, München 2020, S. 161.

693 Vgl. *Programmierte Ungerechtigkeit. Digital Empire* in der ZDF-Mediathek vom 25.10.2022: <https://www.zdf.de/dokumentation/digital-empire/algorithmus-ki-programmierung-vorurteile-diskriminierung-rassismus-social-media-100.html> zuletzt aufgerufen am 14.10.2023.

694 Vgl. Brunner, Katharina/Harlan, Elisa/Reitmeir, Shannon: »Zu sexy. Wie KI-Algorithmen Frauen benachteiligen können«, von BR24 vom 08.02.2023: <https://www.br.de/nachrichten/netzwerk/zu-sexy-wie-ki-algorithmen-frauen-benachteiligen-koennen,TU1QL2> zuletzt aufgerufen am 08.02.2023.

695 Vgl. Nier, Hedda: »Pink Tax: Wie viel Frauen drauf zahlen«, in statista vom 11.04.2016: https://de.statista.com/infografik/4626/pink-tax_-wieviel-frauen-drauf-zahlen/ zuletzt aufgerufen am 04.02.2023; Vgl. Gamberl, Elisabeth: Die Recherche. Frau zu sein ist teuer, *Süddeutsche Zeitung* vom 01.05.2016; Vgl. Schönplüg, Karin/Eberhardt, Viktoria: Gender Pricing. Ein Baustein in der Betrachtung von geschlechtsspezifischer Ungleichheit, Wien 2019, S. 49–86; Vgl. Antidiskriminie-

mit der »Luxussteuer« auf Menstruationshygieneartikel, die erst durch massiven Protest vor kurzem gesenkt wurde, allerdings nur für einige Produkte.⁶⁹⁶ Der Einkauf von Menstruationsartikeln trotz Mehrwertsteuer von nun sieben Prozent auf ausgewählte Produkte täuscht nicht darüber hinweg, dass Hygiene Frauen körperlich bedingt monatlich mehr Geld kostet als Männer. Was zusammengekommen einen beträchtlichen finanziellen Nachteil für Frauen mit sich bringt. Erweitern werden kann diese Liste der ungleichen Bedingungen mit vielen alltäglichen Dingen von denen manche so banal erscheinen, dass die meisten Menschen sie womöglich nicht mal kennen. Wie z. B. voreingestellte Temperaturen in Büros, die an der durchschnittlich angenehmsten Temperatur für Männer angepasst sind.⁶⁹⁷ Und bei diesen Beispielen sind noch nicht mal die offensichtlichen Diskriminierungen wie ungleiche Bezahlung⁶⁹⁸, Frauen betroffen durch Altersarmut⁶⁹⁹, fehlende Frauen in Vorständen und die Vorurteile über Managerinnen⁷⁰⁰, Unterrepräsentation in politischen Ämtern⁷⁰¹, geschlechtsbezogene Vorurteile zur Kinder-

rungsstelle des Bundes (Hg.): Preisdifferenzierung nach Geschlecht in Deutschland. Forschungsbericht. Eine Studie im Auftrag der Antidiskriminierungsstelle des Bundes, Berlin 2017, S. 10–17.; Vgl. »Einkaufsfalle Supermarkt. Pink Tax: Frauen zahlen mehr« von der Verbraucherzentrale Hamburg vom 08.03.2019: <https://www.vzhh.de/themen/lebensmittel-ernaehrung/einkaufsfalle-supermarkt/pink-tax-frauen-zahlen-mehr> zuletzt aufgerufen am 03.02.2023.

- 696 Vgl. Hamm, Viviane: »Ende der »Tamponssteuer«. Das bringt die Senkung der Mehrwertsteuer auf Periodenprodukte«, in BR Puls Radio vom 27.01.2020: <https://www.br.de/puls/themen/leben/periode-binden-tampons-mehrwertsteuer-100.html> zuletzt aufgerufen am 04.02.2023; »Geld, Formulare, Hygieneartikel – hier ziehen Frauen den Kürzeren«, von rnd vom 08.03.2019: <https://www.rnd.de/politik/geld-formulare-hygieneartikel-hier-ziehen-frauen-den-kuerzeren-46BBDATF5GENUTM6NGFLB6XCQE.html> zuletzt aufgerufen am 04.02.2023; Vgl. Schönpflug/Eberhardt: Gender Pricing, S. 87–90; Vgl. Warkentin, Natalia: Debatte um Tamponsteuer. Die Periode ist (k)ein Luxus, *Frankfurter Allgemeine* vom 01.06.2019.
- 697 Vgl. Criado-Perez: Unsichtbare Frauen, S. 160.
- 698 »Der Gender Pay Gap zeigt die Lohnlücke zwischen Frauen und Männern in Deutschland. Im Jahr 2019 betrug sie erstmals genau 20 Prozent.«, in: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend Referat Öffentlichkeitsarbeit (Hg.): Frauen und Männer in Deutschland, Berlin 2021, S. 18.
- 699 Vgl. Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend Referat Öffentlichkeitsarbeit (Hg.): Frauen und Männer in Deutschland, S. 18f.
- 700 Vgl. Hiesserich, Jan/Hofmann, Maximilian/Lämmle, Anna-Lena: Die Ausnahme, die Rabenmutter, die Kämpferin – Unbewusste Bias in der medialen Darstellung von Top – Managerinnen. Hering Schuppener 2020.; Vgl. Müller, Kathrin Friederike: »Souverän wie ein Mann«: Konstruktionen von Geschlecht und Führungsrolle in der Rezeption, in: Lünenborg, Margreth/Röser, Jutta (Hg.): *Ungleich mächtig. Das Gendering von Führungspersonen aus Politik, Wirtschaft und Wissenschaft in der Medienkommunikation*, Bielefeld 2012, S. 203–264.
- 701 »Im Bundestag sind gerade mal 31,3 Prozent der Abgeordneten Frauen, in den Länderparlamenten nicht viel mehr. Stadt- und Gemeinderäte haben einen Frauenanteil von 25 Prozent.«, in: Heigl, Jana: Frauen an der Macht »Nicht die Frauen, die Strukturen müssen sich ändern«, *Tagesspiegel* vom 12.02.2020; Vgl. Friedrich-Ebert-Stiftung, BerlinPolitik im Forum Berlin (Hg.): Frauen Macht Berlin! Politische Teilhabe von Frauen in Berlin, Berlin 2020.

betreuung⁷⁰², unbezahlte Care-Arbeit⁷⁰³, Femizide⁷⁰⁴ und häusliche Gewalt⁷⁰⁵, Objektivierung und Sexualisierung in Werbung⁷⁰⁶, toxische Männlichkeit⁷⁰⁷ und viele mehr gemeint. Und die wenigen mächtigen Frauen dieses Landes wie Liz Mohn, Friede Springer und Johanna Quandt haben diese Macht nicht durch Arbeit und Anerkennung ihrer Leistungen innerhalb des Gesellschaftssystems erhalten, sondern weil sie reiche, einflussreiche Ehemänner hatten und deren Position geerbt haben.⁷⁰⁸ Die Macht für Frauen war und ist also bis heute immer noch stark an die Verbindungen zu einflussreichen Männern gekoppelt. Bei all diesen alltäglichen Ungleichbehandlungen ist es eigentlich verständlich, dass Frauen und auch Männer diese männliche Sichtweise in Filmen gar nicht selber wahrnehmen. Umso wichtiger ist es genau hinzuschauen und sich diese Filme auf den Aspekt der Darstellung von Frauen hin bewusst zu machen.

Wie stellt beispielsweise der Film *Meine Tochter Anne Frank* sie und andere Frauen dar? Der Film beginnt in Sekunde zwei mit einer Nahaufnahme der nackten Anne Frank beim Waschen aus verschiedenen Blickwinkeln.⁷⁰⁹ Das bekannteste jüdische Mädchen in der deutschen Erinnerungskultur, welches als Jugendliche versteckt, deportiert und ermordet wurde, wird, laut Zeiteinblendung in Sekunde zwei (Mai 1944) also mit gerade noch 14 Jahren in der ersten Einstellung des Films, nackt badend gezeigt. Was ist die künstlerische Intention dazu? Es ist allerdings nicht der einzige Film in der Statistik dieser Arbeit, der ein minderjähriges, jüdisches Mädchen nackt zeigt. In *Die Kinder der Villa*

702 Vgl. Kühne, Fränzi: Was Männer nie gefragt werden. Ich frage trotzdem mal, Frankfurt a.M. 2021, S. 123.

703 »Jeden Tag leisten Frauen durchschnittlich 87 Minuten mehr unbezahlte Sorgearbeit als Männer.«, in: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend Referat Öffentlichkeitsarbeit (Hg.): Frauen und Männer in Deutschland, S. 24; Vgl. Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend Referat Öffentlichkeitsarbeit (Hg.): Neue Wege – Gleiche Chancen. Gleichstellung von Frauen und Männern im Lebensverlauf. Erster Gleichstellungsbericht, Berlin 2013, S. 174.

704 »Für das Jahr 2018 erfasste das Bundeskriminalamt 324 Fälle von versuchtem Totschlag und Mord an Frauen durch deren Partner oder Ex-Partner; 118 dieser Fälle endeten tödlich.«, in: Robert-Koch-Institut (Hg.): Gesundheitliche Lage der Frauen in Deutschland, Berlin 2020, S. 314.

705 »Mehr als ein Drittel der befragten Männer (34 Prozent) gibt an, dass sie gegenüber Frauen schon mal handgreiflich werden, um ihnen Respekt einzuflößen. Für jeden dritten Mann (33 Prozent) ist es akzeptabel, wenn ihm bei einem Streit mit der Partnerin gelegentlich die Hand ausrutscht.«, in: Plan International Deutschland e.V. (Hg.): Spannungsfeld Männlichkeit. So ticken junge Männer zwischen 18 und 35 Jahren in Deutschland, Hamburg 2023, S. 7; Vgl. CEDAW Allianz Deutschland (Hg.): Recht auf Gleichstellung. Zum Stand der Umsetzung der Frauenrechtskonvention in Deutschland, Berlin 2019, S. 19.

706 »Sexismus und Geschlechterklischees sind vielfach in der Werbung, aber auch in Politik-Kampagnen zu beobachten. Der Schutz vor geschlechterdiskriminierender und rassistischer Werbung ist in Deutschland nicht ausreichend gegeben.«, in: CEDAW Allianz Deutschland (Hg.): Recht auf Gleichstellung (2019), S. 9.

707 Vgl. Newmark, Catherine: »Männlichkeit als politischer Kampfbegriff. Wie Verunsicherung in Gewalt umschlägt«, in Deutschlandfunk Kultur vom 06.12.2020: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/maennlichkeit-als-politischer-kampfbegriff-wie-100.html> zuletzt aufgerufen am 14.10.2023.

708 Vgl. Posche, Ulrike: Weibliche Übernahme. Wie Frauen in Deutschland sich die Macht nehmen, Frankfurt a.M. 2004, S. 10ff.

709 *Meine Tochter Anne Frank* (2014), TC: 00:00:02-00:00:24.

Emma ist das jüdische Mädchen Tilla nicht nur nackt, sondern beim Sex mit einem älteren Betreuer zu sehen.⁷¹⁰ Im Film wird ihr Alter zwar nicht genannt, sie gehört dramaturgisch im Film jedoch als gewöhnliches Mitglied zu der Kinder- und Jugendgruppe der Villa. Laut Geburtsdaten der historischen Kinder und Betreuer ist Tilla im gleichen Altersspektrum wie viele andere Kinder gewesen und der Betreuer Marek Silberstein, genannt Marco Schoky, war 16 Jahre älter als sie. Somit sogar zehn Jahre älter als der im Film hauptverantwortliche Betreuer Josef Indig.⁷¹¹ Sie wird im Film von Indig sogar einmal direkt im Gespräch mit Schoky als Kind bezeichnet, verbunden mit einer Aufforderung er solle sich zurückhalten. Dies geschieht nachdem Schoky von der Protagonistin als »Hurenbock«⁷¹² bezeichnet wird und sie dafür körperlich verletzt wird von ihm. Im Dialog wird gesagt:

Josko Indig: »Hier werden keine Kinder geschlagen, ist das klar?«

Marco Schoky: »Die ist kein Kind mehr.«

Josko Indig: »Doch und Tilla auch. Und solange du hier bist, lässt du gefälligst deinen Hosenstall zu. Wir sind hier nicht zum Spaß.«⁷¹³

Eine tatsächliche sexuelle Beziehung zwischen Tilla und Schoky konnte sich in den Quellen nicht finden lassen.

Aber bevor man diese filmischen Entscheidungen von **Meine Tochter Anne Frank** und **Die Kinder der Villa Emma** zu den minderjährigen, jüdischen Mädchen hinterfragt, sollte man vielleicht in diesem Zusammenhang eine ganz andere Frage voranstellen. Warum entscheiden RegisseurInnen sich dazu, Filme über die Zeit des »Dritten Reichs« zu machen? In Deutschland ist der Themenkomplex »Drittes Reich« nicht dafür bekannt viele künstlerische Freiheiten zuzulassen. Die Leugnung des Holocaust ist verboten, das Zeigen von Symbolen nur in bestimmten Szenarien erlaubt. Äußerungen von Deutschen und Deutschland über die Shoah werden genau vom Ausland und Betroffenengruppen beobachtet. Gewalt an Betroffenen und Originalfilm- und Fotomaterial wird größtenteils in musealen oder abschreckenden pädagogischen Kontexten gezeigt. Und die Erwähnung von der Beteiligung von nichtdeutschen Personen an rassistischen Handlungen kann eine diplomatische Krise nach sich ziehen, wie in Kapitel 6.1 zusammengefasst wurde. Wie groß ist also die künstlerische Freiheit zu diesem Thema, wenn man keinen Skandal produzieren will? Wie groß ist der Radius in dem man sich künstlich bewegen kann, wenn man als Deutsche/r einen Film über das weltweit bekannte Mädchen Anne Frank macht? Und welchen Aspekt von ihrem Leben will man darstellen? Was will man mit seinem Kunstwerk beitragen? In Fall von **Meine Tochter Anne Frank** scheint es wohl die Vater-Tochter-Beziehung zu sein, die den Machern relevant erschien für eine filmische Umsetzung. Und bei all den genannten Tabus ist nun mal wie es scheint die Darstellung

710 *Die Kinder der Villa Emma*. Nikolaus Leytner. A/D 2016, TC: 01:24:10–01:24:30.

711 Vgl. Voigt: Solidarität und Hilfe für Juden während der NS-Zeit, S. 347f.

712 *Die Kinder der Villa Emma* (2016), TC: 01:06:23.

713 Ebd., TC: 01:06:43–01:06:51.

von Frauenkörpern, auch von jüdischen Opfern, und die Sicht von Männern auf Frauen, die am wenigsten problematisch in der filmischen Umsetzung angenommen wird. Könnte das der Grund für diese filmische Entscheidung sein?

Vielleicht hilft ein weiteres Beispiel der Inszenierung des Körpers von Anne Frank für diese Überlegung. Im Film gibt es ein nachgestelltes privates Video, welches als Erinnerung ihres Vaters geschnitten wird. Es zeigt die Filmfigur Anne Frank in einem Badeanzug am Strand, kurz nachdem das Publikum erfahren hat, dass sie tot ist. Was könnte die Intention dahinter sein? Soll es die Nähe von Vater und Tochter verkörpern oder ist eine künstlerische Verarbeitung des Umgangs von Otto Franks Überschreitung der Intimitätsgrenze, in dem er das Tagebuch seiner Tochter las und veröffentlichte? Der Junge Peter hingegen wird im Film nicht halb nackt oder nackt gezeigt. Wenn Anne Frank später mit Peter über Geschlechtsteile redet, sieht man die beiden auch nur angezogen miteinander sprechen.⁷¹⁴ Wenn Sex zwischen ihr und Peter besprochen wird, sieht man hauptsächlich wie sie lächelnd im Bett liegt oder sitzt und überhaupt keine Nacktheit oder explizite Szenen.⁷¹⁵ Und bei der Erwähnung ihrer Periode, den damit verbundenen Schmerzen und dem Blut liegt sie ruhig und nachdenklich im Bett. Warum wird der für ZuschauerInnen vielleicht interessante Aspekt der Bewältigung von Menstruationshygiene in einem Versteck und engem Raum über viele Monate und wenig Ressourcen nicht besprochen? Oder meinte man es wäre zu privat und intim? Oder ist man in der Sichtweise des Vaters, der sich das nicht vorstellen kann oder will? Übernehmen die ZuschauerInnen filmisch die Position von Otto Frank? Warum der Vater so im Zentrum der Erzählstruktur steht, bleibt an diesem Punkt Spekulation.

Diese Überlegungen können aber mit dem Film *Das Tagebuch der Anne Frank* verglichen werden. Auch dieser Film geht auf ihr Interesse an Sexualität und Körper ein, zeigt es allerdings anders. So werden noch vor dem Verstecken Szenen gezeigt, die sie mit zwölf Jahren im Gespräch mit ihrer Schwester über Menstruation und beim Erkunden ihres Körpers zeigen.⁷¹⁶ Und auch danach führen die Schwestern Gespräche über diese Themen.⁷¹⁷ Dabei wird anders als bei *Meine Tochter Anne Frank* über die Schwierigkeiten bei Menstruationshygiene im Krieg und im Versteck gesprochen. Die Intimität mit Peter und ihr Interesse an Sexualität wird viel durch das Vorlesen des Tagebuchs im Hintergrund inszeniert und durch Nahaufnahmen von Gesprächen und Interaktionen der Beiden.⁷¹⁸ Sie wird dabei aber nicht nackt gezeigt. Es gibt jedoch ebenso in diesem Film kurze Sequenzen, die Anne Frank nackt zeigen.⁷¹⁹ Bei der Aufnahme-prozedur ins Lager Auschwitz in *Das Tagebuch der Anne Frank* in der sie mit den anderen Frauen nackt wartet, wird allerdings darauf geachtet, dass so wenig nackte Haut wie möglich von ihr oder ihrer Familie zu sehen ist.⁷²⁰ Was allerdings nicht unbedingt für die Frauen im Hintergrund – also die Statistinnen – gilt. Unterschiede in der Darstellung der Geschlechter

714 *Meine Tochter Anne Frank* (2014), TC: 00:23:07-00:53:40, 01:07:55-01:08:30.

715 Ebd., TC: 01:11:00.

716 *Das Tagebuch der Anne Frank* (2015), TC: 00:07:35-00:08:43.

717 Ebd., TC: 01:02:50-01:03:50, 01:16:30-01:17:30.

718 Ebd., TC: 01:04:50-01:06:45, 01:10:30-01:12:20, 01:29:30-01:30:15, 01:31:25-01:32:15, 01:34:48-01:36:42, 01:41:35-01:42:42.

719 Ebd., TC: 00:33:33.

720 Ebd., TC: 01:58:27-01:59:58.

sind in diesem Film ebenso zu erkennen. So werden Margot Frank und Frau van Daan gezeigt wie sie in einer Verstecksituation in einen Eimer urinieren.⁷²¹ Von den Männern wird dabei keiner gezeigt, wobei davon ausgegangen werden kann, dass in den knapp zwei Tagen jeder der Anwesenden den Eimer mal benutzen musste. Möglicherweise, weil bei den Frauen durch die Kleidung über dem Eimer vieles verdeckt wird. Allerdings wird dazu gezeigt, wie sie ihre Unterhosen herunterziehen. Bei den Männern hätte man es durch eine Kameraeinstellung von hinten, angezogen und eingefügten Geräuschen ebenso andeuten können. Doch der Grund für die Entscheidung darüber bleibt Spekulation, denn »das Bild des nackten Holocaust-Opfers begegnet uns also keineswegs als ein statisches, sondern als ein äußerst wandlungsfähiges. Dies dürfte auch damit zusammenhängen, dass Nacktheit – stärker als andere Sujets – extrem divergierende Konnotationen bereitstellt.«⁷²²

Wenn man die Filme zu Anne Frank nicht nur untereinander vergleicht, sondern auch mit anderen untersuchten Holocaustfilmen, sind Wiedererkennungsmerkmale ersichtlich. Etwas was sich durch fast alle Filme zieht, ist das wiederkehrende Element von jüdischen Frauen und ihrer Objektifizierung. Obwohl nur kurz findet sich das auch in *Meine Tochter Anne Frank*, in einer Szene in der deutlich ein ungleiches Machtverhältnis vorherrscht. Bei der Verhaftung sagt der Mann, der die Festnahme der Franks leitet zu Otto Frank, während er sehr nah vor Anne Frank steht: »Was haben Sie für eine schöne Tochter.«⁷²³ Deutlicher ist es in einer Szene in *Das Tagebuch der Anne Frank* erkennbar. Dort ist die Darstellung von der Verfolgung und Ausgrenzung von jüdischen Menschen anhand von Mädchen und Frauen in direkter Verbindung mit Sexualisierung zu erkennen. Während eine Gruppe von jüdischen Mädchen zusammen mit Anne und Margot schwimmen gehen will, kommt eine Gruppe von Jungen in Uniform, sie beschmutzen die Sachen und Kleidung der Mädchen und schaffen es durch beleidigende und aggressive Zurufe und sozialen Druck, dass die Mädchen das Wasser verlassen müssen. Dem Publikum wird dabei auch das Badeverbot für JüdInnen an öffentlichen Stränden vermittelt.⁷²⁴ Die nur mit Badesachen bekleideten Mädchen stehen den angezogenen Jungen gegenüber. Die ungleichen Machtverhältnisse werden damit verbildlicht. Als Anne Frank kaum bekleidet dem Anführer der Gruppe gegenübersteht, wird mit einem kurzen Dialog die Sexualisierung von jüdischen Frauen verdeutlicht:

Anne Frank: »Fühlst du dich jetzt gut?«

Junge: »Halts Maul, kleine Judenschlampe.«

Diese Verunglimpfung von Frauen in Verbindung mit ihrer jüdischen Zugehörigkeit, wenn diese sich gegen Männer stellen, die sie sexualisieren, ist auch in anderen unter-

721 Ebd., TC: 01:26:13, 01:27:53.

722 Kramer, Sven: Nacktheit in Holocaust-Fotos und -Filmen, in: dies. (Hg.): *Die Shoah im Bild*, o.O. 2003, S. 225–248, S. 245.

723 *Meine Tochter Anne Frank* (2014), TC: 01:21:55.

724 Vgl. Quack, Sibylle: Jüdische Frauen in den dreißiger Jahren, in: Heinsohn, Kirsten/Vogel, Barbara/Weckel, Ulrike (Hg.): *Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt a.M. 1997, S. 111–128, S. 113.

suchten Filmen zu finden, wie beispielsweise in *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis*⁷²⁵ und *Hindenburg*⁷²⁶. Das betrifft auch Frauen, die obwohl nicht jüdisch zu jüdischen Angehörigen halten wie in *Rosenstraße*.⁷²⁷ Antisemitismus wird in den untersuchten Filmen fast nie durch weibliche Täterinnen verkörpert, obwohl die Forschung Belege für antisemitisches Verhalten bei jedem Geschlecht gefunden hat.⁷²⁸

Die Verbindung von Machtausübung und Objektifizierung von Frauen findet sich in vielen hier untersuchten Genres. Diese können unterschiedlichste Formen annehmen, wie dieses Beispiel zeigt. In *Dresden* ist bei einem Bombenangriff auf Magdeburg ein Flugzeug der britischen Luftwaffe zu sehen, auf dessen Seite eine halbnackte Frau lasziv abgebildet ist.⁷²⁹ Dass Nutzen von Frauenkörpern zur Werbung auf Plakaten und das ohne Zusammenhang zum beworbenen Produkt ist bis heute noch eine verbreitete Werbestrategie.⁷³⁰ Dies ist eine Objektifizierung von Frauen, die in keinem Zusammenhang mit der Arbeit des Militärs im Film oder der stattfindenden Bombardierung steht. Vielmehr wird hier die in dieser Szene von Männern ausgeübte Macht und Gewalt des Kriegs direkt mit der Objektifizierung der Frau in Zusammenhang gebracht. Geflogen wird das Flugzeug von der Filmfigur, die im Laufe der Handlung beim Sex mit der Protagonistin gezeigt wird.

Bei Holocaustfilmen ist das oder eines der Opfer jüdischer Verfolgung zumeist symbolisiert durch eine Frau oder ein Mädchen, das als hübsch oder schön bezeichnet wird. Beispiel dafür sind Marga Spiegel in *Unter Bauern – Retter in der Nacht* und das jüdische Fotomodel in *Hitlerkantate*, ebenso wird die Flucht von JüdInnen in *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* anhand einer jungen Jüdin dargestellt, die vor der Ausreise und nochmal auf dem Schiff sexuell bedrängt wird. Einer der bekanntesten Beispiele dafür in internationalen Produktionen ist die jüdische junge Frau in *Schindlers Liste*, denn »Spielberg implementiert der Beziehung zwischen Täter und Opfern mit der Figur Göth das sexuelle Moment«⁷³¹. Auch wenn *Das Zimmer im Spiegel* eine andere Möglichkeit der filmischen Umsetzung von versteckten Personen im »Dritten Reich« nutzt, bleibt die Darstellung jüdischer Frauen im sexuellen Kontext gleich.

Mit dem Mann der Protagonistin wird Sex zu Beginn des Films angedeutet, ohne es explizit zu zeigen.⁷³² Neben ihrem Mann, der eines Tages nicht mehr kommt um sie zu versorgen, gibt es nur eine weitere Person, mit der sie im Versteck reden kann. Die als Widerstandskämpferin inszenierte andere Frau wird zur einzigen Bezugsperson und

725 »Ihr Drecksjuden.« *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* (2019), TC: 01:06:58.

726 »Eine Judenhure hat mir nichts zu befehlen.« *Hindenburg* (2011), Teil 2, TC: 00:27:37-00:27:40.

727 »Judenhuren erteilen wir keine Auskunft.« *Rosenstraße* (2002), TC: 00:25:17-00:25:19.

728 Vgl. Wagner: Nationalsozialistische Frauenansichten, S. 26f.

729 *Dresden* (2005), Teil 1, TC: 00:10:49-00:10:58, 00:11:45-00:11:50.

730 Vgl. »Negativ-Preis der »Zornige Kaktus: wird wieder von TERRE DES FEMMES an Unternehmen mit besonders frauenfeindlicher Werbung verliehen«, Blogeintrag vom 26.05.2021 auf der Internetseite Frauen in der Wissenschaft von der Landeskongress der Gleichstellungsbeauftragten Baden-Württemberg: <https://frauen-in-der-wissenschaft.de/negativ-preis-der-zornige-kaktus-wird-wieder-von-terre-des-femmes-an-unternehmen-mit-besonders-frauenfeindlicher-werbung-verliehen/> zuletzt aufgerufen am 14.10.2023.

731 Kramer: Nacktheit in Holocaust-Fotos und -Filmen, S. 236.

732 Ebd., TC: 00:06:40.

zu einer Sexualpartnerin. Sexszenen zwischen den beiden werden auch dargestellt.⁷³³ Somit wird die Protagonistin in einer sexuellen Beziehung zu allen zu sehenden anderen Personen im Film porträtiert. Auch sieht man sie⁷³⁴ und die zweite Frau⁷³⁵ nackt und masturbierend⁷³⁶. Jedoch impliziert der Film, dass die zweite Frau nur in der Fantasie der Protagonistin existiert. Es wiederholt sich das Element der jüdischen Frau als Opfer, welches durch Sex- und Nacktszenen sexualisiert wird.

Wie bei fast allen Spielfilmen ist auch in *Die verlorene Zeit* die Jüdin eine junge, attraktive, verfolgte Frau, die sowohl nackt als auch zwei Mal beim Sex gezeigt wird.⁷³⁷ Innerhalb der Handlung wird sie von einem Aufseher des Lagers mit der Aussage »Putzkolonne was? [...] Mit Verlaub Herr Unterscharführer, aber die gehört doch wohl eher ins Puffkommando.«⁷³⁸ sexualisiert. Das Phänomen, dass »arische« Männer Jüdinnen sexualisieren oder sexuell anziehend finden, ist wiederkehrend in den untersuchten Filmen, so z.B. in *Hitlerkantate*. Innerhalb des Films wird sie von einem Mann unterstützt bzw. gerettet, was auch oft ein Thema bei jüdischen Frauenrollen ist. Wie etwa bei *Unter Bauern – Retter in der Nacht* und *Das Zimmer im Spiegel*. Und bei *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* werden zwei junge jüdische Frauen von einem reichen Soldaten geschützt und in dessen Haus von anderen Soldaten sexuell bedrängt.⁷³⁹ Sexuelle Übergriffe von Parteimitgliedern auf Hausangestellte sind auch wenige Sekunden in *Dresden* zu sehen.⁷⁴⁰

Die an das Publikum dadurch unkommentierte Verbindung von Macht und Sexualisierung ist in Kriegsfilmen Anfang des 21. Jahrhunderts zu erkennen. Internalisierte Homophobie und Misogynie beim Militär findet sich in Aussagen von Personen in Machtpositionen bei *Die Brücke* wie: »Was schaust du mich so an? Bist du ein Warmer, oder was?«⁷⁴¹. Auch bei *Unsere Mütter, unsere Väter* ist wiederholt zu hören, dass die Soldaten von höherrangigen Soldaten im Kriegskontext abwertend mit weiblich konnotierten Wörtern angesprochen werden mit Bemerkungen wie »Auf geht's, die Damen.«⁷⁴², »Guten Morgen, die Damen«⁷⁴³ oder »Auf geht's, Mädels«⁷⁴⁴. Besonders fällt dies bei *Die Brücke* auf, dort ist die Bedeutung der Frauen auf eine sexualisierte heruntergebrochen. Die Lehrerin wird sowohl bei intimen Szenen mit dem Schüler gezeigt⁷⁴⁵ – etwas was im Originalfilm nur angedeutet, aber nie gezeigt wird. Ebenso wird sie vom Polizisten belästigt⁷⁴⁶ – eine Figur, die im Originalfilm keinerlei Verbindung zu ihr hat oder etwas in die Richtung tut – und erfährt durch ihn körperliche Gewalt⁷⁴⁷. Und wenn die Frau-

733 Ebd., TC: 01:17:05-01:19:40.

734 Ebd., TC: 00:08:19-00:08:50, 00:39:45-00:41:50, 01:22:50, 01:25:48.

735 Ebd., TC: 00:54:35, 01:20:20, 01:21:22, 01:25:23.

736 Ebd., TC: 00:42:02.

737 *Die verlorene Zeit* (2009), TC: 00:09:50-00:10:22, 00:31:30-00:32:38.

738 Ebd., TC: 00:19:56-00:20:11.

739 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 01:05:37-01:05:59.

740 *Dresden* (2005), Teil 2, TC: 00:14:29-00:14:33.

741 *Die Brücke* (2008), TC: 00:26:36-00:26:38.

742 *Unsere Mütter, unsere Väter* (2012), Teil 1, TC: 01:02:51.

743 Ebd., Teil 1, TC: 01:22:18.

744 Ebd., Teil 2, TC: 00:40:55.

745 *Die Brücke* (2008), TC: 00:06:05, 00:09:35.

746 Ebd., TC: 00:42:54-00:44:00.

747 Ebd., TC: 01:12:51.

en nicht in sexuellen Handlungen mit einem Protagonisten gezeigt werden, werden sie von anderen Männern der Handlung sexualisiert.⁷⁴⁸ Ein als minderjährig⁷⁴⁹ inszeniertes Mädchen wird beim Oralsex mit einem NS-Mann gezeigt⁷⁵⁰, gewaltsam ausgezogen und mit den Worten: »Du machst dir's jetzt schön gemütlich mit unserem Freund. So wie du's mit mir immer machst.«⁷⁵¹ Sie wird mit einer Waffe zum Sex gezwungen, der dann aber nicht stattfindet, weil der Freund nicht will und geht. Im Originalfilm wird das Gespräch zwischen Dienstmädchen und Junge mit weniger Gewalt dargestellt und das Mädchen als viel selbstsicherer inszeniert. Zwang zum Sex wird in der älteren Version auch nicht an das Publikum vermittelt. Doch auch wenn Frauen nicht dargestellt werden in der Neuverfilmung, wird über Frauen geredet. Über das Hausmädchen, die zum Sex gezwungen wurde, wird gesagt »die lohnt sich nicht«⁷⁵² um ihr einen Liebesbrief zu schreiben und »Hast du schon mit einer. Unsere Hanne lässt dich bestimmt ran. Die macht das sehr gut.«⁷⁵³ »Ob ich die Frau mit oder ohne Schutz gestochen habe.«⁷⁵⁴, sind Antworten auf Fragen, die ohne Kontext herabwürdigend formuliert werden. Mitten bei der militärischen Verteidigung der Brücke finden Gespräche wie dieses statt:

Walter: »Bei den Weibern nicht lange fackeln. Reine Zeitverschwendung. Nettigkeit ner alten Dame gegenüber, das ist was für den älteren Herrn. Wollen die im Grunde gar nicht. Du musst nur richtig ran, wie n Stier.«

Junger Mann: »Hab noch nie nen Stier gesehen.«

Walter: »Du bist viel zu zimperlich. Lang sie richtig an. Die will. Ich sag dir, die will. Die wartet nur darauf.«

Ernst: »Jetzt reichts.«

Walter: »Dich kalten Fisch lässt keine ran. Bei dir läuft's nur mit Handbetrieb. Da wachsen ja Haare zwischen den Fingern.«

Ernst: »Schnauze.«

Walter: »Du weißt ja noch nicht mal, wie's bei den Weibern da unten aussieht.«⁷⁵⁵

Die Rollenfigur des Walters greift anderen Jungs in dieser Szene auch zwischen die Beine. Sexuelle Übergriffe unterschiedlichster Art sind somit auf beide Geschlechter zu erkennen. Es werden auch Fotos von nackten Frauen gezeigt, die die Jungen dabei ha-

748 Ebd., TC: 00:42:54-00:44:00.

749 Ebd., TC: 00:28:11.

750 Ebd., TC: 00:21:55-00:21:58.

751 Ebd., TC: 00:22:55-00:23:11.

752 Ebd., TC: 00:27:43.

753 Ebd., TC: 00:21:33-21:42.

754 Ebd., TC: 00:13:01-00:13:07.

755 Ebd., TC: 00:33:40-00:34:15.

ben.⁷⁵⁶ Die Frauen im Film, sowohl die Mütter als auch die Partnerinnen der Protagonisten, versuchen die Jungen wiederholt zu retten. Sie werden als weitsichtiger und gegen Gewalt eingestellt dargestellt. Im Originalfilm erhalten die Frauen in der Hinführung zur Verteidigung der Brücke zu Beginn des Films eine viel gewichtigere Rolle und äußern eine eigene politische Meinung.

Wird in *Napola – Elite für den Führer* und *Die Freibadclique* die sich entwickelnde Sexualität der männlichen Protagonisten zum Thema, ist der Protagonist in *Deutschstunde* die meiste Zeit der Handlung noch zu jung dafür. Bis auf die Darstellung der nackten Schwester nach dem Krieg⁷⁵⁷ findet sich keine sexualisierte Darstellung der Charaktere. Es gibt nur zwei Frauenrollen mit Text, die allerdings nie miteinander reden. Beide sind Ehefrauen und eine ist die Mutter des Protagonisten. Frauen in Mütterrollen sind ebenfalls in *Napola – Elite für den Führer* zu sehen. Ansonsten stellen alle weiteren Frauenrollen in *Napola – Elite für den Führer* und *Die Freibadclique* entweder ein Lustobjekt für die Protagonisten dar⁷⁵⁸, werden nackt oder beim Sex gezeigt⁷⁵⁹ oder haben Sex mit ihnen⁷⁶⁰.

Die Ehefrau – die einzige Frau relevanter Handlung im Film *Ende der Schonzeit* – hat mit beiden männlichen Protagonisten Sex und wird dabei wiederkehrend gezeigt⁷⁶¹ auch gegen ihren Willen als Vergewaltigung oder durch sexuelle Übergriffe⁷⁶², ist also auch hier sexualisiert inszeniert. Ebenfalls wird sie als einzige Person im Film nackt gezeigt⁷⁶³ und erfährt körperliche Gewalt.⁷⁶⁴ Die Handlung des Films dreht sich um die Zeugung eines Kindes, bei der die Frau nicht als Individuum gesehen wird. Geschlechtsverkehr wird über den Kopf der Frau hinweg ausgemacht, wie in dieser Szene:

Fritz: »Na probieren könnten wir's mal. Natürlich in meiner Anwesenheit.«

Albert: »Ich kann doch nicht mit deiner Frau.«

Fritz: »Ich bin Bauer. Und wenn ne Kuh kalben soll, dann bring' ich sie zum Stier. So seh' ich das.«⁷⁶⁵

756 Ebd., TC: 00:33:45, 00:35:40.

757 *Deutschstunde* (2018), TC: 01:31:48.

758 *Napola – Elite für den Führer* (2004), TC: 00:28:19–00:28:30; *Die Freibadclique* (2017), TC: 00:04:17–00:04:30, 00:16:48–00:17:17.

759 *Napola – Elite für den Führer* (2004), TC: 00:37:09–00:38:58; *Die Freibadclique* (2017), TC: 00:35:48–00:36:05.

760 *Die Freibadclique* (2017), TC: 00:30:52–00:31:22.

761 *Ende der Schonzeit* (2012), TC: 00:25:05–00:25:14, 00:48:42–00:48:55, 00:55:09–00:55:57, 01:05:45–01:05:50, 01:11:50–01:12:00.

762 Ebd., TC: 00:38:33–00:39:38, 01:01:42–01:01:52, 01:14:57–01:15:00, 01:28:15–01:29:06.

763 Ebd., TC: 00:49:16–00:49:28, 01:05:45, 01:14:36.

764 Ebd., TC: 01:15:54.

765 Ebd., TC: 00:27:03–00:27:28.

Mit der Frau wird das nie besprochen, sondern nur unter den Männern ausgemacht. Ihre Teilnahme wird einfach beschlossen⁷⁶⁶ und sie wird vor vollendete Tatsachen gestellt.⁷⁶⁷ Es wird im Film etabliert, dass der Wille oder die Meinung der Frau für die Entscheidungen des Ehemannes nicht von Bedeutung ist.⁷⁶⁸

Im Zentrum der Handlung steht die Annäherung der beiden Männer. Es ist der einzige untersuchte Film, in dem so explizit über den Körper einer Frau von Männern verfügt und verhandelt wird. Jedoch ist auch der Zwang gegenüber einem Mann sexuelle Handlungen auszuführen in keinem anderen der untersuchten Filme zu finden.⁷⁶⁹ Ebenso die Formulierung »Du schenkst dem Führer jetzt auch ein Kind?«⁷⁷⁰, die der NS-Propaganda entspricht, ist in den anderen Spielfilmen nicht häufig zu finden und fällt dadurch auf. Möglicherweise ist in diesem Zusammenhang interessant, dass es einer der sieben Filme der Statistik ist, der von einer Regisseurin gedreht wurde. Ein weiterer ist *Hitlerkantate*. Darin wird das »arische« Aussehen direkt mit der möglichen erotischen Wirkung des Faschismus verbunden. Eine jüdische Frau sieht der Protagonistin recht ähnlich und soll durch ihr »arisches« Aussehen in einem pornografischen Film mitspielen. Die Absurdität der Ideologie wird im Film anhand eines SS-Mannes inszeniert, der eine jüdische Frau erregend findet. Er wertet die Frau als jüdisch ab und denunziert sie später im Film, nutzt das Filmmaterial aber kurz darauf heimlich zur Onanie.⁷⁷¹ Diese willkürliche Einteilung von Menschen in jüdisch und nicht jüdisch nach Aussehen, wird von der jüdischen Frau Gisela beim Dreh des pornografischen Films auch direkt benannt.⁷⁷²

Sexualisierung von Frauen findet sich jedoch in allen untersuchten Genres und Themenbereichen wieder. Es wird auch zur Unterhaltung genutzt wie in der Komödie *U900*. In einem Traumszenarium eingeführt mit den Worten: »Ein Leben wie wir es uns immer vorgestellt haben«, werden vier halbnackte Frauen in Bikini und »Playboy-Bunny«-ähnlichem Outfits gezeigt wie sie Atze Schröder, der in einer Badewanne voll Geld sitzt, lachend streicheln.⁷⁷³ Direkt die erste Frau mit einer Sprechrolle im Film wird mit dem Satz: »Und Frau Strasser soll ich es Ihnen gleich hier in der Küche besorgen?« sexualisiert und geht daraufhin als übersexualisiert inszeniert auf das Spiel des Protagonisten ein.⁷⁷⁴ Sie wird mehrmals beim Sex gezeigt.⁷⁷⁵ Der Protagonist objektifiziert sie ebenfalls.⁷⁷⁶ Nur kurz darauf wird sie als berechnende Opportunistin dargestellt, die – als ihr Ehemann den Seitensprung mitbekommt – so tut als würde eine Vergewaltigung statt-

766 Ebd., TC: 00:32:19.

767 »Der Albert wird uns einen Erben zeugen. Ich hab das mit ihm geklärt.« Ebd., TC: 00:33:32-00:33:42.

768 Ebd., TC: 00:48:16.

769 Ebd., TC: 00:57:51, 01:16:40-01:16:48.

770 Ebd., TC: 01:10:45.

771 *Hitlerkantate* (2005), TC: 00:55:20-00:58:00.

772 Ebd., TC: 00:42:14-00:42:52.

773 *U900* (2008), TC: 00:03:58-00:04:18.

774 Ebd., TC: 00:05:27-00:05:58.

775 Ebd., TC: 00:06:30-00:06:40, 00:07:57-00:08:02, 00:08:31, 01:31:45-01:31:50.

776 »Was hät ich denn machen sollen? Versetzt euch doch mal in meine Lage. Ihr habt die Perle von General Strasser nicht gesehen. Die ist allerfeinstes Stöckelwild. Von der Herde getrennt.« Ebd., TC: 01:09:12-01:09:17.

finden.⁷⁷⁷ Was zum einen die Tragweite sexueller Gewalt als humoristisches Mittel nutzt und den Fokus bei diesem Themenkomplex wieder auf den Mann legt, da er vor der Anschuldigung fliehen muss.⁷⁷⁸ Auch wenn in den Szenen keine Frauenrolle selbst dargestellt wird, fallen im Laufe des Films Sätze wie: »Was in meinem Sinne ist, ist dunkelblond und trägt Doppel-D.«⁷⁷⁹, »Das hat mit dem Puff im Hafen von Warnemünde zu tun, Poseidon. Die Telefonnummer hat jeder Matrose in seinem Seesack«⁷⁸⁰ als Witz über die Poseidonspalte bei Gibraltar. Wiederholt Witze über die Poseidonspalte⁷⁸¹ oder anzügliche Sätze wie: »30 Zentimeter? Genau so ein Ding hab ich.«⁷⁸² sind eingebaut. Es finden Gespräche über Frauen statt, die Mannschaftsmitgliedern nahestehen.⁷⁸³ In einer Szene wird eine blonde Frau auf einem Foto gezeigt und folgender Austausch passiert:

Tilkowski: »Verflucht. Jensen. Bevor wir hier alle drauf gehen, muss ich noch was loswerden. Damals, in Warnemünde, als wir Proviant nachgeladen haben und du Bordwache hattest, da habe ich mit deiner Verlobten geschlafen.«

Matrose 1: »Ich hab' auch mit ihr geschlafen, aber damals in Bremen.«

Matrose 2: »Ja, ich auch. In Flensburg.«

Matrose 3: »Hamburg«

Matrose 4: »Laboe«

Matrose 5: »Timmendorf«

Matrose 6: »Wilhelmshaven«

Matrose 7: »Eckernförde«

Matrose 8: »Hallig Hooge«⁷⁸⁴

6.2.3 Nebenrollen, Ehefrauen und Statistinnen

Frauen, die durch die Positionen ihrer Männer in besetzten Gebieten ein unbeschwertes Leben führen und ebenfalls der Ideologie anhängen, finden sich in der filmischen Darstellung kaum. Dies entspricht der Wahrnehmung der MittäterInnenschaft von Frau-

777 Ebd., TC: 00:08:27-00:08:50.

778 (Auch in diesem Fall wird wieder das Wort geschändet benutzt.) Ebd., TC: 01:07:49.

779 Ebd., TC: 00:37:44-00:37:48.

780 Ebd., TC: 00:44:29-00:44:36.

781 Ebd., TC: 00:52:44-00:52:48, 01:31:51, »Poseidonspalte war ziemlich eng. Stop. Musste an deine Frau denken. Stop.« Ebd., TC: 01:01:48-01:01:59.

782 Ebd., TC: 00:38:03-00:38:06.

783 Ebd., TC: 01:02:52.

784 Ebd., TC: 00:56:04-00:56:45.

en auch außerhalb der künstlerischen Vermittlung.⁷⁸⁵ Es ist auch hier wieder ein nicht deutscher Film, der an dieser Stelle erwähnt werden kann. *The Zone of Interest*⁷⁸⁶ aus dem Jahr 2023, stellt das Familienleben der Familie Höß dar, mit Fokus auch auf Frau Hedwig Höß und ihr Leben beim Lager Auschwitz. In deutschen Filmen sind diese Ehefrauen zumeist im Rahmen von politischen Veranstaltungen zu sehen und halten sich im Hintergrund wie bei *John Rabe*, *Rommel* und *Speer und Er*. Eine politische Meinung oder die Informationen über die Arbeit ihrer Männer und damit verbundene Verbrechen werden nicht eingebaut. In *Die Fälscher* ist eine blonde Ehefrau mit Kindern eines Hauptsturmführers neben dem Lager Mauthausen gezeigt, die sich malen lässt.⁷⁸⁷ Es ist ausgehend von der Handlung zu vermuten, dass sie auch als Familie dort leben und diese Frau also mitbekommt, was ihr Mann arbeitet und wo sie wohnt, auch wenn das im Film nie thematisiert wird. Aber auch in den untersuchten Filmen, die nicht Teil der Statistik sind, finden sich keine Darstellungen von SS-Ehefrauen. Einsätze in den besetzten Gebieten hatten oftmals zur Folge, dass die Frauen der SS-Männer ebenfalls dort lebten. Für die Spielfilme über Nazigrößen lässt sich eine besonders geringe Präsenz und Relevanz von Frauenrollen erkennen. Alleine die Rolle der passiven Ehefrau ist vergeben, sowie im Hintergrund agierende Sekretärinnen oder Haushälterinnen, die allerdings keinen Namen und/oder keinen Text erhalten. Ausnahmen dieser Beobachtungen sind selten. Zudem ist der Text der Ehefrauen oft auf Gespräche mit den Ehemännern beschränkt.

Da sie fast immer die einzigen Frauenrollen sind, werden die dargestellten Ehefrauen genauer betrachtet. Bei *Rommel* gibt es insgesamt nur zwei Frauenrollen mit Namen und Text, warum an ihm beispielhaft die Bedeutung der Ehefrauen verdeutlicht werden kann. Erwin Rommels Ehefrau ist nur im Haus der Familie jeweils kurz zu sehen und führt knappe Gespräche mit ihrem Mann. Ein Satz über Schuhe zu einer Bediensteten ohne Text, stellt die gesamte Kommunikation mit einer anderen Frau im Film für sie dar.⁷⁸⁸ Als Teil der Résistance ist die Comtesse, die einzige weitere Sprechrolle für eine Frau in *Rommel*. Ebenfalls ohne jeglichen Austausch mit einer Frau, bewegt sie sich nur unter Männern, die sie verbal und nonverbal objektifizieren.⁷⁸⁹ Keine der Frauen beeinflusst die Handlung wirklich.

Ähnliches könnte man über Hermann Görings zweite Frau Emmy sagen. *Der gute Göring* ist kein Film über Hermann Göring, sondern über seinen Bruder Albert. Doch nur hier wird Hermann Görings zweite Ehefrau Emmy Göring als Person dargestellt. Emmy Göring war vor ihrer Hochzeit mit Hermann Göring eine bekannte Schauspielerin und *Der gute Göring* nutzt ihren damaligen Beruf um in der Handlung die NS-Film-

785 »Auch in familiären Tradierungsmustern werden imaginäre Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit zu Vermittlungsinstanzen nationalsozialistischer Täter/-innenschaft, beispielsweise wenn die Rolle der Mutter traditionell als passiv und unpolitisch angesehen wird und somit Täterinnenschaft oder Mittäterinnenschaft von Ehefrauen und Müttern im Nationalsozialismus ausgeblendet wird. Schuld wird im Gegenzug mit Männlichkeit assoziiert, da sie mit Handlungsfähigkeit verbunden wird (vgl. hierzu Reiter 2006 und Wachsmuth 2008).«, in: Figge/Hanitzsch/Teuber: Scham und Schuld, S. 11.

786 *The Zone of Interest*. Jonathan Glazer. USA/GB/PL 2023.

787 *Die Fälscher* (2006), TC: 00:14:01.

788 Ebd., TC: 00:40:45-00:40:54.

789 Ebd., TC: 00:12:37, 00:33:20.

politik zu thematisieren. Emmy Göring wird im Film auf Schauspielkollege Otto Wallburg angesprochen, der umgebracht wurde, was sie als Unsinn bezeichnet⁷⁹⁰ und dadurch – wie auch in anderen Fällen bei Ehefrauen in den Filmen – als naiv und unwissend dargestellt wird. Am Beispiel ihrer Schauspielkollegin Henny Porten wird im Film thematisiert, dass manche Karrieren in der Kunst und Öffentlichkeit durch die »Nürnberger Gesetze« fast unmöglich wurden.⁷⁹¹ Dieselben Gesetze konnten aber auch willkürlich von den Machthabern umgangen werden.⁷⁹² Dies führte auch zu Machtkämpfen zwischen NS-Eliten⁷⁹³, so war z.B. »Goebbels [...] nicht bereit, den Wünschen Görings einfach nachzugeben.«⁷⁹⁴ Die Macht der Filmpolitik bei der Propaganda spiegelt sich in dieser Szene in *Der gute Göring* wider:

Hermann Göring: »Mir scheint Frau Porten würde sich bedeutend leichter tun, wenn sie sich trennen würde. Scheiden ließe. Herr Rühmann ist damit sehr gut gefahren. [...]«

Albert Göring: »Solche Situationen sollten dir nicht neu sein. Das sind Auswüchse von der Politik, die du zu verantworten hast.«

[...]

Albert Göring: »Warum verwendest du dich für sie?«

Hermann Göring: »Ich kann Emmy keinen Wunsch abschlagen.«

Albert Göring: »Ihr Mann ist Jude. Einer von denen, die ihr ausgrenzt, schikaniert, enteignet. Aber für ihn setzt du dich ein?«

Hermann Göring: »Wer Jude ist bestimme ich.«⁷⁹⁵

Komplexe Zusammenhänge werden bei dieser Thematik für die Filmhandlung zusammengefasst, denn »dass beispielsweise immer wieder Reichsmarschall Hermann Göring der Ausspruch zugeschrieben wird »Wer Jude ist, bestimme ich«, trifft nicht den Sachverhalt, denn Göring hatte in diesen Fragen keinerlei Befugnis und war somit nicht in der Lage, in diesem Bereich überhaupt etwas zu bestimmen.«⁷⁹⁶ Dass sich bereits zu Beginn des »Dritten Reichs« zwei Frauen intensiv für die Schauspielerin Henny Porten eingesetzt hatten und dafür entweder Drohungen oder Ermittlungsverfahren durchleben mussten⁷⁹⁷, wird in der Szene nicht erwähnt.

790 *Der gute Göring* (2015), TC: 01:02:08–01:02:18.

791 Vgl. Schrader: »Jederzeit widerruflich«, S. 591.

792 »Das Engagement verdankte sie wohl Hermann Göring und seiner Frau Emmy Sonnemann, die ihren Gatten auf Portens Situation aufmerksam gemacht hatte.«, in: Ebd., S. 587.

793 Ebd., S. 587.

794 Ebd., S. 589.

795 *Der gute Göring* (2015), TC: 00:26:30–00:28:25.

796 Koop: »Wer Jude ist, bestimme ich«, S. 9.

797 Vgl. Schrader: »Jederzeit widerruflich«, S. 582–591.

Eva Braun, die nur kurze Zeit Adolf Hitlers Ehefrau war, aber dennoch eine lange Zeit an seiner Seite verbrachte, wird in den untersuchten Spielfilmen zumeist ähnlich dargestellt. In *Der Untergang* als lebenslustige beinahe naive Frau gezeigt, erhält sie keine politische Meinung, die über die persönliche Beziehung zu Adolf Hitler hinausgeht.⁷⁹⁸ Selbst in den humoristischen Bearbeitungen in *Goebbels und Geduldig* und *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* ändert sich nichts an dieser Darstellungsweise, obwohl in diesem Genrewechsel manchmal eine Veränderung in der Darstellung anderer Personen zu beobachten ist.⁷⁹⁹ In *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* werden in einer Szene vor Gericht über ihre angeblichen Tagebücher, Nacktbilder von ihr gezeigt.⁸⁰⁰ Ansonsten ist sie wie z.B. in *Speer und Er*⁸⁰¹ als Filmfigur ohne Text zu sehen.⁸⁰²

Von Magda Goebbels gibt es in den Filmen der Statistik zwei Porträtierungen, die sich in *Der Untergang* und *Goebbels und Geduldig* stark voneinander unterscheiden, was ihre Entscheidungen bezüglich ihres eigenen Vorteils betrifft. Laut Biografieforschung scheint sich Magda Goebbels vor allem als Frau zu Adolf Hitler hingezogen gefühlt zu haben.⁸⁰³ Jedoch beide Darstellungen beziehen sich nur auf die Zeit in der sie bereits Kinder mit Joseph Goebbels hat, was die Beziehung der beiden wohl verändert zu haben scheint.⁸⁰⁴ Doch sie wird nie schwanger porträtiert. In der 2. Staffel von *Charité*⁸⁰⁵ gibt es eine kurze Szene in der sie nach einer Fehlgeburt im Krankenhaus auf die Protagonistin trifft. Doch innerhalb der analysierten Filme bleibt das durchgehende Element, dass sie sich der Ideologie nahe fühlt. »Ich möchte nicht, dass meine Kinder in einer Welt ohne Nationalsozialismus aufwachsen. [...] Wenn die Idee des Nationalsozialismus stirbt, gibt es keine Zukunft mehr«⁸⁰⁶ ist von der Rollenfigur in *Der Untergang* zu hören. Ebenso hört das Publikum folgende Aussage von ihr:

Unsere herrliche Idee geht zugrunde, und mit ihr all das, was ich Schönes, Bewundernswertes, Edles und Gutes in meinem Leben gekannt habe. Die Welt, die nach dem Führer und dem Nationalsozialismus kommt, ist nicht mehr wert darin zu leben und deshalb habe ich auch die Kinder hier her mitgenommen. Sie sind zu schade, für das nach uns kommende Leben und ein gnädiger Gott wird mich verstehen, wenn ich ihnen selbst die Erlösung geben werde.⁸⁰⁷

798 *Der Untergang* (2004), TC: 01:06:15–01:06:25.

799 Darauf soll bei der Analyse der Komödien in Kapitel 6.1.6 noch einmal eingegangen werden.

800 *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* (2015), TC: 01:12:05.

801 Dieser Mehrteiler wiederum spielt nur knapp 80 der 270 Minuten während des »Dritten Reichs« und befasst sich den Großteil der Handlung mit der Zeit nach dem 08.05.1945. Ebenso werden ZeitzeugInnen-Ausschnitte und Originalaufzeichnungen eingebaut, weshalb dieser Fernseh-Mehrteiler sich ebenfalls als Doku-Drama einteilen lässt.

802 *Speer und Er* (2004), Teil 1, TC: 00:06:22–00:06:27, 00:45:09–00:45:24, 00:48:30.

803 Vgl. Klabunde: Magda Goebbels, S. 191.

804 Ebd., S. 226f.

805 *Charité*. Staffel 2. Anno Saul. D 2018

806 *Der Untergang* (2004), TC: 01:03:59–01:04:21.

807 Ebd., TC: 00:55:29–00:55:47.

Auch hier bezieht sich die Filmfigur der Magda Goebbels auf die Mutterrolle. Von Adolf Hitler wird sie im Film »die tapferste Mutter im Reich«⁸⁰⁸ genannt und erhält seinen NSDAP-Anstecker. Möglicherweise eine Anspielung auf die Verleihung des Mutterkreuzes, das sie als erste Frau in Deutschland überreicht von Adolf Hitler erhielt. In keinem der untersuchten Filme erhält eine Frau ein Mutterkreuz, wird es erwähnt oder getragen. Eine aktive Gestaltung von Handlungen, Straftaten oder Unterstützung des Regimes außerhalb des passiven Existierens neben den mächtigen Männern und deren Willen findet bei den Ehefrauen in den Spielfilmen nicht statt. Es gibt Beispiele wie Machtbesessenheit und Ideologie durch Ehefrauen zu Karrieren der Männer im System geführt haben. Bereits bei der Serie *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss* aus den 1970ern wird durch die Ehefrau des SS-Mannes der Druck gezeigt, den sie auf ihn auswirkt um auch selbst gesellschaftlich aufzusteigen.⁸⁰⁹ Es wäre also möglich mehrere Aspekte von Machtausübungen aufzugreifen, selbst wenn Frauen nur in der Rolle als Ehefrauen in Filmen vorkommen.

Wird eine berufstätige Frau gezeigt – häufig als Statistin – arbeitet sie in den allermeisten Fällen als Sekretärin. Filme mit Kriegsbezug haben auch Krankenschwestern als Statistinnen. In beinahe allen untersuchten Filmen findet sich jedoch eine Statistin oder Rolle mit wenigen Sätzen Text, die im Hintergrund als Sekretärin entlanggeht, etwas abtippt oder Anweisungen von Männern erhält. Die einzige tragende Rolle einer Sekretärin ist in *Der Untergang*, dort erhält sie einen Namen, Text und führt die ZuschauerInnen durch die Handlung. Der häufigste Beruf, in dem fiktive »arische« Frauen mit tragenden Rollen arbeiten, ist Krankenschwester wie in *Dresden*⁸¹⁰ und *Unsere Mütter, unsere Väter*. Dies entspricht der NS-Frauenbildpropaganda, denn »in der breit angelegten Werbung der Nationalsozialisten für den Pflegeberuf wurde ausschließlich um junge Frauen geworben«⁸¹¹. Jedoch erhalten sie auch dort immer Anweisungen von Männern und es fallen Sätze wie: »Wie bitte? Du bist Krankenschwester und ich bin der Arzt. Und kritisiere mich nie mehr vor einer anderen Schwester.«⁸¹² In beiden Filmen haben die Frauen eine sexuelle Beziehung mit ihrem direkten Vorgesetzten, in dem die ungleiche Machtposition innerhalb der Beziehung nicht thematisiert und teilweise romantisiert wird. Die Forschung betrachtet solche Beziehungen hingegen weniger positiv, denn »viele Frauen haben traumatische Erinnerungen an Belästigungen, die sich bis zu Vergewaltigungsversuchen steigern konnten. Bei manchen kreisen die Erzählungen um diesen einen Punkt [...] besonders dann, wenn es sich um Männer handelte, denen die Frauen untergeordnet, von denen sie abhängig waren.«⁸¹³

808 Ebd., TC: 01:45:09–01:45:11.

809 *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss* (1978), Teil 1, TC: 00:10:00–00:11:42, Teil 3, TC: 00:39:32–00:43:29, Teil 4, TC: 00:02:12–00:05:04, 01:38:03–01:38:50.

810 »Bereits in den ersten Szenen wird deutlich, dass Annas Handeln uneigennützig und hilfsbereit ist. Schon die soziale Indizierung der Figur als Krankenschwester ruft diese Assoziationen hervor. Gleichzeitig werden typisierte weibliche Konnotationen zu positiven Eigenschaften.«, in: Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 301.

811 Gaida: *Zwischen Pflegen und Töten*, S. 23.

812 *Dresden* (2005), Teil 1, 01:07:28–01:07:34.

813 Dörr: »Wer die Zeit nicht miterlebt hat ...«, S. 159.

Ansonsten sind die fiktiven »arischen« Frauenrollen größtenteils nicht berufstätig, da sie Ehefrauen, Hausfrauen oder Mütter sind. Untersuchungen der Berufstätigkeit von Frauen in deutschen Fernsehfilmen ergaben, dass Frauenfiguren nur am zweithäufigsten im Bereich Pflege/Gesundheit tätig sind. Dort entspricht die Berufsauswahl für die Protagonistinnen nicht der tatsächlichen Berufsstatistik.⁸¹⁴ Um das in einen Vergleich mit dem »Dritten Reich« zu setzen, bräuchte es eine Berufsstatistik wie viele Frauen im »Dritten Reich« im pflegenden Bereich tätig waren. Die Mutter des Protagonisten in *Neger, Neger, Schornsteinfeger* arbeitet ebenfalls als Krankenschwester, ihre Rolle beruht jedoch auf einer echten Person. Im Film geht sie ebenfalls eine sexuelle Beziehung zu einem Vorgesetzten ein. Die Mutter wird sowohl im sexuellen Kontext gezeigt⁸¹⁵, als auch innerhalb des Films durch verschiedene Personen, manchmal in ihrem Beruf als Krankenschwester, sexualisiert⁸¹⁶. Dies passiert auch der Krankenschwester Anna in *Dresden*.⁸¹⁷ Die Mutter in *Neger, Neger, Schornsteinfeger* ist eine »arische« Frau, die von einer blonden und blauäugigen Schauspielerin gespielt wird. Es gibt neben der Mutter, einer weiteren Mutterfigur und einer Lehrerin, die politisch verfolgt wird, nur noch eine weibliche Person mit Relevanz für die Handlung, nämlich die Sexualpartnerin des Protagonisten. Dies entspricht dem erkennbaren Muster von Frauenrollen. Dieses »arische« Mädchen ist ebenfalls blond.

Lassen sich auch in anderen untersuchten Spielfilmen dieses Kapitels eher selten zu beobachtende Darstellungsweisen von Frauen erkennen? Vereinzelt kann man solche Elemente aus den Filmen zusammenstellen. Dies wäre beispielsweise, dass Frauen in *Neger, Neger, Schornsteinfeger* fanatisch einen Mann körperlich als Gruppe angehen, weil sie nach der Bombardierung Hamburgs in ihm einen feindlichen Piloten wähen.⁸¹⁸ In *Dresden* geht die Gewalt und Ermordung an den feindlichen Piloten nur von den Männern aus, die sie mit dem Leid von Frauen und Kindern rechtfertigen.⁸¹⁹ *Dresden* handelt von fiktiven Personen, wohingegen *Neger, Neger, Schornsteinfeger* auf biografischen Aussagen beruht. Lassen sich somit in fiktiven Erzählungen eher Darstellungen von männlicher Gewalt wiederfinden, die Gewalt durch Frauen nicht mit einbinden? Lässt sich eine geschlechtsbezogene Unterscheidung in fiktiven und biografischen Filmen auch in alltäglichen Bereichen beobachten? Dafür finden sich nur wenige Beispiele, die von der gefundenen Norm von berufstätigen Frauen abweichen.

Im biografischen Fernsehmulti *Neger, Neger, Schornsteinfeger* übernimmt eine Frau während des Kriegs den Beruf der Briefträgerin.⁸²⁰ Die Tätigkeit als Trambahnkontrolleurin wird in *Rosenstraße* sehr kurz im Hintergrund ausgeübt.⁸²¹

Doch auch Frauen, die durch ihren Beruf in der Bevölkerung bekannt waren beispielsweise als Künstlerin, werden nicht genannt oder für die Filmhandlungen angepasst. Die einzige knappe Nennung in den untersuchten Filmen von der Schauspiele-

814 Vgl. Prommer/Linke: Ausgeblendet, S. 67.

815 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 2, TC: 00:09:00-00:09:40, 00:10:02-00:10:58.

816 Ebd., Teil 1, TC: 00:20:19, 00:25:34.

817 *Dresden* (2005), Teil 1, 01:04:46-01:05:00.

818 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 2, TC: 01:25:03-01:25:41.

819 *Dresden* (2005), Teil 1, 00:17:28-00:17:38.

820 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 2, TC: 01:15:22.

821 *Rosenstraße* (2002), TC: 00:40:49.

rin und Sängerin Lilian Harvey findet sich in einer Szene in der Nachkriegszeit in *Das Adlon – Eine Familiensaga*⁸²². Ansonsten werden bekannte von ihr gesungene Lieder aus dem Film *Der Kongreß tanzt*⁸²³ zweimal in *Der Hauptmann*⁸²⁴ und aus dem Film *Ein blonder Traum*⁸²⁵ in *Der Überläufer*⁸²⁶ gesungen, allerdings ohne Nennung ihres Namens. Ebenfalls ohne Nennung des Namens und ihrer Bedeutung sind in *Neger, Neger, Schornsteinfeger* zwei Mal Lieder von Zarah Leander im Hintergrund zu hören.⁸²⁷ Die Filmszene mit dem Lied »Davon geht die Welt nicht unter« ist wie bereits angemerkt in *Dresden* zu sehen, jedoch fällt der Name Zarah Leander in dem Zusammenhang nicht. Ebenso ist ein Lied von ihr in *Rosenstraße* zu hören.⁸²⁸ »Ich weiß nicht zu wem ich gehöre« wird in *Rosenstraße* als zweites Lied gesungen und mit Titel benannt⁸²⁹, aber die Schauspielerin und Sängerin Anna Sten findet keine Erwähnung, ebenso nicht der Film *Stürme der Leidenschaft*⁸³⁰ aus dem es ist. Dessen Regisseur emigrierte auf Grund der Nationalsozialisten, weshalb fraglich ist, warum dieses Lied vor Goebbels gesungen wird, der es im Film ohne Widerspruch anhört. Das Lied »Ein Freund, ein guter Freund« von den Comedian Harmonists wird in *Der Überläufer* erwähnt und abgespielt, ohne auf die Gruppe oder ihr Schicksal einzugehen.⁸³¹ Für ZuschauerInnen ohne Vorwissen ist also nicht möglich eine der genannten SängerInnen zeitlich und in ihrer Bedeutung einzuordnen. In den meisten Fällen erfahren sie nicht einmal einen Namen. Sowohl die filmischen Darstellungen von Isa Vermehren als auch von Anny Ondra in den untersuchten Filmen gehen nicht auf ihren Beruf als Schauspielerinnen ein, welche Auswirkung der für sie und welche Wirkung das innerhalb des Frauenbildes auf die Bevölkerung des »Dritten Reichs« hatte. Die Abläufe und Propaganda der Filmindustrie und wie Frauen darin verbunden waren, wird somit auch nicht thematisiert. Das gleiche gilt für Emmy Göring in *Der gute Göring*, die nur als Ehefrau dargestellt wird, ihren Beruf zum inszenierten Zeitpunkt bereits nicht mehr ausübt und auf ihre Bekanntheit und Einfluss als Schauspielerin nicht eingegangen wird. In dem nicht in der Statistik aufgenommenen Film *Die Reise nach Kafiristan*⁸³² findet Emmys Name eine knappe Erwähnung. Es wäre interessant zu untersuchen, ob in solchen kleinen Sequenzen bei hier nicht berücksichtigten Filmen, ebenfalls ähnliche Darstellungen von Künstlerinnen und ihrer Bedeutung im »Dritten Reich« zu belegen sind. Das kann innerhalb dieser Arbeit jedoch nicht geleistet werden. Solche Szenen stellen in diesem Rahmen nur eine Ergänzung für weiterführende For-

822 *Das Adlon – Eine Familiensaga* (2012), Teil 3, TC: 01:13:10-01:13:15.

823 *Der Kongreß tanzt*. Eric Charell. D 1931.

824 *Der Hauptmann* (2017), TC: 00:10:12-00:10:27, 01:40:44-01:43:35.

825 *Ein blonder Traum*. Paul Martin. D 1932.

826 *Der Überläufer*. Florian Gallenberger. D 2020, Teil 1, TC: 00:58:36-00:59:48.

827 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 2, TC: 01:01:23-01:01:54, 01:14:54-01:15:22.

828 *Rosenstraße* (2002), TC: 01:03:25-01:03:59.

829 Ebd., TC: 01:47:29-01:50:52.

830 *Stürme der Leidenschaft*. Robert Siodmak. D 1932.

831 *Der Überläufer* (2020), Teil 2, TC: 00:08:03, 00:09:27-00:10:04.

832 *Die Reise nach Kafiristan* (2001), TC: 00:49:45-00:50:18.

schung dar, wie beispielsweise die Filme über Marlene Dietrich und Hildegard Knef.⁸³³ Die Ambitionen von Hildegard Knef als Schauspielerin im »Dritten Reich« zu arbeiten kommen in *Hilde* zwar knapp vor, werden jedoch schnell mit der sexuellen Beziehung zu dem Reichsfilmdramaturgen Demandowsky verbunden.⁸³⁴ Der 2000 veröffentlichte Kinofilm *Marlene*⁸³⁵ über Marlene Dietrich behandelt zwar ihre Arbeit als Schauspielerin, allerdings fokussiert sich die Handlung auf die Zeit vor und nach dem »Dritten Reich«, springt dann zeitlich innerhalb der zwölf Jahre und spielt nicht im Deutschen Reich oder in besetzten Gebieten. In *U900* findet sich die einzige Erwähnung von Marlene Dietrich in den Filmen der Statistik.⁸³⁶

Die Schauspielerin Anny Ondra wird in *Max Schmeling* verkörpert.⁸³⁷ Allerdings nicht in einer Handlung über sie, sondern in ihrer Funktion als Verlobte und Ehefrau des Protagonisten. Ihre Arbeit als Schauspielerin und Mitgründerin einer Filmfirma wird nur am Rande angesprochen und nicht ihrer öffentlichen Bedeutung und Popularität der damaligen Zeit entsprechend dargestellt.⁸³⁸ Sobald die Handlung im »Dritten Reich« spielt wird sie sogar noch weniger aktiv dargestellt als davor. Steht das im Zusammenhang damit, dass »für ihren ursprünglichen Typ [...] die NS-Weltanschauung sowieso nicht das geringste Verständnis [hatte]«⁸³⁹? Ihre Bedeutung in der Handlung steht ausschließlich in direkter Beziehung zu dem Protagonisten, der sie beschützt und als Filmfigur ist sie nur 20 Minuten des Films zu sehen. Selbst die Tatsache, dass sie durch die Besetzung der Filmwirtschaft durch die Nazis nicht mehr in dem Umfang als Schauspielerin arbeiten konnte, wird in einer knappen Szene abgehandelt ohne zu thematisieren, dass das ihr Lebenswerk beinhaltete, bevor sie den Protagonisten heiratete.⁸⁴⁰ Es scheint naheliegend, dass ZuschauerInnen, die Anny Ondra nicht kennen, ihre historische Rolle im deutschen Film der 1930er Jahre anhand dieses Spielfilms alleine nicht erfahren und nachvollziehen können. In weiteren untersuchten Filmen kommt sie nicht mehr vor. Sowohl sie also auch Max Schmeling waren berühmte Persönlichkeiten Anfang der 1930er Jahre, doch durch die Darstellung im Film erscheint der Protagonist als der viel größere oder einzige Star in dieser Beziehung. Auch der zum Ende des Films eingeblendete Text, in dem oft in historischen Spielfilmen noch weitere Informationen über die Personen an die ZuschauerInnen vermittelt werden, geht auf ihre Berühmtheit nicht ein:

Anny Ondra und Max Schmeling blieben zeitlebens das Traumpaar der Deutschen. Der größte Wunsch der beiden, ein Kind, erfüllte sich nie. Nachdem Anny Ondra 1951 ih-

833 Nimmt man die Zeiteinblendungen als Anhaltspunkt im Kinofilm *Hilde*, dann spielen knapp 24 der 130 Minuten im »Dritten Reich«. Der Großteil des Films spielt in der Nachkriegszeit in dem auch der Schwerpunkt der Darstellung der historischen Person Hildegard Knef liegt.

834 *Hilde* (2009), TC: 00:16:31-00:17:10, 00:19:50-00:20:10.

835 *Marlene*. Joseph Vilsmaier. D 1999.

836 *U900* (2008), TC: 01:29:57.

837 In *Max Schmeling* spielen knapp 26 der fast 120 Minuten vor dem »Dritten Reich« und ungefähr 20 Minuten in der Nachkriegszeit. Somit ist der Großteil der Handlung im untersuchten Zeitraum.

838 Zwischen 1933 und 1937 kamen durch die Firma Ondra-Lamač-Film GmbH Berlin 16 Filme in die Kinos, davon elf mit einer Protagonistin (siehe B6).

839 Hobsch: Film im »Dritten Reich«. Band 5, S. 552.

840 *Max Schmeling* (2009), TC: 01:13:06-01:13:23.

re letzte Rolle gespielt hatte, lebte sie nur noch für und mit ihrem Max. Sie war seine Stütze, seine Muse, die große Liebe seines Lebens.⁸⁴¹

Max Schmeling ist in dieser Unterteilung einer der wenigen Kinofilme. Da es allerdings eine Biografie eines Mannes ist würde das der bisherigen These entsprechen, dass Spielfilme über unbekannte Frauen in der Erinnerungskultur eher als Fernsehfilme ausgestrahlt werden und Filme über historische männliche Personen, die ihren Handlungsschwerpunkt im »Dritte Reich« konzentrieren öfter Kinofilme sind. Männliche Protagonisten in Kinofilmen sind bereits meist in der Erinnerungskultur verankert. So ist in Berlin eine Sporthalle nach Max Schmeling benannt, in diesem Fall also lokal in den Alltag vieler Menschen verankert. Anny Ondra ist den meisten Deutschen wohl kein Begriff mehr. Sie gehörte wohl eher zu den Schauspielerinnen des »Dritten Reichs«, die nach dem Krieg für ihre Zusammenarbeit mit dem Regime beim Publikum⁸⁴² nicht mehr beliebt waren.⁸⁴³ Dass diese Argumentation mit der Zusammenarbeit allerdings auch auf Max Schmeling zutreffen könnte, scheint kein ausschlaggebender Grund gewesen zu sein. Ob das mit der Unterscheidung von Männern und Frauen zu tun hat, ist nicht eindeutig zu belegen an dieser Stelle. Erwähnen lässt sich allerdings, dass es durchaus männliche Schauspieler gab, die trotz ihrer – teilweise propagandistischen – Zusammenarbeit mit dem Regime in der Nachkriegszeit weiter Karriere machten wie z.B. Heinz Rühmann⁸⁴⁴, Gustaf Gründgens oder Theo Lingen. Die Schauspielerin Anny Ondra wird nur noch einmal in **Die Fälscher** erwähnt.⁸⁴⁵ Der Boxer Max Schmeling wird in **Nicht alle waren Mörder**, **Neger, Neger, Schornsteinfeger** und **Kästner und der kleine Dienstag** noch einmal als Referenz genannt.⁸⁴⁶ Boxen stellt in den Filmen auch die am häufigsten thematisierte und dargestellte Sportart dar, die in die Handlung integriert ist. So beispielsweise in **Napola – Elite für den Führer**, **Max Schmeling** und **Neger, Neger, Schornsteinfeger**. Diese Darstellungen binden nur Männer ein. Neben **Berlin 36** gibt es keine Nennung einer Sportlerin. Wie sieht es mit anderen Künstlerinnen aus? An dieser Stelle nur ein weiteres Beispiel und zwar die damals wie heute bekannte Leni Riefenstahl. Fällt sie auch unter das für Schauspielerinnen und Sängerinnen hier festgestellte Muster?

841 Ebd., TC: 01:52:40–01:52:49.

842 »Durchhaltezieze« – diese nach 1945 aufgekommene, wenig schmeichelhafte Bezeichnung hat sie immer energisch zurückgewiesen. [...] Doch Ilse Werner war in den dreißiger und vierziger Jahren das »Pin up-Girl« für die Soldatenspinde der Deutschen Wehrmacht.«, in: Hobsch: Film im »Dritten Reich«. Band 6, S. 157.

843 Vgl. Beyer: Frauen für Deutschland, S. 26f.

844 »Rühmann brachte das Kunststück fertig, sich von seiner Ehefrau Maria Bernheim scheiden zu lassen, weil sie Jüdin war, und dies als ihre Rettung zu verkaufen, [...]«, in: Zekri, Sonja: Wenn Nazis lachen, *Süddeutsche Zeitung* vom 27./28.01.2024, Fotos von ihm sind im Hintergrund in **Dresden** zu sehen: *Dresden* (2005), Teil 2, TC: 00:17:59.

845 *Die Fälscher* (2006), TC: 00:21:44.

846 *Nicht alle waren Mörder* (2006), TC: 00:49:34–00:49:36; *Kästner und der kleine Dienstag* (2016), TC: 00:26:55, 01:08:53, 01:10:45; *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 2, TC: 00:03:48, 00:07:50–00:08:20, 00:13:13–00:14:17, 00:15:55–00:16:03, 00:20:22, 00:36:00.

Es gibt keinen Spielfilm über sie selber im untersuchten Zeitraum und in *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit*⁸⁴⁷ hat sie nur eine Nebenrolle, da es sich um einen Mann als Protagonisten handelt. Als Erklärung könnte genutzt werden, dass Leni Riefenstahl nicht dem Frauentyp entspricht, der in den untersuchten Spielfilmen zwischen 2000–2020 größtenteils dargestellt wird. Welcher Frauentyp das ist, wird in diesem Auszug deutlich:

Patente Mädels, die in der Lage waren, es mit Männern aufzunehmen, gab es nicht nur im Kino. Sieht man Bilder von Hitlers Freundinnen Geli Raubal (mit Pagenfrisur), Unity Mitford (in schwarzen Faschistenuniform und schweren Lederhandschuhen) oder Eva Braun, so erkennt man in ihnen einen sportlichen, burschikosen Frauentyp [...]. [...] Prominentes Leitbild dieser neuen, heroischen Frau war Leni Riefenstahl. Sie tanzte, bezwang Viertausender und dirigierte für ihren Olympiafilm drei Dutzend Kameramänner über das Reichssportfeld.⁸⁴⁸

Sie war eine eigenständige Frau, die sich für ihre Kunstprojekte auch die Rassenpolitik des NS zu Nutze machte, wie z.B. als Menschen aus einem Lager für einen ihrer Filme als Komparsen genutzt wurden.⁸⁴⁹ Anscheinend um das vorherrschende Muster der Darstellung zwischen 2000–2020 von Frauen im »Dritten Reich« nicht zu durchbrechen wird sie in den untersuchten Filmen entweder gar nicht dargestellt und wenn doch im Zeitraum des »Dritte Reichs« als unpolitisch und inaktiv, abhängig von Männern ohne eigenen Handlungsspielraum. Sowohl vor 1933 als auch nach 1945 wird ihre Rolle selbstbewusster und aktiver inszeniert. Man sieht sie nie tatsächlich einen Film selbst als Regisseurin drehen im »Dritten Reich« es wird nur darüber gesprochen und in diesem Zeitraum ist sie auch nur in Konferenzräumen, Filmvorführungen oder wartend zu sehen. Alle anderen Darstellungen beziehen sich auf sexuelle Szenen und ihre Person ist immer stark in sexuelle Beziehungen verbunden. Mit dem Protagonisten wird sie entweder sexualisiert dargestellt⁸⁵⁰ oder sexualisierte Handlungen werden unterstellt, darunter auch mit Hitler⁸⁵¹. Ihre ersten Erfolge werden innerhalb des Films als Quotenfrau in der Filmbranche erklärt.⁸⁵² Der Protagonist unterstellt sie hätte die Rolle durch Sex bekommen.⁸⁵³ Vorwürfe gegen sie und ihre Nähe zum Regime sind nur in der Nachkriegszeit Teil der Handlung.⁸⁵⁴ Die Behandlung von Leni Riefenstahl in der Nachkriegszeit könnte sich hier auf die Spielfilme der Jahre 2000–2020 auswirken⁸⁵⁵, denn »der Fall Riefenstahl unterscheidet sich eben auch deswegen von anderen, weil es hier um eine Frau geht. Die in den Nachkriegsreaktionen ihr gegenüber mobilisierten sexistischen Vorurteilen sind

847 Nur knapp über 30 von 90 Minuten spielen im »Dritten Reich«.

848 Beyer: Frauen für Deutschland, S. 24.

849 Vgl. Rother, Rainer: Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents, München 2002, S. 156.

850 *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* (2015), TC: 00:08:14-00:10:09, 00:12:20, 00:52:55.

851 Ebd., TC: 01:15:51-01:15:55.

852 »Ich muss eine Frau herausstellen fürs Publikum. Das ist jetzt so.« Ebd., TC: 00:14:40-00:14:44.

853 Ebd., TC: 00:14:55-00:15:00.

854 Ebd., TC: 01:17:14-01:17:22.

855 »Polgar begriff den Rechtsstreit nicht nur als Auseinandersetzung mit Riefenstahls Vergangenheit, sondern als Indiz für den Zustand der deutschen Nachkriegsgesellschaft.«, in: Rother: Leni Riefenstahl, S. 156.

deutlich genug, um diese Behauptungen zu stützen.«⁸⁵⁶ Sie steht auch für weibliche Personen, die trotz engem Austausch zu Adolf Hitler und einer Listung in der »Gottbegnadeten-Liste«⁸⁵⁷ nur als Mitläuferin eingestuft wurde.⁸⁵⁸ Die Einstufung als Mitläuferin gilt auch für Adolf Hitlers Sekretärin Traudl Junge, die ebenfalls in diesem Film unkommentiert nur als Zeugin der Ereignisse verkörpert wird.⁸⁵⁹ Leni Riefenstahls Versuche stets selbst die Nähe zum NS-Regime abzustreiten, ist im Abspann zu lesen.⁸⁶⁰ In *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* sind Aussagen von ihr in der Handlung zu hören, mit denen sie ihre Arbeit nur als unpolitische Kunst verkörpern will.⁸⁶¹

Keine der Frauen, die künstlerisch tätig waren im »Dritten Reich« erhalten somit eine ihrer Bedeutung entsprechenden Rolle oder ihre Biografien werden für die Filme abgeändert, wenn sie überhaupt verkörpert werden. Lässt sich dieses Erzählmuster auch auf andere bekannte Frauen des »Dritten Reichs« übertragen? Darauf wird im Kapitel 6.2.1 anhand von weiteren Beispielen eingegangen.

6.3 Male Gaze in Produktion und Darstellung: Geschlechterverhältnisse im Vergleich

Mädchen und Frauen im rechtsextremen Spektrum sind für die Medien kaum ein Thema.⁸⁶²

Nimmt man ganz allgemein gesprochen A performt B für C, dann befasst sich diese Arbeit bisher größtenteils mit B, welche Informationen C dadurch wie und wann erfährt und erwähnt A bisher nur ergänzend. Um B, also die Spielfilme, besser einordnen zu können in ihrer gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Entstehungsphase muss aber auch mehr über A gewusst werden. In diesem Fall steht A für die RegisseurInnen, die Produktionsfirmen und DarstellerInnen. In der Analyse der Spielfilme der Jahre 2000–2020 wurde in den Kapiteln von 6.1 herausgearbeitet, dass Frauen nicht gemäß ihrer historisch belegten Bedeutung dargestellt werden, sondern dem Narrativ von Frauen in den westlichen Medien und auch oftmals dem NS-Frauenbild entsprechend. Deshalb kommt die Frage auf: Wer stellt sie so dar?

Was sind die Gründe und welche Auswirkungen können diese Erzählstrukturen haben? Dafür werden die herausgearbeiteten Beobachtungen in zwei Unterpunkten noch einmal detailliert bearbeitet. Dabei geht es in 6.2.1 darum wie Charakterstereotype über Frauen und Männer in der Inszenierung von TäterInnen und Opfern des Regimes in den

856 Ebd., S. 151.

857 Vgl. Gladitz, Nina: Leni Riefenstahl. Karriere einer Täterin, Zürich 2020, S. 66.

858 Vgl. Rother: Leni Riefenstahl, S. 154.

859 *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* (2015), TC: 00:37:08–00:38:06, 01:10:32–01:10:52, 01:13:08–01:13:20.

860 Ebd., TC: 01:28:33.

861 Ebd., TC: 00:41:52–00:42:00, 01:05:30–01:05:48.

862 Huth, Lisa C.: »Sensationslüstern und analyseschwach«? Frauen, Mädchen und Rechtsextremismus als Thema für die Medien, in: Bitzan, Renate (Hg.): *Rechte Frauen. Skingirls, Walküren und feine Damen*, Berlin 1997, S. 215–230.

Filmen eingebaut werden und so womöglich ein festgefahrenes Narrativ setzen, wenn es um Geschichtsvermittlung geht. 6.2.2 betrachtet das geschlechtsspezifische Porträtieren von Verfolgten des Regimes und es wird versucht mögliche Erklärungsmodelle zu erkennen. Warum ist dies relevant für die Forschungsthese dieser Arbeit? Die Regisseurin Felicitas Darschin sagt dazu:

Manchmal fragt man sich doch, warum ein bestimmter Stoff überhaupt gemacht wird und findet die Antwort dann im »wer« anstatt im »was«.⁸⁶³

Um diese Punkte mit Hilfe der behandelten Filme klarer zu definieren, braucht es zum Verständnis und der Einordnung der Spielfilme 1. einen übergeordneten Blick auf den deutschen Filmmarkt, sowie 2. den Einfluss den Frauen auf die Gestaltung dieser Filme haben. Auf die Rollenverteilung der Frauen in westlichen Filmen und wie sich das auch auf die Darstellung von Frauen in historischen Spielfilmen auswirkt, wurde in Kapitel 3 eingegangen. Mit diesen Informationen und Studienergebnissen als Grundlage, steht nun die Position und Entscheidungsgewalt von Frauen in der Filmproduktion im Fokus. In diesem Kontext ist es relevant festzuhalten, dass sich die gesellschaftliche Position der Frauen nicht nur in der Darstellung der Filme widerspiegelt, sondern auch in der Produktion dieser Filme. Bedingen sich diese beiden Punkte? Müssen also zunächst die Produktionsbedingungen und die Besetzungen der verantwortlichen Positionen betrachtet werden, um die Darstellung von Frauen in Filmen besser einordnen zu können? Die Studienergebnisse des Celluloid Ceiling zu weiblichen Regisseurinnen zeigen, welche Auswirkungen diese auf die Zusammensetzung ihres gesamten Produktionsteams haben können:

Examining the presence of women in key roles within filmmaking processes shows that when the director is a woman, or when a film is co-directed by a man and a woman, the number of women who staff one of the key roles – scriptwriting, production, cinematography, and editing – is high.⁸⁶⁴

Doch was ist die Ausgangsposition der Mitarbeit von Frauen in der deutschen Filmproduktion im untersuchten Zeitraum und wie kann die Analyse der Filme damit in einen Kontext gesetzt werden? Für die ersten zwei Jahrzehnte des 21. Jahrhunderts lässt sich eine Tendenz zugunsten der Männer erkennen.⁸⁶⁵ Wie sieht es speziell bei den untersuchten Filmen der Jahre 2000–2020 aus? Lässt sich die »Rolle« der Frauen in der filmischen Erinnerungskultur damit tiefergehend beantworten? Dazu nun einige Daten und Erkenntnisse was weibliche Regisseurinnen der untersuchten Spielfilme betrifft.

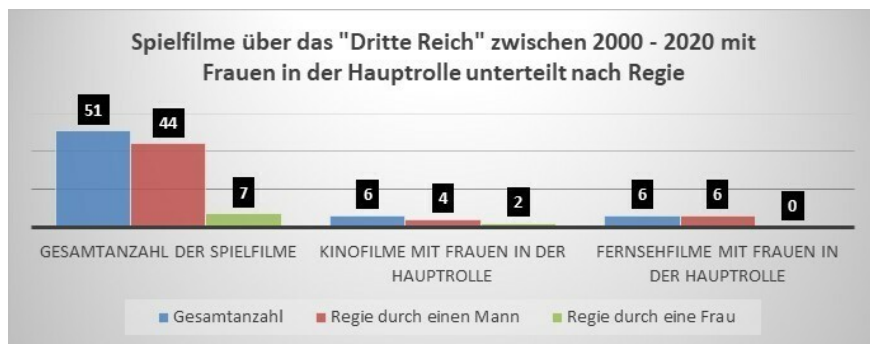
863 Hartig, Peter: »Traumberuf Regie«, *out takes. Der Blog der Film- und Fernsehbranche* vom 15.06.2023: <https://out-takes.de/2023/traumberuf-regie/> zuletzt aufgerufen am 14.08.2023.

864 Elefant, Lior/Konor-Attias, Ety/Hasson, Yael/Dagan-Buzaglo, Noga (Hg.): *The Celluloid Ceiling*, S. 9.

865 »Dazu kommt: Bis etwa 2016 war eine schwere Zeit für die Branche insgesamt. Die wenigen Produktionen, die nach den ganzen Einsparungen der Sender übrig geblieben waren, gingen hauptsächlich an erfahrenere Regie-Kollegen – und ja, das waren meistens Männer.«, in: Hartig: »Traumberuf Regie«, *out takes. Der Blog der Film- und Fernsehbranche* vom 15.06.2023.

Unter den Filmen innerhalb der Statistik dieser Arbeit gibt es nur sieben von Regisseurinnen und eine ist Margarethe von Trotta. Auszeichnungen für sie, z.B. den Ehrenpreis des Ministerpräsidenten beim Bayerischen Filmpreis 2012 für ihre »Frauenfiguren, deren Schicksal und oftmals emanzipatorischen Kampf um Freiheit, Selbstbestimmung und Würde die Regisseurin mit großem Einfühlungsvermögen erzählt«⁸⁶⁶ stehen ausdrücklich in einer Verbindung zu ihrer Darstellung von Frauenrollen. Sie sticht besonders heraus in der ansonsten männlich dominierten Kategorie der RegisseurInnen der Spielfilme über das »Dritte Reich«, weil sie als Regisseurin einen Film über eine Frau gedreht hat. Insgesamt sind nur 13 % der Filme der Statistik von Regisseurinnen verantwortet, und der Anteil davon mit einer Protagonistin ist nochmals nur knapp ein Drittel (siehe Anlage A10).⁸⁶⁷

Anlage A10



Selbsterstellte Illustration

Leider liegen nicht für den gesamten Zeitraum von 2000–2020 kontinuierlich erhobene Zahlen für Deutschland vor, weshalb verschiedene Studien unterschiedlicher Zeiträume im Kontext betrachtet werden müssen. Dieser Wert erkennbar von A10 liegt jedoch unter dem europäischen Durchschnitt. Das European Women's Audiovisual Network schreibt dazu:

Only one in five films in the seven European countries studied is directed by a woman (21 %). This means four out five films are NOT directed by a woman. [...] There is a significant difference between the proportion of female directors graduating from film schools (44 %) and the overall proportion of female directors working in the industry (24 %). The talent exists but the potential is not exploited.⁸⁶⁸

866 Bayerischer Filmpreis: »Ehrenpreis für Margarethe von Trotta«, Newsarchiv auf der Internetseite der Film und Medien Stiftung NRW vom 18.12.2012: <https://www.filmstiftung.de/news/bayerischer-filmpreis-ehrenpreis-fur-margarethe-von-trotta/> zuletzt aufgerufen am 15.08.2023.

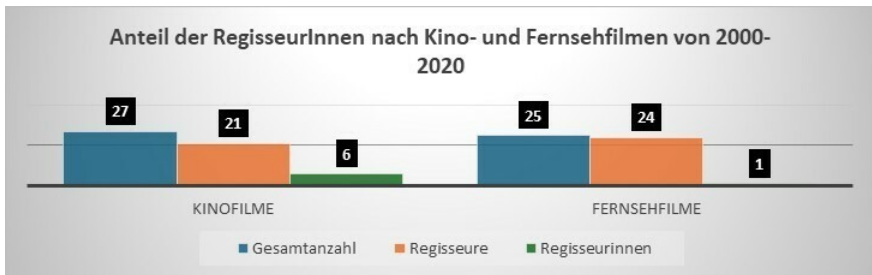
867 Für die hier erarbeitete Statistik wurden gemischte Regieteam nicht berücksichtigt, da diese auch kaum vorkamen. Sobald eine Frau an der Regie beteiligt war, zählt er hier zu den Filmen von weiblichen Regisseurinnen.

868 European Women's Audiovisual Network (Hg.): Where are the Women Directors?, S. 8.

Lässt sich ein Erklärungsversuch für den statistisch niedrigeren Wert als im europäischen Mittel von weiblichen Regisseurinnen bei den Spielfilmen über das »Dritten Reich« erstellen? Vielleicht wird es deutlicher, wenn man sich die Zusammensetzung der Zahlen genauer anschaut.

Die genannten 13 % der Statistik dieser Arbeit ergeben sich aus zwei Teilen. Da ist der Prozentzahl der Kinofilme, gedreht von weiblichen Regisseurinnen, der 22 % ausmacht. Diese 22 % entsprechen dem Durchschnittswert aller themenunabhängigen deutschen Kinofilme von Regisseurinnen von 2009–2013.⁸⁶⁹ Von 2017–2020 lag dieser Wert allerdings etwas höher bei 25 %.⁸⁷⁰ Der europäische Vergleich ergab einen Wert zwischen 2016–2020, der leicht darunter lag.⁸⁷¹ Ist daraus zu schlussfolgern, dass dieser Prozentsatz in Deutschland kontinuierlich angestiegen ist und sich damit rechnerisch die 13 % erklären lassen? Oder liegt der Anteil der weiblichen Regisseurinnen bei Kinofilmen über das »Dritte Reich« generell etwas unter dem Durchschnitt des Frauenanteils aller deutschen Kinofilme? Das könnte möglich sein, wenn man sich die Schwerpunktsetzung von Regisseurinnen besieht. Denn eigentlich sind drei von vier Filmen, die Frauen in der Mitte des untersuchten Zeitraums gedreht haben Dramen⁸⁷² und die meisten untersuchten Spielfilme über das »Dritte Reich« sind Dramen. Somit müssten Frauen als Schlussfolgerung in diesem Themenfeld häufig zu finden sein, dies ist aber bei Filmen über das »Dritte Reich« nicht der Fall. Woran liegt das? Und warum ist der Anteil der Regisseurinnen mit 4 % bei den Fernsehfilmen über das »Dritte Reich« geringer als bei den Kinofilmen? (siehe R4)

Anlage R4



Selbsterstellte Illustration

Eine von ARD und ZDF in Auftrag gegebene Studie über die Geschlechterverteilung der kreativen Leitungsfunktionen für den Zeitraum 2011–2015 ergab, dass nur 14 % der

869 Vgl. Institut für Medienforschung der Universität Rostock (Hg.): Wer dreht deutsche Kinofilme?, S. 6.

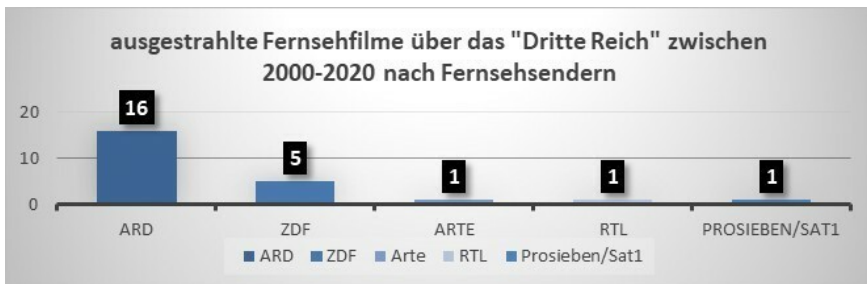
870 Vgl. Institut für Medienforschung der Universität Rostock (Hg.): Sichtbarkeit auf dem Prüfstand, S. 10.

871 Vgl. European Audiovisual Observatory (Hg.): Female professionals in European film production, S. 10.

872 Vgl. Institut für Medienforschung der Universität Rostock (Hg.): Wer dreht deutsche Kinofilme?, S. 7.

Auftrags- und Eigenproduktionen alleine von Frauen in der Regie übernommen wurden.⁸⁷³ Für das Jahr 2015 ist im europäischen Vergleich bei Fernsehproduktionen ein ähnliches Ergebnis und eine ähnliche Arbeitsstruktur ermittelt worden.⁸⁷⁴ Diese 14 % sind jedoch immer noch 10 Prozentpunkte über dem Wert der erarbeiteten Statistik für die Fernsehfilme über das »Dritte Reich«.⁸⁷⁵ Der einzige Fernsehfilm der Statistik von einer Regisseurin ist allerdings nicht mal im Auftrag von ARD oder ZDF entstanden, sondern in Kooperation des ZDF mit Federführung des ORF und lief zunächst in ARTE, bevor er fast ein ganzes Jahr später im ZDF zu sehen war. Diese Erkenntnis ist interessant, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Mehrzahl der deutschen Fernsehfilme über das »Dritte Reich« zwischen 2000–2020 im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt wurde (siehe A6).

Anlage A6



Selbsterstellte Illustration

Auch der Geschäftsführer des Deutschen Kulturrats spricht sich in diesem Statement für mehr Sichtbarkeit der weiblichen Regisseurinnen aus:

Es ist sehr bedauerlich, dass bei der diesjährigen Berlinale von den 13 im Wettbewerb stehenden Filmen nur einer von einer Frau stammt. Bei diesem Ungleichgewicht ist nachvollziehbar, warum in den letzten zwanzig Jahren 19 Männer und nur zwei Frauen mit dem Goldenen Bären für den besten Film ausgezeichnet wurden. Natürlich muss sich letztlich die künstlerische Qualität des Werkes durchsetzen, doch, wenn man die

873 Vgl. Institut für Medienforschung der Universität Rostock (Hg.): Gender und Fernsehfilm. Eine Studie der Universität Rostock und des Fraunhofer-Instituts im Auftrag von ARD und ZDF, o.O. 2017, S. 4.

874 Vgl. European Audiovisual Observatory (Hg.): Female audiovisual professionals in European TV fiction production, S. 11.

875 Eine Gesamtübersicht der deutschen oder europäischen Fernsehproduktionen über den untersuchten Zeitraum liegt nicht vor, weshalb nur auf die genannten Jahresabschnitte zurückgegriffen werden kann. Jedoch gibt es keinerlei Hinweise oder Belege, die Anlass zur Annahme geben, im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts wäre das Geschlechterverhältnis gleichberechtigter gewesen.

Filme von Frauen nicht sieht, haben sie auch keine Chance, den Goldenen Bären zu gewinnen.⁸⁷⁶

Die Forderungen nach gleichberechtigter Beteiligung von Frauen sind nicht neu. Innerhalb des untersuchten Zeitraums gründeten sich auch Organisationen wie Pro Quote Film, die dies zum Ziel hatten.⁸⁷⁷ Jedoch sind noch lange nicht alle geforderten Zielsetzungen umgesetzt.⁸⁷⁸ Doch die aktuelle Situation zwischen Forderung und Realität wird einem umso klarer, schaut man sich z.B. die Machtverhältnisse innerhalb des Deutschen Kulturrats an, der diese Ungleichbehandlung anprangert. Zum Zeitpunkt der Recherche wurden auf der Internetseite des Kulturrats der Vorstand, die Geschäftsführung und MitarbeiterInnen vorgestellt. Von 14 aufgelisteten Personen sind vier Männer. Es sind der Präsident, der Vizepräsident, der Geschäftsführer und die Assistenz der Geschäftsführung.⁸⁷⁹ Somit alle in Führungspositionen, im Vorstand oder der Geschäftsstelle. Die MitarbeiterInnen ohne Führungspositionen sind alles Frauen. Es scheint als fordere man Veränderungen⁸⁸⁰, aber habe nicht wahrgenommen, dass der Rat selbst das Ergebnis der Untersuchung widerspiegelt. An diesem Eindruck ändert auch die Einsetzung einer Frau als Vizepräsidentin und einer stellvertretenden Geschäftsführerin nichts. Denn die Frauen sind somit stets nur in zweiter Reihe zu finden. Diese Verteilung der Führungspositionen ist immer auch mit einem finanziellen Ungleichgewicht verbunden. Denn es ist relevant zu betrachten, dass es einen großen finanziellen Unterschied macht, ob eine Frau Regie führt oder ein Mann, wie die Filmförderungsanstalt FFA zusammenfasst:

Betrachtet man die Mittelwerte der Budgets für den Spielfilmbereich nach Geschlecht zeigen sich ähnliche Unterschiede. Hier arbeiteten Regisseurinnen im Durchschnitt mit einem kleineren Budget (ca. 3,2 Mio. Euro) als ihre männlichen Kollegen (ca. 4,4

876 »Berlinala 2017: Frauen hauptsächlich auf dem roten Teppich, nicht auf der Siegertreppe?«, Pressemitteilung zum Thema Frauen in Kultur & Medien des Deutschen Kulturrats auf deren Internetseite vom 08.02.2017: <https://www.kulturrat.de/presse/pressemitteilung/berlinala-2017-frauen-hauptsaechlich-auf-dem-roten-teppich-nicht-auf-der-siegertreppe/> zuletzt aufgerufen am 11.08.2023.

877 Vgl. »Was wir fordern«, auf der Internetseite von Pro Quote Film: <https://proquote-film.de/#/wir/was-wir-fordern/object=page:46> zuletzt aufgerufen am 15.08.2023.

878 »Die 2014 gegründete feministische Organisation Pro Quote Film (o.J.) fordert neben Gender Budgeting unter anderem: eine ausgewogene Anzahl weiblicher und männlicher Rollen in der Gesamtheit der Filme und TV-Produktionen, eine Einführung verbindlicher Zielgrößen für Frauen in Führungspositionen öffentlich-rechtlicher Sender und Filmförderinstitutionen paritätische Besetzung der Aufsichts-, Beratungs- und Vergabegremien sowie der Jürs von öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten, Filmförderinstitutionen, Filmhochschulen und Festivals.«, in: EAF Berlin. Diversity in Leadership (Hrsg): Gemeinsam gegen Sexismus, S. 42.

879 Vgl. Internetseite des Deutschen Kulturrat, Rubrik Unter Uns, Personen: <https://www.kulturrat.de/ueber-uns/> zuletzt aufgerufen am 11.08.2023.

880 Vgl. Zimmermann, Olaf/Schulz, Gabriele: Geschlechtergerechtigkeit im Kultur- und Medienbetrieb ist erreichbar, in: Schulz, Gabriele/Ries, Carolin/Zimmermann, Olaf: *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Berlin 2016, S. 481–491, S. 491.

Mio. Euro). Produzenten (ca. 5,1 Mio. Euro) arbeiteten im Spielfilmbereich im Durchschnitt mit einem fast doppelt so hohen Budget wie Produzentinnen (ca. 2,6 Mio. Euro).⁸⁸¹

Könnte ein Grund für den unter dem Durchschnitt liegenden Prozentsatz der Regisseurinnen bei Filmen über das »Dritte Reich« die fehlende oder ungleiche Finanzierung sein?⁸⁸² Ist es auch hier, wie bei anderen Filmprojekten so, dass die bestehenden Netzwerke ausschlaggebend sind?⁸⁸³ Dass Fördermittel ungleich verteilt werden?⁸⁸⁴ Denn »bei der Deutschen Filmakademie sind von 204 Mitgliedern 22 % Frauen. Bei der VG Bild-Kunst sind von 10.675 Regisseur/innen 34 % weiblich.«⁸⁸⁵ Der Wert bei den RegisseurInnen der Filme über das »Dritte Reich« lässt sich also nicht mit der Gesamtanzahl der weiblichen Regisseurinnen erklären. Ist es möglicherweise eine Kombination aus geringerem Budget für Frauen als Regisseurinnen und der fehlenden Förderung für Spielfilme über das »Dritte Reich«? Ob Desinteresse von Frauen an der Thematik ein Erklärungsansatz ist, bleibt fraglich, denn es gibt auch andere Bereiche in denen der Anteil von Regisseurinnen unter den Durchschnitt fällt, wie das Frauenkulturbüro NRW e.V. hier feststellt:

Im Bereich Fernsehfiction bei ARD und ZDF liegt der Anteil der regieführenden Frauen in der Sendezeit von 18–24 Uhr bei 11 %. Auffällig ist vor allem ein starkes Missverhältnis in allen Krimibereichen. Dort beträgt der Frauenanteil weit unter 10 %, teilweise nur 4 %. Beim (majoritär) deutschen Kinofilm sind Regisseurinnen mit 22 % dabei.⁸⁸⁶

881 FFA Filmförderungsanstalt (Hg.): Gender und Film, S. 16.

882 »In der Summe erhalten von Frauen inszenierte Spielfilme nur ca. 65 Prozent der Fördersumme, die Männer bekommen. Im Mittelwert, wenn man nur die geförderten Projekte miteinbezieht erhält ein Film, den eine Frau inszeniert hat, ca. 660.000 Euro Filmförderung während ein Film, den ein Mann inszenierte, über 1.000.000 Euro erhielt. Dabei spielt vor allem der DFFF die größte Rolle für die Geschlechter-Ungerechtigkeit.«, in: Institut für Medienforschung der Universität Rostock (Hg.): Wer dreht deutsche Kinofilme?, S. 11.

883 »Und die ›Gremien-Wirtschaft‹ ist leider auch wirklich ein Thema bei den Filmförderungen.«, in: Hartig: »Traumberuf Regie«, *out takes. Der Blog der Film- und Fernsehbranche* vom 15.06.2023.

884 »Ergebnis für die Vergabepaxis der Intendantin Kirsten Niehuus: 86 % der Fördermittel gingen an Filmprojekte von Männern, 14 % an Filmprojekte von Frauen.«, in: Wietstock, Ellen: »Feministisch-innovativer mainstream: Kommentar zum spiegel-online-Artikel »Warum ein feministischer Film nötig ist«, black box. Filmpolitischer Informationsdienst vom 06.08.2018: <https://www.blackbox-filminfo.de/feministisch-innovativer-mainstream-kommentar-zum-spiegel-online-artikel-warum-ein-feministischer-film-noetig-ist/> zuletzt aufgerufen am 14.08.2023.

885 Frauenkulturbüro NRW e.V. (Hg.): Die Quote Regie in Film und Fernsehen, S. 8.

886 Ebd.

Sind es doch eher bereits angesprochene strukturelle Hindernisse⁸⁸⁷, die dem geringen Anteil zugrunde liegen, als dass weibliche Regisseurinnen sich nicht für Krimis, die zwischen 18–24 Uhr im öffentlich-rechtlichen laufen oder für historische Filme interessieren? In einem Interview sagt eine Regisseurin dazu:

Für eine gewisse, leider sehr wichtige Zeitspanne in meiner Karriere lag es auch daran, dass ich eine Frau bin. [...] Manche Kolleg*innen sind zum Beispiel eine Zeit lang nur Mutter gewesen oder haben eine Krankheit überwunden, ihre Eltern gepflegt oder zwischenzeitlich einen ganz anderen Beruf ausgeübt, um schlicht Geld zu verdienen.⁸⁸⁸

Die Anzahl der weiblichen Absolventinnen von Filmhochschulen kann nicht der ausschlaggebende Grund für den geringen Prozentsatz in der Statistik sein, da die dort recht hoch ist. Doch bei den geförderten, realisierten und veröffentlichten Projekten ist die Anzahl an männlichen Regisseuren wieder sehr viel höher als ihr Anteil der AbsolventInnen. So erscheint es doch als systematisches Problem, dass auch wenn Frauen in verantwortlichen Positionen sind, die finanzielle Förderung fast ausschließlich an Männer gegeben wird. Es ist anzunehmen, dass die Spielfilme über das »Dritte Reich« diesem gleichen System unterliegen und die geringe Anzahl an weiblichen Regisseurinnen bei den Filmen über das »Dritte Reich« darin eine ihrer Erklärungen findet. Es bleibt also relevant mit zu betrachten, wer was mit welchen Mitteln verfilmt, wenn es um die Darstellung von Frauen im »Dritten Reich« geht. Hier zum besseren Verständnis eine Zusammenfassung zum Fördersystem:

An der Spitze zahlreicher Filmförderinstitutionen stehen Frauen [...] Und dennoch: Im August 2012 vergab die FFA 4,5 Mio. Euro Projektförderung für 17 Kinofilme, die ausschließlich von Männern realisiert werden. Im September 2012 förderte die Film- und Medienstiftung NRW 30 Projekte mit 5,4 Mio. Euro, bei denen ausschließlich Männer Regie führen. Einzelfälle? [...] Woran liegt es, dass relativ wenige Regisseurinnen an den Fördergeldern für große Kinofilme partizipieren, obwohl sich die Frauenquote an den deutschen Filmhochschulen sehen lassen kann. [...] Was geschieht also auf dem Weg von den Filmhochschulen in die real existierende Filmbranche und wie geht es nach dem Debütfilm weiter? Gibt es nach Auffassung der Vergabekommissionen nur wenige förderungswürdige Projekte von Regisseurinnen? Bevorzugen Frauen ganz bewusst kleinere, überschaubarere Budgets, kalkulieren und beantragen sie deshalb weniger Fördermittel? Trauen Produzenten und Produzentinnen den Frauen nur selten den Umgang mit dem großen Geld zu?⁸⁸⁹

887 Vgl. »In der US-Filmbranche ist man uns, was die Quote angeht, weit voraus!« Julia von Heinz über ihre Erfahrungen im Filmbusiness, *FilmFrauen. Die Interviews* in der ZDF-Mediathek vom 10.02.2022: <https://www.zdf.de/kultur/filmfrauen-die-interviews/julia-von-heinz-102.html> zuletzt aufgerufen am 23.10.2023, TC: 16:34-19:58; Vgl. Reim, Dagmar: Wir haben zu wenig erreicht, *Süddeutsche Zeitung* vom 27./28.01.2024.

888 Hartig: »Traumberuf Regie«, *out takes. Der Blog der Film- und Fernsehbranche* vom 15.06.2023.

889 Wiestock, Ellen: »Beruf: Regisseurin.« *Filmpolitischer Informationsdienst* Nr. 213, Februar 2013, *black box*. *Filmpolitischer Informationsdienst* vom 09.01.2015: <https://www.blackbox-filminfo.de/beruf-regisseurin/> zuletzt aufgerufen am 14.08.2023.

Es gibt aber auch männliche Regisseure, die sich mit der Darstellung von Frauenschicksalen beschäftigen, oder die eine gleichberechtigte Inszenierung anstreben. Heraus sticht *Der letzte Zug* von Joseph Vilsmaier, der es – ohne eine Frau in den Mittelpunkt zu stellen – schafft die Frauen als gleichberechtigte Figuren innerhalb der Handlung zu inszenieren. *Der letzte Zug* hat mehrere Frauenfiguren mit Rollennamen und Sprechanteil, die die Handlung aktiv mitgestalten. Er besteht somit den Bechdeltest. Es lässt sich dennoch diskutieren, ob dieser Film zu den Spielfilmen männlicher Regisseure gezählt werden kann, der weibliche Rollen gleichberechtigt darstellt. Denn obwohl im Datensatz der FSK – die der hier entwickelten Statistik zu Grunde liegt – Joseph Vilsmaier als alleiniger Regisseur ausgeschrieben wird, gibt es Quellen, die die gemeinsame Regiearbeit mit seiner Frau Dana Vávrová benennen. So wird in der Begründung der Verleihung des Spezialpreises der Jury des Bayerischen Filmpreises verliehen am 19.01.2007 geschrieben »Joseph Vilsmaier und Dana Vávrová wird für das historische Bemühen, für die mit dem Thema verbundene ideelle Grundhaltung und für die gemeinsame Regieleistung der Sonderpreis der Jury zuerkannt.«⁸⁹⁰ Und auch bei manchen mitwirkenden SchauspielerInnen wird bei der Regie Josef Vilsmaier zusammen mit Dana Vávrová aufgeführt.⁸⁹¹ Sowohl in der Deutschen Film- und Medienbewertung⁸⁹² als auch in der Alterskennzeichnung der österreichischen Jugendmedienkommission⁸⁹³ wird Dana Vávrová als Regisseurin aufgeführt. Auch im Lexikon des internationalen Films steht einmal Joseph Vilsmaier alleine als Regisseur und etwas weiter unten eine geteilte Regiearbeit der beiden⁸⁹⁴ und auf dem Cover der verkauften DVD steht »Ein Joseph Vilsmaier und Dana Vávrová Film«⁸⁹⁵. Die Ausarbeitung der Statistik nimmt als Hauptquelle die Angaben der FSK, wenn es um die Regie geht. Wenn Unregelmäßigkeiten auffallen, werden sie wie hier getan angesprochen. Sollte es aber wie in diesem Fall so viele Quellen geben, die eine Regiebeteiligung einer weiteren Person andeuten, wird die Statistik um diese Information ergänzt und weicht von der FSK Angabe ab. Jeder dieser Fälle wird gesondert aufgegriffen und belegt. Eine umgekehrte Auslegung

890 Auflistung der Gewinner des Bayerischen Filmpreises 2006 verliehen am 19.01.2007 auf der Internetseite des Gewinners des Preises Bester Films des Jahres 2006 *Wer früher stirbt ist länger tot*: www.wer-frueher-stirbt-ist-laenger-tot.de/aktuelles/filmpreise.html zuletzt aufgerufen am 26.03.2022.

891 Vgl. Filmrollen von Lena Beyerling auf ihrer persönlichen Internetseite: www.lenabeyerling.de/arbeiten.htm zuletzt aufgerufen am 26.03.2022; Vgl. Schauspielengagements von Michael Lippold im Theater und Film/TV auf seiner persönlichen Internetseite: <http://michaellippold.de/schauspiel.html> zuletzt aufgerufen am 26.03.2022; Vgl. Vita des Schauspielers Roman Roth auf seiner persönlichen Internetseite: <https://www.romanroth.de/vita/> zuletzt aufgerufen am 26.03.2022.

892 Vgl. Filminfos zum Film *Der letzte Zug* auf der Internetseite der deutschen Film- und Medienbewertung: https://www.fbwm-bewertung.com/film/der_letzte_zug zuletzt aufgerufen am 26.03.2022.

893 Vgl. Filmdatenbankauszug der Jugendmedienkommission zum Film *Der letzte Zug*: <https://jmkmk.tern.bmb.gv.at/app/detail.aspx?FILID=13904> zuletzt aufgerufen am 26.03.2022.

894 Vgl. Überblick zu dem Film *Der letzte Zug* auf der Internetseite des filmdienst.de: <https://www.filmdienst.de/film/details/527712/der-letzte-zug-2006#%C3%BCberblick> zuletzt aufgerufen am 26.03.2022.

895 Vgl. Cover der DVD *Der letzte Zug* auf der Internetseite des filmdienst.de: <https://www.filmdienst.de/film/details/527712/der-letzte-zug-2006#bilder> zuletzt aufgerufen am 26.03.2022.

ist für *Deutschstunde* erkennbar. Für diesen Film wird in der FSK-Liste eine gemeinsame Regie von einem Mann und einer Frau angezeigt, jedoch ist sowohl im Überblick des filmdienst.de als auch auf dem verkauften Cover der DVD-Version beides mal Heide Schwochow als Drehbuchautorin und nur Christian Schwochow als Regisseur angezeigt.⁸⁹⁶ Aus diesem Grund wird dieser Film nicht als Spielfilm der Statistik mit einer Regisseurin ausgewiesen.

Diese Recherche berücksichtigend scheint es aber kaum tragbar zu behaupten *Der letzte Zug* sei ein Beispiel für einen Film eines alleinigen männlichen Regisseurs, der eine gleichberechtigte Darstellung von Frauen und Männern verwirklicht. Sollte man diesen Film als Beispiel nehmen, dass es Frauen in der Produktion braucht um dies umzusetzen? Das Ergebnis der Analyse der untersuchten Spielfilme von 2000–2020 zeigt keinen Spielfilm über das »Dritte Reich« von einem männlichen Regisseur in dem alle besprochenen Elemente einer gleichberechtigten Darstellung umgesetzt werden. Das bedeutet nicht im Umkehrschluss, dass Spielfilme von Regisseurinnen das tun. Auch sie sind in den bekannten und gewöhnten Erzählstrukturen sozialisiert worden. Denn sowohl in Filmen mit männlicher wie weiblicher Regieführung ist zu beobachten, dass die Frauen, die in den Spielfilmen der Nachkriegszeit als anpackend, selbstbewusst und unabhängig dargestellt werden, im »Dritten Reich« als unwissend, unschuldig und unpolitisch inszeniert werden. Hierbei scheint die These der »unschuldigen BRD« bewusst oder unbewusst impliziert zu werden. Es ist historisch belegt, dass ein Großteil der Posten und Funktionen in Justiz, Verwaltung und Politik in der frühen BRD mit den gleichen Männern wie zuvor im »Dritten Reich« besetzt wurde.⁸⁹⁷ Es lässt sich mit der Analyse aus den Kapiteln von 6.1 konkludieren, dass bis heute eine Geschichtsvermittlung und ein Geschlechterbild mit Hilfe der Spielfilme aufrecht erhalten werden, die nicht durch historische Forschung gestützt sind. Die Darstellung von Frauen ist davon direkt betroffen, denn »der weitverbreiteten Annahme der weiblichen Unschuld standen die männlichen Entlastungsdiskurse der 1950er-Jahre gegenüber. Die Darstellung von Täterinnen war dabei geprägt durch die Verwendung sexualisierter Stereotype [...]«. ⁸⁹⁸ Würde daran ein höherer Frauenanteil der Regisseurinnen dieser Spielfilme etwas ändern? Oder ist die geringe Anzahl an Regisseurinnen »nur« eine parallel ebenfalls geschlechtsspezifische Ungleichbehandlung, welche zu beobachten ist, aber keine Auswirkung auf die Darstellung von Frauen hat? Wie das Zitat zur Filmförderung aufgezeigt hat, ändert sich das vorherrschende System nicht automatisch, nur weil Frauen in Führungspositionen sind. Diese Vorannahme sollte nicht auf die Darstellung von Frauen in Spielfilmen von Regisseurinnen projiziert werden. Denn auch Regisseurinnen sind sozialisiert und handeln in einem Gesellschaftskonstrukt, welches Ungleichbehandlungen von Frauen als Norm betrachtet, wie der Exkurs in Kapitel 6.1.5 verdeutlicht hat. Eines der offensichtlichsten Beispiele für dieses Phänomen, ist die Nutzung von Gewalt gegen Frauen in Spielfilmen um Machtverhältnisse zu repräsentieren. Dies soll anhand von Beispielen aus den untersuchten Filmen nun exemplarisch im folgenden Kapitel dargelegt werden.

896 Vgl. Überblick zu dem Film *Deutschstunde* auf der Internetseite des filmdienst.de: <https://www.filmdienst.de/film/details/583446/deutschstunde-2019> zuletzt aufgerufen am 01.07.2023.

897 Vgl. Salzborn: Kollektive Unschuld, S. 29.

898 Kompisch: Täterinnen, S. 7.

6.3.1 Sexuelle Gewalt: Charakterstereotype von TäterInnen und Opfern

Mit der Vergewaltigung als direktem Akt des Verletzens der körperlichen und personalen Integrität von Frauen zeige sich in unverhüllter Weise deren Ausgesetztsein. Die Unterworfenheit von Frauen verbinde sich dann mit der Unterworfenheit der gesamten Gruppe.⁸⁹⁹

Bei der Analyse der untersuchten Filme fällt ein sich wiederholendes Element auf, welches an dieser Stelle genauer betrachtet werden soll. Es handelt sich um Gewalt gegen Frauen. Genauer gesagt um Gewalt gegen deutsche Frauen, oder Frauen, die den deutschen Männern in den Spielfilmen nahestehen. Es ist ein Unterschied bei der Darstellung von Verbrechen an Frauen durch deutsche Kriegsgegner und durch deutsche Männer zu erkennen. Exemplarisch lassen sich dafür die Szenen von Vergewaltigungen und ihrer Thematisierung in den Spielfilmen vergleichen.

In *John Rabe*, *Die Flucht* und *Vier Tage im Mai* finden Vergewaltigungen oder Vergewaltigungsversuche an deutschen Frauen – bzw. Frauen denen deutsche Männer zugehört sind – statt und das durch nicht deutsche Soldaten. Diese Szenen werden gezeigt. Beispielhaft kann hier aus *John Rabe* der Vergewaltigungsversuch an einer chinesischen jungen Frau durch Japaner genannt werden. Allerdings erfahren die ZuschauerInnen nie, wie es ihr damit geht oder wie sie sich danach fühlt. Die Frau ist auch nicht im Widerstand aktiv, sondern will in der Szene nur ihrem kleinen Bruder helfen, der vom Vater vernachlässigt wird. Der Bruder rettet sie am Ende auch aus der Situation. Es bleibt das Muster, nach dem Frauen durch Männer angegriffen, beschützt und betrauert werden.⁹⁰⁰ Ein Erzählmuster der weiblichen Opfer, das oft bei den untersuchten Filmen zu erkennen ist und eigentlich einem überholten Forschungsansatz folgt, welcher die feministische Forschung des 20. und 21. Jahrhunderts vollkommen ausblendet.⁹⁰¹ Die Darstellung des weiblichen Opfers in den untersuchten Filmen scheint aber nicht vom Opfer abzuhängen, sondern vielmehr vom Täter. Für diese Überlegung hier nun ein paar Beispiele.

Denn kommt (sexuelle) Gewalt von deutschen Soldaten oder deutschen (Ehe)Männern gegen aus Deutschland kommenden Frauen vor, dann werden diese Szenen nur angedeutet und/oder dem Publikum nicht klar gezeigt oder geschnitten bevor es passiert, wie sich in *Der Hauptmann*⁹⁰², *Elser – Er hätte die Welt verändert*⁹⁰³, *Die Ungewollten – Die*

899 Bitzan, Renate: Selbstbilder rechter Frauen. Zwischen Antisexismus und völkischem Denken, Tübingen 2000, S. 73.

900 Liegt die Begründung bei der Darstellung von Gewalt an Frauen bei den Produktionsbedingungen der Filme – im Fall von *John Rabe* wurden Regie, Drehbuch, Kamera, Schnitt und Produktion von Männern übernommen – oder hat das vermittelte gesellschaftliche Frauenbild damit zu tun? Wurde bewusst oder unbewusst ein Narrativ genutzt, welches in westlichen Spielfilmen bereits verankert ist?

901 Vgl. Wagner: Nationalsozialistische Frauenansichten, S. 9.

902 *Der Hauptmann* (2017), TC: 01:38:10–01:38:34.

903 *Elser – Er hätte die Welt verändert* (2015), TC: 00:48:05–00:49:10.

*Irrfahrt der St. Louis*⁹⁰⁴ und *Landgericht – Eine deutsche Familie*⁹⁰⁵ erkennen lässt. Die einzige Ausnahme stellt *Leo und Claire* dar, in der eine Vergewaltigung einer deutschen Frau durch ihren deutschen Ehemann während des »Dritten Reichs« gezeigt und nicht nur angedeutet wird. Den ZuschauerInnen wird in der Szene neben der Vergewaltigung immer wieder die nackte junge Frau, die den Ehemann erregte, gezeigt, ebenso wie weitere Personen, die diese nackte Frau beobachten.⁹⁰⁶ Allerdings wird diese Gewalttat danach nie wieder thematisiert und sowohl die vergewaltigte Ehefrau – die keine weitergehende Rolle erhält – als auch die junge Frau, die den Ehemann erregt, werden in dieser Szene entpersonalisiert.

Erwähnenswert in Bezug auf die Täter ist, dass es im untersuchten Zeitraum keinen Spielfilm gibt, in dem amerikanische, britische oder französische Soldaten deutsche Frauen vergewaltigen. Alle Vergewaltigungen oder Vergewaltigungsversuche in den Filmen sind entweder von Nazis, Soldaten auf Seiten von Nazi-Deutschland oder sowjetischen Soldaten. In den Filmen wird immer von Russen und nicht von sowjetischen Soldaten geredet, weshalb dies in der Analyse aufgegriffen wird. Diese Beschreibung entspricht eher der Umgangssprache und vermittelt in den Filmen nie die Vielschichtigkeit der Bevölkerung der Sowjetunion, sondern die russische Dominanz. Diese ausschließliche Thematisierung von russischen Kriegsverbrechen ist geschichtswissenschaftlich nicht belegbar, sondern erscheint vielmehr als eine aktive Nichteinbeziehung von Kriegsverbrechen der Westalliierten. Eine ausgewogene Darstellung mit Berücksichtigung der unterschiedlichen Kriegslagen an den Fronten ist bei den hier untersuchten Filmen nicht zu erkennen. Die Westfront ist z.B. weder Teil der Handlungen noch wird sie ausführlich erwähnt.⁹⁰⁷ In Frankreich wurden viele Nachrichtenhelferinnen eingesetzt,⁹⁰⁸ die durch die fehlende Darstellung der Westfront oder westlich besetzter Länder, keine Erwähnung in den untersuchten Filmen erhalten. Im Gegensatz dazu ist erkennbar wie oft an der Ostfront Vergewaltigungen durch russische Soldaten oder die Angst der Frauen vor russischen Soldaten in den untersuchten Filmen vorkommen. Wo hingegen die Amerikaner, Franzosen oder Briten bei den Frauen in den Filmen keine Angst hervorrufen. Auch weitere Kriegsverbrechen – wie z.B. das Töten von Kriegsgefangenen⁹⁰⁹ – beziehen sich in den Spielfilmen ausschließlich auf die Rote Armee. Juristische, thematische, gesellschaftliche oder persönliche Aufarbeitungen der Vergewaltigungen finden sich in keinem dieser Filme. Die einzige Ausnahme davon bildet eine Szene in *Landgericht – Geschichte einer Familie*⁹¹⁰, die erst viele Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg eine Vergewaltigung im »Dritten Reich« durch einen Gestapomann in einem Dialog anspricht.⁹¹¹ Aber auch dieser Dialog ist sehr knapp und geht danach

904 *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis* (2019), TC: 00:05:40-00:06:20, 01:06:20-01:06:50.

905 *Landgericht – Eine deutsche Familie* (2017), Teil 1, TC: 01:01:00-01:02:00.

906 *Leo und Claire* (2001), TC: 00:31:20-00:32:30.

907 Nur in *Rommel* wird der Atlantikwall thematisiert.

908 Vgl. Maubach: Expansionen weiblicher Hilfe, S. 103.

909 *Der Überläufer* (2020), Teil 2, TC: 00:01:10-00:01:28.

910 Bei den Mehrteilern sind öfter Frauen in Hauptrollen zu sehen, deshalb finden sich zum Themenbereich Gewalt gegen Frauen im »Dritten Reich« mehr Beispiele, die hier genannt werden. Nicht alle Filme sind jedoch Teil der Statistik da nicht der Hauptteil im »Dritten Reich« spielt.

911 *Landgericht – Geschichte einer Familie* (2017), Teil 2, TC: 01:33:42-01:34:17.

schnell zu anderen Themen über. Die Äußerung kurz nach Ende des Kriegs beinhaltet nur den Satz »Ich habe es überstanden.«⁹¹². Das Wort »Vergewaltigung« fällt nicht, sodass der Ehemann es nicht weiß und die ZuschauerInnen es sich nur denken können. Alle weiteren Vergewaltigungen im »Dritten Reich« erfahren keine Erwähnung in der Nachkriegszeit in den Spielfilmen.

Obwohl nicht in der Statistik aufgenommen, lässt sich an *Das Bernsteinamulett* exemplarisch verdeutlichen, wie nebensächlich Vergewaltigungen oder Vergewaltigungsversuche in den Handlungen vorkommen.⁹¹³ Insgesamt gibt es im Film drei gezeigte Vergewaltigungsversuche. Der erste durch einen SS-Mann kurz vor Ende des Kriegs.⁹¹⁴ Ein weiterer Mann versucht die Protagonistin in dieser Szene zu schützen und kommt dabei um. Obwohl der daraus resultierende Tod des Mannes später im Film eine große Bedeutung bekommt, wird die versuchte Vergewaltigung als Ausgangspunkt des Ganzen nie wieder erwähnt. Und auch die Protagonistin, die es erlebt hat, zeigt keine Reaktionen oder spricht innerhalb des Films nicht mehr davon. Zwei weitere Vergewaltigungsversuche passieren bei der Besetzung des Anwesens durch russische Soldaten. Bei beiden Szenen werden die Frauen schlussendlich noch knapp von anderen Männern gerettet. In den Dialogen wird Gewalt gegen Frauen – auch sexuelle – oft schnell abgetan. Nach zwei verhinderten Vergewaltigungen in dieser Szene, wird es von der Protagonistin selber – die im Laufe des Films nun zum zweiten Mal sexuell genötigt wurde – nur umschrieben mit »Ich nehme an Sieger dürfen sich so benehmen.«⁹¹⁵ Das einzige Mal, wenn Vergewaltigungen direkt angesprochen werden, ist der Austausch darüber wie hier ersichtlich wird sehr knapp:

Barbara Reichenbach: »Wie können Sie von Ehre reden, wo Ihre Männer durch die Gegend ziehen und vergewaltigen und plündern?«

Major Michael Belajew: »Der Krieg ist immer schrecklich.«

Barbara Reichenbach: »Das stimmt. Ich bin keine besonders gute Begleitung im Moment. Mein Mann ist an der Front. [...]«⁹¹⁶

In der nächsten Szene erzählt die Mutter der Protagonistin ihrem Mann von einer Vergewaltigung im Dorf. Jedoch wird dabei nur zurückhaltend gesprochen und nach einer Sprachpause das Wort »geschändet« benutzt. Das Wort »Vergewaltigung« wird in den untersuchten Filmen oftmals vermieden oder schambehaftet benutzt. Interessant ist anhand dieses Dialogs, welche anderen Taten mit der Vergewaltigung zusammen aufgezählt werden und in welcher Reihenfolge:

912 Ebd., Teil 2, TC: 00:06:30.

913 Die hier besprochenen Szenen sind noch Teil des Mehrteilers, der zwischen 30.01.1933-08.05.1945 spielt. Die Handlung des Films beginnt erst im Jahr 1944. Da die meiste Zeit die Protagonistin alleine die Handlung bestreitet, wird dieser Film als Spielfilm mit einer weiblichen Protagonistin gesehen. Der Bechdeltest wurde für diesen Film nicht bestanden.

914 *Das Bernsteinamulett* (2004), Teil 1, TC: 00:50:17-00:51:15.

915 Ebd., Teil 1, TC: 01:05:16.

916 Ebd., Teil 1, TC: 01:07:50-01:08:12.

Henriette von Ganski: »Diese sinnlose Zerstörung. Unsere schönen Intarsienschränke benutzen sie einfach als Brennholz.«

Albin von Ganski: »Wir können froh sein Jette, dass es nicht schlimmer gekommen ist. Pastor Westkamp sagt, die Kirche im Dorf haben sie komplett ausgeräumt.«

Henriette von Ganski: »Martchens Nichte Elfi haben sie ... geschändet.«⁹¹⁷

Juristisch nicht vergleichbare Straftaten werden hier der Nennung eines Kriegsverbrechens vorangestellt. Das gleiche Muster von der fehlenden Gleichbehandlung von Kriegsverbrechen findet sich auch in *Die Holzbaronin*. Auch hier ist es wieder die Vergewaltigung einer deutschen Frau durch einen Russen, in diesem Fall von einem Zwangsarbeiter.⁹¹⁸ Den ZuschauerInnen wird hier nicht die sexuelle Gewalt an der Frau als Unrecht herausgestellt, sondern die Gewalt des NS-Regimes am Täter. Die Protagonistin, die die Vergewaltigung entdeckt, beendet und melden will, wird vom russischen Zwangsarbeiter emotional erpresst Mitleid mit ihm zu haben, in dem er sagt, er werde ansonsten direkt von dem deutschen Wachpersonal erschossen. Sie lügt für ihn und deckt das Verbrechen durch eine andere Beschwerde, erschossen wird er trotzdem. Im Anschluss wird sein Tod durch die Protagonistin betrauert und sie fühlt sich schuldig. In der filmischen Erzählung wird durch die Protagonistin das Verbrechen der Nazis über das Verbrechen des Toten gestellt. »Er hat ihn einfach erschossen. Pawel... Ja, er hat meiner Schwester das angetan, aber da war dann plötzlich ein Mensch, der vor meinen Augen gestorben ist.«⁹¹⁹ Beides zählt laut dem Internationalen Gerichtshof zu den Verbrechen gegen die Menschlichkeit, bei denen es rechtlich keine Abstufung gibt. Doch die Schwere der sexuellen Gewalttat wird in der Handlung nie aufgearbeitet oder thematisiert. Die Auswirkung auf die vergewaltigte Frau wird mit einer knappen Erzählung ihres Selbstmords danach abgeschlossen und nie wieder erwähnt. Am Ende sterben also sowohl Opfer wie Täter dieses Sexualverbrechens, doch der Tod des Täters wird als gravierender und emotionaler an das Publikum inszeniert.

In den meisten Fällen finden Vergewaltigungen durch russische Soldaten und ihre Erwähnung zum Ende des Zweiten Weltkriegs in den Filmen statt.⁹²⁰ In *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* ist es ein russischer Soldat, der Frauen eine Vergewaltigung androht.⁹²¹ In *Schicksalsjahre* werden Vergewaltigungen an Frauen durch russische Soldaten nach der Kapitulation nicht dargestellt, aber durch audiovisuelle Elemente und Angst der Frauen an die ZuschauerInnen vermittelt. Doch auch hier ohne weitere Aufarbeitung oder Thematisierung und nur mit dem Satz »Hört denn das nie auf.«⁹²² kommentiert. Ähnliches ist in *Das Adlon – Eine Familiensaga* zu beobachten. Dort sind es alleine die Geräusche von anfahrenden russischen Panzern, die dazu führen, dass alle Frauen aus dem

917 Ebd., Teil 1, TC: 01:09:02-01:09:18.

918 *Die Holzbaronin* (2012), Teil 2, TC: 01:05:27-01:05:40.

919 Ebd., Teil 2, TC: 01:07:03-01:07:18.

920 *Hilde* (2009), TC: 00:20:50-00:20:55, 00:22:00-00:22:06.

921 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 01:38:16-01:38:18.

922 *Schicksalsjahre* (2010), TC: 01:20:30-01:21:10.

Gebäude fluchtartig den Raum verlassen.⁹²³ Kommentiert wird dieses Verhalten nicht, sondern es wird wohl davon ausgegangen, dass dem Publikum der Zusammenhang bekannt ist. Eine ähnliche Verknüpfung von kollektivem Gedächtnis und Andeutung ist in *Jahrestage*⁹²⁴ zu erkennen. Dort ist es eine weinende, verängstigte um Hilfe rufende Frau, die mit zerrissenen Kleidern aus der Richtung der Geräusche der Roten Armee kommt und unter Tränen sagt: »Ich hab' gedacht, ich wär' zu alt.«⁹²⁵ Die Taten, die betroffenen Frauen und die Auswirkungen für sie und ihr Leben werden für das Publikum nicht thematisiert. Eine Bestrafung der Kriegsverbrechen im Film folgt nicht. Sie werden auch nicht als solche benannt, sondern nur aus moralischen Gründen abgelehnt, wie in diesem Dialog:

Heinrich Cresspahl: »Die Vergewaltigungen müssen bestraft werden.«

[...]

Major: »Wenn Männer lang fort von Heimat dann wollen sie Frau.«

Heinrich Cresspahl: »Das gehört sich nicht für die rote Armee.«⁹²⁶

In der Filmkooperation mit Russland findet sich in *Vier Tage im Mai* keine Darstellung von Vergewaltigungen durch russische Soldaten, was an der Mitfinanzierung des Films von Seiten Russlands liegen könnte. Aber angedeutet werden sie trotzdem und dann kurz davor von anderen russischen Soldaten unterbrochen und verhindert.⁹²⁷ Jedoch genauso schnell abgetan und was in fast allen untersuchten Filmen zu finden ist, ist die moralische Integrität der russischen Offiziere, die Frauen respektvoll behandeln, wohingegen die einfachen Soldaten eher als Verbrecher dargestellt werden. Auch die Versuche Frauen durch äußerliche Veränderungen nicht als Frauen zu erkennen, wird in *Vier Tage im Mai* aufgegriffen. Dies ist ebenso in *John Rabe* zu erkennen, wo das Abschneiden der Haare von jungen Frauen ebenfalls als Taktik angewandt wird.⁹²⁸ Diese Strategie funktioniert allerdings in beiden Filmen nicht.⁹²⁹ Nachdem eine junge Frau in *Vier Tage im Mai* gewaltsam durch russische Soldaten mitgenommen wurde, findet das folgende Gespräch darüber kaum eine klare Benennung der Ereignisse und handelt nach wenigen Sätzen auch schon nicht mehr über die Frau.

923 *Das Adlon – Eine Familiensaga* (2012), Teil 3, TC: 00:50:38–00:51:00.

924 *Jahrestage*. Margarethe von Trotta. D 2000.

925 Ebd., Teil 2, TC: 01:12:44–01:42:51.

926 Ebd., Teil 2, TC: 01:13:43–01:13:55.

927 *Vier Tage im Mai* (2011), TC: 00:32:17, 00:34:10–00:35:30, 01:17:23–01:18:45.

928 *John Rabe* (2008), TC: 01:12:18–01:12:42.

929 »Wer hat ihr denn die Haare geschnitten? Sieht aus wie ein Junge. He, meine Schöne! Was ist denn passiert? Du siehst aus wie ein Junge! Schau mich an. Hab keine Angst. Mir gefällt es.« *Vier Tage im Mai* (2011), TC: 00:34:12–00:34:26.; alle Frauen des Internats müssen sich wegen den kurzen Haaren ausziehen und werden im Film nackt gezeigt um zu überprüfen, ob sie Frauen sind: *John Rabe* (2008), TC: 01:37:50–01:39:47.

Baronin: »Hauptmann, was ist mit meiner Angestellten, die ihre Leute mitgenommen haben?«

Hauptmann: »Meine Leute? Wer? Der da? Oder der?«

Baronin: »Kann ich nicht sagen. Aber Sie wissen, was dem Mädchen blüht.«

Hauptmann: »Ich bin ein einfacher Hauptmann. Mit unterstehen sieben Mann. Sie haben den Krieg überstanden und wollen jetzt nicht sterben. Dafür trage ich die Verantwortung.«⁹³⁰

Später im Film fällt noch mal der Satz: »Bringen Sie mir die Frau zurück.«⁹³¹ von der Baronin, ansonsten gibt es keine Hinweise. Die Filmkooperation mit Russland lässt sich am deutlichsten in der Darstellung und Benennung der Verurteilungen von Vergewaltigern in der Roten Armee erkennen. Es findet sich in diesem Film eine einmalige Szene der untersuchten Filme über die Anklage eines russischen Soldaten.⁹³² Jedoch geschah in diesem Zusammenhang nicht mal ein Übergriff, sondern eine einvernehmliche Annäherung. Diese Situation verdeutlicht allerdings nur eine Machtdemonstration unter den Männern. Der verletzte Stolz eines Mannes führt auch dazu, dass er daraufhin alle Frauen um ihn herum herablassend behandelt⁹³³ und die Frau um die es geht als Schlampe bezeichnet⁹³⁴. Sie selbst wird nie befragt. Die Erwähnung, dass die Rote Armee diese Kriegsverbrechen in ihren eigenen Reihen verfolgt und bestraft hat, scheint wichtig gewesen zu sein für dieses Kooperationsprojekt, wie die Aussage eines Darstellers hervorhebt.⁹³⁵ Dass es aus historischer Sicht keinesfalls eine konsequente, radikale Verfolgung und Verurteilung von allen Vergewaltigern gab, wird den ZuschauerInnen in diesem Spielfilm nicht vermittelt. Dies ist jedoch nicht nur in der filmischen Vermittlung ein schwieriges Thema, wie aus diesem Zitat ersichtlich wird:

Eine nicht unsinnige, vielleicht aber zu konservative Schätzung spricht von 110.000 vergewaltigten Frauen [in Berlin], viele davon mehrfach, wovon bis zu 10.000 in der Folge starben. Das bloße Nennen dieser angeblichen »Fakten« über das Verhalten der Roten Armee, die die Nazi-Kriegsmaschine zerschlagen hatte, reicht schon, um bei manchen enorme Angst und Widerstände hervorzurufen, die ansonsten nichts gegen die Darstellung von männlicher Gewalt gegen Frauen einzuwenden haben.⁹³⁶

Betreffen Vergewaltigungen fast nie die Protagonistinnen, so wird in *Unsere Mütter, unsere Väter* die Vergewaltigung einer Protagonistin durch russische Soldaten gezeigt. Diese

930 *Vier Tage im Mai* (2011), TC: 00:20:33-00:20:55.

931 Ebd., TC: 00:44:32.

932 Ebd., TC: 01:06:09-01:07:30.

933 Ebd., TC: 01:08:00-01:08:50.

934 Ebd., TC: 01:10:02.

935 Vgl. Claus, Peter: Nachricht aus dem Niemandsland, *Russia Beyond* vom 28.09.2011

936 Grossmann, Atina: Eine Frage des Schweigens: Die Vergewaltigung deutscher Frauen durch Besatzungssoldaten. Zum historischen Hintergrund von Helke Sanders Film *BeFreier und Befreite*, in: *Frauen und Film* April 1994 (54/55), S. 15–28, S. 16.

wird diesmal durch eine Soldatin der russischen Armee beendet.⁹³⁷ Es erfolgt für den Mann allerdings keine Bestrafung und kein Mitgefühl für das Opfer. Die Auswirkungen des Kriegsverbrechens auf die Frau werden nicht mehr thematisiert auch nicht von ihr selber. Wenn es nicht die Protagonistin betrifft, kommt es öfters vor, dass Frauen ohne Namen und Bezug zur Geschichte in einem Nebenschauplatz sexuelle Gewalt erfahren. Diese Handlungsdrematik vermittelt dem Publikum kein Wissen über sexuelle Gewalt und ihre Auswirkungen, relativiert das Kriegsverbrechen und sein Opfer sowie die juristische Relevanz und lässt es zu einer Hintergrundaktion werden, die inflationär in diesen Spielfilmen zu erkennen ist. Im internationalen Vergleich ist Deutschland das Land mit der überdurchschnittlichsten Quote der Sexualisierung von Frauen in Spielfilmkontexten.⁹³⁸ Anscheinend ist dieser Trend unabhängig von der Handlung oder dem Thema des Films. Sexuelle Gewalt gegen Frauen wird nicht thematisiert und bei freiwilligen sexuellen Handlungen wird die Frau gesellschaftlich stigmatisiert und beleidigt. Dies unterscheidet sich nicht von der gängigen Darstellungsweise von Frauen in westlichen Filmen. Sexuelle Gewalt an Frauen wird oftmals als Handlungserklärung für Männerfiguren benutzt und diese Frauenfiguren erhalten als Opfer meist nur Nebenrollen oder sind Statistinnen. Der bewaffnete Kampf um das Kinderheim zwischen russischen Soldaten entsteht in *Vier Tage im Mai* z. B. aus der verhinderten Vergewaltigung einer Frau, die daraufhin keine Bedeutung für den weiteren Ablauf hat. Vergewaltigungen durch russische Soldaten gleichzeitig als verfolgtes Verbrechen durch die eigene Armee zu inszenieren, scheint innerhalb der Handlung teilweise inkonsequent. Doch der Grund für den bewaffneten Konflikt in der verhinderten Vergewaltigung wird auch im Film nicht klar ausgesprochen.⁹³⁹ Scheinbar sind Vergewaltigungen ein regelmäßiger Teil von Filmhandlungen, die jedoch so gut wie nie offen angesprochen werden.

In den meisten Filmen sind die vergewaltigten Frauen erwachsene oder sehr junge Frauen. Erwähnt wird das Alter jedoch nie. Den ZuschauerInnen wird nur in *Jahrestage* die Vergewaltigung einer Minderjährigen durch russische Soldaten in dieser Szene erzählt:

Gesine Cresspahl: »Und wem vergibst du, Anita?«

Anita: »Ich vergebe den Russen, die mich '45 vergewaltigt haben. Ich komme eben nicht los von ihnen.«

937 *Unsere Mütter, unsere Väter* (2012), Teil 3, TC: 01:07:44–01:09:00.

938 »Each of these sexualization indicators varied by gender. 27 Females were over two times as likely as males to be shown in sexually revealing attire (24.8 % vs. 9.4 %), thin (38.5 % vs. 15.7 %), and partially or fully naked (24.2 % vs. 11.5 %). Appearance comments were directed at females (13.1 %) five times as frequently as males (2.6 %). [...] Focusing on females (Table 4), the sample wide sexually revealing attire norm is 24.8 %, with Germany (39.9 %), Australia (37.1 %), India (34.1 %), and France (30.6 %) higher and the U.K. (19.5 %), Russia (17.4 %), China (15.6 %), and Korea (11.6 %) lower.«, in: Geena Davis Institute on Gender in Media (Hg.): *Gender Bias without Borders. An Investigation of female Characters in popular Films across 11 Countries*, Los Angeles 2013, S. 8.

939 »Der Major will sich an dem Hauptmann rächen.« *Vier Tage im Mai* (2011), TC: 01:24:11.

Gesine Cresspahl: »Warst du deswegen im Krankenhaus?«

Anita: »Die haben mich völlig versaut von innen. Ich krieg« keine Kinder mehr.«⁹⁴⁰

Dies ist auch die einzige Thematisierung der körperlichen sowie seelischen Folgeschäden der Vergewaltigung einer betroffenen Frau in den untersuchten Filmen. Die Regie des hier zitierten Mehrteilers wurde von Margarethe von Trotta übernommen. Sie ist auch eine der zwei Frauen der Statistik, die mit *Rosenstraße* einen Film über eine Protagonistin gedreht hat. Ob die Regie von einer Frau ein ausschlaggebendes Kriterium bei der einmaligen Nennung der Auswirkungen von Vergewaltigungen ist, kann hier nicht belegt werden, da hierfür zu wenig Quellenmaterial vorliegt. Wäre aber für weiterführende Analysen interessant.

Eine Gemeinsamkeit verbindet die untersuchten Spielfilme über die Genres und Schwerpunktsetzungen hinweg: Gewalt an Frauen ist nie das Zentrum des Geschehens, sondern bildet nebensächliche Erzählstränge oder Motivationen für die ProtagonistInnen. Auch die Auswirkungen auf die betroffenen Frauen, werden so gut wie nie dargestellt oder erwähnt. Eine Ausnahme bildet *Die Flucht*, in der Vergewaltigungen durch russische Soldaten ausführlicher in einer Szene und die Folgen für die Frauen teilweise weiter in der Handlung vorkommen.⁹⁴¹ Zwar ist dies wieder ein Nebenstrang, doch der einzige Spielfilm, bei dem überhaupt ein solcher Handlungsstrang mit den Auswirkungen zu finden ist. In *Die Gustloff*, der inhaltlich die gleiche Fluchtbewegung der Menschen aus dem Osten vor der Roten Armee behandelt, sind wiederum nur Andeutungen zu finden, die vermutlich auf das kollektive Gedächtnis der ZuschauerInnen setzen. Manchmal sind diese nur in einzelnen Sätzen in Gesprächen wie hier: »In Elbing haben sie Frauen und Mädchen zusammengetrieben.«⁹⁴² Teilweise sind sie Erklärungen zwischen Frauen, die unausgesprochen verstanden werden, wie in diesem Austausch:

Lilly Simoneit: »Sie kann nur nicht allein sein. Sie hat so viel Schlimmes durchmachen müssen.«

Krankenschwester: »Verstehe, die Russen. Armes Ding.«⁹⁴³

Eine komplett andere Auslegung der Kriegssituation für Frauen ist nur in *Der Untergang* zu erkennen. Bei der Belagerung Berlins werden Frauen vorgeschickt mit der Begründung eines Mannes: »Die Russen haben es nur auf uns abgesehen, als Frauen haben Sie eine Chance.«⁹⁴⁴ Diese Inszenierung vom Umgang russischer Soldaten mit Frauen widerspricht der aller anderen untersuchten Filme.

Diese Beobachtungen müssen in einem zeitgeschichtlichen Zusammenhang betrachtet werden. An dieser Stelle muss für eine Einordnung auf die Aufarbeitung der

940 *Jahrestage* (2000), Teil 3, TC: 01:24:43-01:25:10.

941 *Die Flucht* (2006), Teil 2 TC: 00:27:35-00:31:45, 00:33:10-00:33:40, 00:37:20-00:38:05.

942 *Die Gustloff* (2008), Teil 2, TC: 00:19:23-00:19:25.

943 Ebd., Teil 2, TC: 00:46:18-00:46:25.

944 *Der Untergang* (2004), TC: 02:13:50-02:13:55.

NS- und Nachkriegszeit im Kalten Krieg und seine Auswirkungen im deutschsprachigen Raum verwiesen werden. Atina Grossmann fasst es so zusammen:

Die Frage der Vergewaltigungen deutscher Frauen durch Besatzungssoldaten, meist der Roten Armee, während und nach dem Zweiten Weltkrieg, ist erstaunlich verfranst [sic!] und in vielfältiger und gefährlicher Weise überdeterminiert. Sie ist Teil zweier hochentwickelter Diskurse, die sich ständig überschneiden und gegenseitig zu blockieren drohen – und zwar in einem Maße, daß das im Titel angeführte Schweigen mindestens genauso das der Historiker ist, die diese Geschichte zu erzählen versuchen, wie das über die zu erörternden Ereignisse selbst.⁹⁴⁵

Dieser wissenschaftlich enorm umfangreiche Komplex kann in dieser Arbeit nicht analysiert werden. Als Denkanstoß für die Bearbeitung dieser Thematik in Bezug auf die Sonderstellung deutscher Spielfilme soll an dieser Stelle nur angeführt werden, dass es international beachtete nicht deutsche Spielfilme in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg gab, die Vergewaltigungen von alliierten Soldaten zum Thema hatten.⁹⁴⁶

Wie bereits bei der Problematik bei Kooperationen zwischen zwei ehemaligen Kriegsgegnern beschrieben, finden sich aktuelle politische Verflechtungen von Ländern immer mal wieder in den Spielfilmen. Nicht nur wird in keinem der untersuchten Filme irgendein Kriegsverbrechen der Westalliierten dargestellt oder behandelt, in **Die Brücke** agieren amerikanische Soldaten gegenüber deutschen Frauen und alten Menschen sogar rücksichtsvoll und äußerst zuvorkommend. Die einzigen Angriffe der Westalliierten in den untersuchten Filmen auf die Zivilbevölkerung bilden die Bombenangriffe auf die Städte. Angriffe auf Hamburg in **Neger, Neger, Schornsteinfeger**⁹⁴⁷ und die Bombardierung Magdeburgs und Dresdens in **Dresden**⁹⁴⁸. Frauen und Kinder in Bunkern bei Bombenangriffen sind auch in **Der Untergang**⁹⁴⁹, **Rosenstraße**⁹⁵⁰ und **Die Unsichtbaren – Wir wollen leben**⁹⁵¹ zu sehen, dabei wird dem Publikum aber nicht immer direkt vermittelt wer gerade angreift. Diese Kriegshandlungen betrafen hauptsächlich Frauen, Kinder und Alte. Für viele Frauen bildete dies neben kriegsbedingten Einschränkungen und mentaler Belastung die direkte, körperliche Erfahrung des Kriegs. Deshalb ist interessant, dass in **Die Brücke** der Satz »Bombenangriff ist Heimatfront. Das zählt nicht.«⁹⁵² über den Tod durch einen Bombenangriff zu hören ist. In den Spielfilmen werden diese Erlebnisse als passives Erdulden der Frauen von Kriegsgewalt inszeniert und erst in der Nachkriegszeit sind diese Frauenrollen in aktiven Handlungen zu sehen. Ebenso werden die lokalen und zeitlichen Unterschiede der Frauen bei diesen Kriegserfahrungen, je nach dem wo sie leben, nie vermittelt.⁹⁵³ Dagegen wird jedoch die aktive

945 Grossmann: Eine Frage des Schweigens, in: *Frauen und Film*, S. 15.

946 Vgl. *Und dennoch leben sie*. Vittorio De Sica. I/F 1960.

947 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 2, TC: 01:18:30–01:22:36.

948 *Dresden* (2005), Teil 1, TC: 00:10:42–00:11:48, Teil 2, TC: 00:44:44–00:55:00, 01:01:02–01:16:02.

949 *Der Untergang* (2004), TC: 00:49:18–00:49:45, 02:09:28–02:09:50.

950 *Rosenstraße* (2002), TC: 01:21:50.

951 *Die Unsichtbaren – Wir wollen leben* (2017), TC: 01:35:30–01:36:25.

952 *Die Brücke* (2008), TC: 00:17:08–00:17:10.

953 Vgl. Dörr: »Wer die Zeit nicht miterlebt hat ...«, S. 245–302.

Arbeit der Frauen im Luftschutz ausgeblendet. Nicole Kramer beschreibt diese Arbeit folgendermaßen:

Im zivilen Luftschutz, vor allem in der Teilorganisation des Selbstschutzes, wirkten in hohem Maße Frauen mit. [...] Der Einsatz im zivilen Luftschutz war ein Kriegserlebnis für Tausende Frauen, aber in die individuelle oder kollektive Erinnerung fand es selten Eingang. Die Bombardierungen in der zweiten Kriegshälfte machten die Frauen de facto nicht nur zur passiven Dulderinnen. Die traten nach den Angriffen vielmehr in Aktion, um den Alltag zu organisieren.⁹⁵⁴

Eindeutig bei der Analyse ist, dass sich sexuelle und körperliche Gewalt in den untersuchten Filmen nicht auf beide Geschlechter gleichermaßen bezieht. Während sexuelle Gewalt fast ausschließlich anhand von weiblichen Figuren in Filmhandlungen vorkommt, erfahren körperliche Gewalt sowohl männliche wie weibliche Rollen. Hierbei ist körperliche Gewalt – explizit Ermordungen oder Selbstmorde – ein übergeordnetes gemeinsames Element. Bei Holocaustfilmen wird das Gesicht von gefolterten oder ermordeten Häftlingen und anderer Opfer des Regimes während der Tat nicht gezeigt. Beispiele sind hierfür in *Nacht unter Wölfen* oder *Der Hauptmann* zu finden, wo die ZuschauerInnen das Gesicht des Täters bei der Tat sehen. Gewalt an Tätern wird dem Publikum in *Der Hauptmann* hingegen gezeigt.

Manche Filme machen einen Unterschied welche Ermordungen den ZuschauerInnen gezeigt werden. So wird in *Der Untergang* keine der Selbstmorde der Nazigrößen dargestellt.⁹⁵⁵ Entweder die Reaktion von Beistehenden, ein Schnitt auf einen anderen Ort oder nur das Geräusch eines Schusses vermittelt dem Publikum was passiert. Jedoch finden sich in dem Film einige Ermordungen von Zivilisten, welche dem Publikum ohne Einschnitte gezeigt werden. Nur bei Selbstmorden von Personen, die im Bezug zum Bunker stehen, wird geschnitten. Der Tod der Kinder Goebbels ist der einzige der im Bunker dargestellt wird. Doch dabei handelt es sich nicht um Selbstmorde. Es lässt sich also keine allgemein gültige Darstellungsweise vom Tod von TäterInnen in den untersuchten Filmen erkennen. Eine Konklusion ließe sich jedoch festhalten. Wenn ein/e ProtagonistIn stirbt, umgebracht wird oder sich umbringt, ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass es dem Publikum nicht gezeigt wird. Handelt es sich um eine Nebenfigur geschieht dies schon eher – unabhängig ob TäterIn oder Opfer. Dies könnte also mehr in einem allgemeinen Erzählmuster westlicher Filme seinen Ursprung haben, also im Umgang mit historischen Personen. Die Ermordungen am Ende der Handlungen von Sophie Scholl, Georg Elser, Anne Frank, Erwin Rommel, Willi Herold, Ernst Lossa, Vera von Schalburg sowie die Selbstmorde von Adolf Hitler, Eva Braun, Joseph Goebbels, Magda Goebbels, Wilhelm Burgdorf werden in den Filmen nicht direkt gezeigt. Es lässt sich argumentieren, dass diese Personen in den jeweiligen Filmen die ProtagonistInnen verkörpern. Wohingegen die Ermordung des Chauffeurs in *John Rabe*, des russischen Jungen in *Die Fälscher*, des Soldaten des »Schnellgericht Herold« in *Der Hauptmann*, des Arztes in *Die*

954 Kramer: Mobilisierung für die »Heimatfront«, S. 91f.

955 »Dabei werden selbst hochrangige Nazi-Funktionäre – wie bereits in zahlreichen anderen filmischen Beispielen – als empathisch oder verständnisvoll inszeniert, wobei darüber hinaus in dem Film auch Neo-Nazis als Komparsen eingesetzt wurden.«, in: Salzborn: Kollektive Unschuld, S. 60.

Kinder der Villa Emma, der weiblichen Häftlinge aus *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie*, einer Frau vor dem Transport in *Der letzte Zug*, vermeintlicher Deserteure in *Der Untergang*, sowie die Selbstmorde mehrerer Soldaten im selben Film und der zweier jüdischer Frauen in *Rosenstraße* dem Publikum gezeigt werden. Bei diesen Personen handelt es sich allerdings immer um Nebenrollen. Einziger Graubereich dieser These könnte vielleicht der Selbstmord von Friedrich in *Napola – Elite für den Führer* sein, der als zweiter Protagonist betrachtet werden könnte.

Lassen sich wie anhand von sexueller Gewalt zusammengefasst bei den Opfern auch Geschlechterunterschiede oder Besonderheiten anhand der TäterInnen erkennen? Eine zu analysierende Protagonistin oder generell Frauen als Täterinnen innerhalb einer ausgearbeiteten Nebenfigur mit Namen und längerer Handlung kommen in den untersuchten Filmen nicht vor. Die Erwähnung von Ilse Koch als Täterin in *Goebbels und Geduldig* fällt bei dieser Untersuchung auf. Jedoch ist sie keine Aufseherin, sondern die Frau des Kommandanten. Da das Thema KZ-Aufseherinnen so selten filmisch bearbeitet wird, wird hier nur eine Erwähnung von Thematisierungen außerhalb des untersuchten Zeitraums aufgeführt. *Gegen Ende der Nacht*⁹⁵⁶ aus dem Jahr 1998 greift den Beruf der Aufseherin auf in Verbindung mit dem ebenfalls selten erwähnten Lager Majdanek. Jedoch finden sich auch hier wieder die bereits angesprochen Punkte der Sexualisierung von Frauen bei einer gleichzeitig stereotypischen Darstellung von Frauen als Täterinnen.⁹⁵⁷

Ein international bekannter Spielfilm ist *Der Vorleser*⁹⁵⁸. Seine Bewertung und Kritik in der Filmbranche wird noch einmal im Kapitel 6.4 aufgegriffen. Nur am Rande lässt sich hinzufügen, dass wie der Titel schon zeigt, auch hier nicht die Frau die Protagonistin ist. Es handelt sich also nicht um einen Film über eine Aufseherin, sondern um einen Film über einen jungen Mann und wie er diese Frau erlebt und mit ihr umgeht.

Die Filmtitel sind in diesem Kontext immer auch mit zu betrachten, denn bei manchen Aspekten hat die Sprache einen (unbewussten) Einfluss auf die Erinnerungskultur. Dazu nur ein Beispiel. Sendungen, denen keine rechtsextreme Gesinnung nachgesagt werden kann, wie beispielsweise das ZDF Magazin Royale bringen zwar kritische Beiträge mit dem Titel: *Gut gemeint, schlecht umgesetzt: Das Problem mit deutscher Erinnerungskultur*⁹⁵⁹, haben aber als Vorschau auf YouTube den Text: »Mein Opa wusste nichts! Erinnerungskultur«. Ein Beitrag mit immerhin 1,3 Millionen Aufrufen – zum Zeitpunkt der Recherche. Die Sendung befasst sich aber dann mit dem Instagramprojekt »ichbinsophiescholl«. Auch da findet sich also die Unterteilung der Geschlechter in Verantwortung

956 *Gegen Ende der Nacht*. Oliver Storz. D/A/CH 1998.

957 Vgl. Erpel, Simone: »Der Krieg war verloren, die Unschuld verraten ...« Die Feminisierung von NS-Täterschaft im Fernsehfilm »Gegen Ende der Nacht«, in: Figge, Maja/Hanitzsch, Konstanze/Teuber, Nadine (Hg.): *Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah*, Bielefeld 2010, S. 171–194, S. 171; Vgl. Überblick zu dem Film *Gegen Ende der Nacht* auf der Internetseite des filmdienst.de: <https://www.filmdienst.de/film/details/509121/gegen-ende-der-nacht> zuletzt aufgerufen am 27.09.2023.

958 *Der Vorleser*. Stephen Daldry. USA/D 2008.

959 *Gut gemeint, schlecht umgesetzt: Das Problem mit deutscher Erinnerungskultur*. ZDF Magazin Royale, YouTube-Kanal: <https://www.youtube.com/watch?v=rx8HZornRxA> zuletzt aufgerufen am 23.06.2023.

und Schuld in Bezug auf das »Dritte Reich«, ohne selber diese Überschriften oder Einteilungen zu hinterfragen. Es handelt sich um ein allgemeines Problem der Sprache bei der Benennung von geschichtlichen Abläufen, die sich nicht auf eine politische Gruppe beziehen lässt, sondern ein gesamtgesellschaftliches Problem darstellt. Ebenfalls zu beobachten ist dieses Phänomen bei den vergebenen Beinamen an Täterinnen, wie sie im Kapitel 5.3 beispielhaft aufgeführt wurden. Kathrin Kompisch schreibt dazu:

Die Darstellung als »Bestie« oder »Hexe« verschob NS-Täterinnen zudem in den Bereich des Mystisch-Fiktiven. So konnten ihre Taten im öffentlichen Bewusstsein isoliert und quasi als nicht reale Handlungen abgehakt werden. Zudem verweisen diese Sprachbilder auf tradierte Vorstellungen über weibliche Bösartigkeit und liefern somit eine Scheinerklärung der gewalttätigen Übergriffe.⁹⁶⁰

Eine unterschiedliche Behandlung von männlichen und weiblichen TäterInnen ist schon bei den Prozessen der Nachkriegszeit zu beobachten. Dass sich Frauen auch durchaus bewusst über diese Ungleichbehandlung und Stereotype waren, zeigt sich daran, dass sie versuchten diese für sich zu nutzen. Dabei konnten sie sich auch auf das NS-Frauenbild stützen.⁹⁶¹ Ein prominentes Beispiel stellt nochmals Ilse Koch dar. In den Befragungen der Prozesse stellte sie immer wieder heraus, dass sie als einfache Hausfrau keine Schuld oder Verantwortung trüge. So sagte sie aus:

Ich war eine Hausfrau und glaube, daß man meinen Einfluß überschätzt. Mein Mann hätte mich zurechtgewiesen, wenn ich mich in Lagerangelegenheiten eingemischt hätte. Ich versuchte mein Bestes, meinem Mann abends ein gemütliches Zuhause zu bereiten.⁹⁶²

Der Todesstrafe entging sie durch eine Schwangerschaft und die Strafe wird im Verlauf auch immer mehr abgeschwächt und ist am Ende nur noch eine vierjährige Gefängnisstrafe.⁹⁶³ Die bereits im Kontext von *Der Untergang* erwähnte Traudl Junge, war nicht nur persönliche Sekretärin von Adolf Hitler, sondern auch eine erwachsene Frau als sie die Stelle antrat. Dennoch wurde sie, wie auch im Abspann des Films festgehalten, von den West-Alliierten als »jugendliche Mitläuferin« eingestuft. Sie arbeitete weiter als Sekretärin in verschiedenen Betrieben und lebte bis zu ihrem Tod 2002 in München.«⁹⁶⁴ Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass Traudl Junge nicht die einzige Sekretärin Hitlers war und das z. B. Christa Schröder – Sekretärin Hitlers von 1933–1945 – als Hauptschuldige eingestuft wurde.⁹⁶⁵ Jedoch wurde ihre Biografie nicht für eine Verfilmung benutzt und sie stellt auch keine Protagonistin dar. Ihre Aussagen in ihrer Autobiografie lassen im

960 Kompisch: Täterinnen, S. 240f.

961 Vgl. Michel: »Führerinnen« im Dritten Reich, S. 135.

962 Augstein: Ilse Koch, *Spiegel* vom 15.02.1950.

963 Vgl. Ebd.

964 *Der Untergang* (2004), TC: 02:23:28.

965 »Sie wurde als Hauptschuldige eingestuft. Die Angeklagte führte zu Ihrer Entschuldigung an, daß sie »von allem nichts gewußt habe.«, in: Hitlers Chefsekretärin – Hauptschuldige, *Welt am Abend* Nr. 358 vom 31.12.1947.

Gegensatz zu Traudl Junge allerdings auch kein vorhandenes Schuldbewusstsein erkennen.⁹⁶⁶ Zusammen mit ihrer Verurteilung passt ihre Biografie also vielleicht nicht in das Narrativ der naiven, jungen Frau, welches die Filme immer wieder vorbringen? Das beinhaltet nicht nur eine ungleiche Behandlung der TäterInnen vor dem Gesetz, sondern auch ihrer Opfer. Dass es viele Beispiele, ZeugInnenaussagen und Quellen über TäterInnen und ihre Taten und Opfer gibt, wurde im Kapitel 5.3 zusammengefasst. Darunter sind Grausamkeiten, die teilweise als gleichwertig oder schlimmer als die der Männer beschrieben wurden, die in der Nachkriegszeit bekannt waren, gerichtlich behandelt und dennoch nicht im kollektiven Gedächtnis gefestigt wurden. In der filmischen Aufarbeitung erhielten sie also auch keinen Platz. Historische Abläufe, Machtpositionen von Frauen und die Belege von unzähligen Menschenrechtsverletzungen durch Frauen konnten nicht dazu führen, dass das Geschlechterbild der Gesellschaft von vorgefertigten Normen abrückte und diese überdachte. Zu betrachten sind dabei Quellen, die lückenhaft bearbeitet, gar nicht erst angelegt oder als nichtig auf Grund des Geschlechts der Person nicht in der Forschung berücksichtigt wurden, ebenso wie Rechtsprechungen, die durch ein gesellschaftliches Frauenbild entstanden.

Wie stark wirkt sich dieses Frauenbild auf die Filmproduktionen der Jahre 2000–2020 aus und ist darin der Grund für die fehlende filmische Darstellung dieser Verbrechen zu vermuten? Und kommen dazu männerdominierte Arbeitsstrukturen in der Filmproduktion, die diese Darstellungsweise nicht hinterfragten oder unterstützten? Wenn es im gesellschaftlichen Weltbild, in der Justiz und der Rechtsprechung einfach nicht vorgesehen scheint, dass Frauen die gleichen Verbrechen mit der gleichen Brutalität und derselben Ideologie wie Männer begehen können, dann werden sie oftmals auch nicht mit dem gleichen Maß gemessen. Und diese Geschlechterstereotype bieten den Frauen auch eine Möglichkeit unterzutauchen. Darstellungen von ideologischen Frauen, die der NS-Ideologie anhängen, sind nur in *Der Untergang* zu sehen. Eine Sekretärin im Bunker, eine Krankenschwester, die Adolf Hitler bittet nicht seinen Glauben an den »Endsieg« zu verlieren, sind solche Beispiele. Allerdings handelt es sich dabei fast immer um Szenen in denen Frauen anfangen aus Verzweiflung und Angst zu weinen.⁹⁶⁷ Auch eine höhergestellte Frau im Regime wie Magda Goebbels bricht beim Weinen und Flehen zusammen und muss von einem Mann aufgefangen werden.⁹⁶⁸ Die Frauen aller gesellschaftlichen Schichten werden also gleich emotional dargestellt. In diesen Situationen weint nie ein Mann. Sind es diese teilweise unbewussten Stereotypen Frauen gegenüber, die die Darstellung von Grausamkeiten im »Dritten Reich« mit formen? Steht über den fehlenden neuen geschichtswissenschaftlichen Forschungsergebnissen in den Spielfilmen und der wiederkehrenden Darstellung sexueller Gewalt an Frauen in westlichen Filmen möglicherweise die unterbewusste Konditionierung der FilmemacherInnen und ProduzentInnen, dass Frauen in ihrem Wesen nicht grausam seien? Dass sie eigentlich

966 »Am 12. Mai 1948 wurde ich nach einer dreijährigen Haft aus dem Internierungslager Ludwigsburg in die Freiheit entlassen. Ob meine Schuld so groß wie meine Sühne war, weiß ich heute noch nicht...«, in: Joachimsthaler (Hg.): Er war mein Chef, S. 252.

967 *Der Untergang* (2004), TC: 00:41:02-00:41:06, 01:36:19-01:36:37, 01:41:19-01:41:32; *Stauffenberg* (2004), TC: 00:16:40-00:18:15.

968 Ebd., TC: 01:46:43-01:47:41.

nur helfen möchten und alle anderen Handlungen aus Angst begehen? Die Analyse der Spielfilme scheint diese Erzählmuster zu bestätigen. Warum dann dennoch nicht mehr Frauen im Widerstand in den untersuchten Filmen zu sehen sind, wird im folgenden Kapitel näher betrachtet.

6.3.2 Widerstand und Geschlecht

Im Kern geht es in der Frauen- und Geschlechtergeschichte um die Frage, wie Vorstellungen und Bilder von Männern und Frauen entstehen und welche politischen und sozialen Folgen dies hat.⁹⁶⁹

HistorikerInnen erforschen historische Abläufe, prägen jedoch durch ihre Arbeit ein Geschichtsbild mit. Durch die Erinnerungskultur geprägt sind im 21. Jahrhundert Namen von KritikerInnen und Widerstandskämpfern des »Dritten Reichs« bekannt. Beispiele finden sich bei den Männern beim Militär (Claus von Stauffenberg), in der Kirche (Dietrich Bonhoeffer) und beim bürgerlichen Widerstand (Georg Elser). Obwohl es einige Frauen gab, die im Widerstand tätig waren, kennt das kollektive Gedächtnis diese Frauen nicht und/oder würdigt sie quantitativ bundesweit nicht im gleichen Umfang.

Um diesen Aspekt bei der Analyse der Filme angemessen einordnen zu können, muss an dieser Stelle darauf eingegangen werden, wie die Geschichtsforschung zum »Dritten Reich« lange organisiert war. Denn es ist zu berücksichtigen, wer die historische Forschung – die den RegisseurInnen zur Verfügung steht – erarbeitet hat. Erst die Kombination von 1. der Betrachtung der Möglichkeiten für weibliche Mitarbeitende in der deutschen Filmproduktion und 2. der erarbeiteten geschichtswissenschaftlichen Forschung zu Frauen im »Dritten Reich« ermöglicht es eine These zu entwickeln, wie das – bei der Analyse der Spielfilme der Kapitel von 6.1 – erarbeitete Frauenbild zu Stande gekommen sein könnte. Erst dann kann die Frage nach dem »wer« bei der Entstehung dieses Frauenbildes umfassender beantwortet werden. Was lässt sich nun über geschichtswissenschaftliche Forschung zu Frauen im »Dritten Reich« seit Ende des Regimes erkennen?

Die Bearbeitung des »Dritten Reichs« in der frühen Nachkriegszeit fällt in eine Phase in der oftmals noch sogenannte männliche Alt-Nazis die wissenschaftliche Forschung mitbestimmten.⁹⁷⁰ Dies hielt sich über viele Jahre und blieb teilweise gesellschaftlich unkommentiert, denn »auf Seiten der Männer ist die Akzeptanz der sogenannten »Opfer-Theorie« vor allem der Tendenz zuzuschreiben, die Rolle der Frau im Dritten Reich und in der Geschichte im allgemeinen zu marginalisieren«⁹⁷¹. Die historische Forschung in der BRD Nachkriegszeit war also männlich geprägt, wie dieses Zitat nochmal für die Erforschung des Widerstands verdeutlicht:

So gut wie überhaupt nicht wurde jedoch die Geschichte der Frauen dieser Häftlinge beschrieben und erforscht. Sie waren oftmals mit ihren Männern im Widerstand gewesen. Fast alle mußten während der Inhaftierung ihrer Männer Verfolgung und Dis-

969 Steinbacher, Sybille: Frauen im »Führerstaat«, in: Süß, Dietmar/Süß, Winfried (Hg.): *Das »Dritte Reich«. Eine Einführung*, München 2008, S. 103–119, S. 103.

970 Vgl. Salzborn: Kollektive Unschuld, S. 12.

971 Livi: Gertrud Scholtz-Klink, S. 231.

kriminierung erleiden, viele wurden selbst in Gefängnissen und Konzentrationslagern inhaftiert, nicht wenige Frauen kamen dort um.⁹⁷²

Ist denn für die Jahrtausendwende – also dem untersuchten Zeitraum der Spielfilme – eine Gleichstellung der Geschlechter in der Forschung erkennbar? Und könnten sich diese Entwicklungen auch auf die Anzahl der weiblichen Forscherinnen bei filmischen Bearbeitungen von Geschichte der Jahre 2000–2020 auswirken? Oder ist das gleiche Phänomen wie bei den RegisseurInnen im Kapitel 6.2 zu erkennen, bei denen die steigende Anzahl der weiblichen Absolventinnen keinen direkten Effekt auf die Teilhabe an Produktionsabläufen hat?

Dass es allgemein Anfang des 21. Jahrhunderts mehr Frauen gibt, die die geschichtswissenschaftliche Forschung mitgestalten, stellt eine Veränderung zu den frühen Nachkriegsjahren der BRD dar.⁹⁷³ Jedoch sind es weiterhin festgefahrene Strukturen und Denkmuster, die verändert werden müssten.⁹⁷⁴ Erst seit den 1980 Jahren lässt sich eine steigende Tendenz zu Forschung über Frauen im »Dritten Reich« – durchgeführt größtenteils von Frauen – erfassen, davon zeugt die feministische Geschichtsforschung.⁹⁷⁵ Da »das Thema ›Frauen im Nationalsozialismus‹ [...] jahrzehntelang praktisch nicht bearbeitet«⁹⁷⁶ wurde, bedeutet eine Steigerung noch nicht unbedingt umfassendes Material, sondern der Beginn einer soliden Basis, auf die man aufbauen kann. Jedoch kann nicht argumentiert werden, es gäbe keine Spielfilme über Frauen als Protagonistinnen, da es noch keine erforschten Biografien gäbe, auf die man sich stützen kann. Zwar sind die Biografien der Männer anders als die der Frauen seit Anfang der Nachkriegszeit ein bearbeitetes Themenfeld der Geschichtsforschung, doch Veröffentlichungen von (Auto)Biografien zu WiderstandskämpferInnen und Opfern des Regimes im 21. Jahrhundert standen zur Verfügung, wie im Kapitel 6.1.2 angeführt wurde. Es scheint vielmehr die nicht forcierte oder nicht geförderte Verfilmung der veröffentlichten (Auto)Biografien dieser Frauen zu sein, die die geringe Anzahl an Spielfilmen über historische Frauen erklärt. Umso deutlicher fallen dann solche Beispiele auf, wenn sie verfilmt werden. Genannt werden kann hier die Verfilmung der Erinnerungen von Marga Spiegel in *Unter Bauern – Retter in der Nacht* aus dem Jahr 2009.

Ihre Autobiografie wurde 1969 veröffentlicht, 40 Jahre später wurde sie verfilmt. Knapp ein Jahr nach Premiere des Films erhielt Marga Spiegel den Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland und drei Jahre danach den Verdienstorden des Landes Nordrhein-Westfalen.⁹⁷⁷ 2012 wurde in NRW eine Schule nach ihr benannt.⁹⁷⁸ Ob die

972 Distel: Im Schatten der Helden, S. 21.

973 Vgl. Destatis. Die Internetseite des Statistischen Bundesamts: »Studierende insgesamt und Studierende Deutsche nach Geschlecht.«: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Hochschulen/Tabellen/lrbil01.html#242472> zuletzt aufgerufen am 07.01.2023.

974 Vgl. Salzborn: Kollektive Unschuld, S. 70.

975 Vgl. Schomburg: Frauen im Nationalsozialismus, S. 42–56.

976 Livi: Gertrud Scholtz-Klink, S. 22.

977 Vgl. »Landesverdienstorden für 101-jährige Marga Spiegel«, *Westdeutsche Zeitung* vom 07.11.2013.

978 Vgl. Internetseite der Marga-Spiegel-Sekundärschule in Werne: <https://marga-spiegel-schule.de/> zuletzt aufgerufen am 25.12.2023.

Verfilmung damit in Zusammenhang steht, ist nicht klar, doch stehen diese politischen und erinnerungskulturellen Anerkennungen zeitlich sehr nahe nach der Veröffentlichung des Films. Hervorgehoben werden muss allerdings, dass diese Verfilmung nicht durch einen aus Deutschland stammenden Regisseur umgesetzt wurde. Die Aufarbeitung deutscher (Frauen)Geschichte durch nicht deutsche Personen ist also nicht nur in der Forschung, sondern auch in der künstlerischen Umsetzung, festzustellen.

Im Vergleich mit *Nebel im August* zeigt sich wie ungleich der Umgang mit Frauen- und Männerbiografien sein kann. Der Roman über das Leben und den Tod des Jungen Ernst Lossa, – den er demzufolge nicht selbst verfasst hat – der von einem Mann geschrieben wurde, ist innerhalb von acht Jahren von einem deutschen Regisseur filmisch umgesetzt worden. Obwohl es keine lebenden ZeitzeugInnen für seine Lebensgeschichte gibt. Die Geschichte von Marga Spiegel – die sie selber geschrieben hatte und die nach Veröffentlichung noch 45 Jahre am Leben war um selber als Zeitzeugin bei der Umsetzung mitzuhelfen – wurde erst nach über 40 Jahre filmisch umgesetzt. Es ist ein Fallbeispiel, doch sind solche Vergleiche interessant. Über Ernst Lossa ist auch in den Quellen kaum etwas bekannt und ein Teil der Handlung des Films musste fiktiv nachgestellt werden. Marga Spiegel war hingegen eine aktive Zeitzeugin, die sich gesellschaftlich und international für das Erinnern einsetzte. Es wäre aufschlussreich die Abläufe bei der Finanzierung, Produktion und Umsetzung aller Männer- und Frauenfilmbiografien vergleichen zu können, um genauere Rückschlüsse aufzuzeigen. In dieser Arbeit können nur Anregungen anhand der untersuchten Spielfilme angeführt werden.

Ein weiteres Fallbeispiel für die filmische Umsetzung von Biografien von Männern über Männer lässt sich bei der Verfilmung des autobiografischen Romans⁹⁷⁹ zu *Lauf Junge Lauf* erkennen. Von der deutschen Veröffentlichung des Romans im Jahr 2004 bis zur Verfilmung durch einen deutschen Regisseur im Jahr 2014 vergingen zehn Jahre. Auch hier ist der Protagonist ein verfolgter Junge. Die Verfilmung des Romans von Siegfried Lenz über einen Deserteur mit *Der Überläufer* ist nach seiner postumen Veröffentlichung 2016⁹⁸⁰ nach vier Jahren verfilmt worden. Ein Schweizer Regisseur verfilmte den autobiografischen Roman von Ida Fink⁹⁸¹ innerhalb von elf Jahren in *Das letzte Versteck*. Dieser Film wurde als Fernsehfilm produziert, wie in den meisten Fällen, wenn eine Frau Protagonistin ist. Es lässt sich festhalten, dass die in diesem Abschnitt herausgegriffenen Spielfilme über die männlichen Protagonisten von deutschen männlichen Regisseuren gedreht wurden und die Filme über Protagonistinnen von einem niederländischen und einem Schweizer Regisseur. Eine Regisseurin ist nicht darunter.

Um einen Zusammenhang zwischen Filmproduktion und Erinnerungskultur herzustellen, müssten auch alle fremdsprachigen Spielfilme über das »Dritte Reich« und die Verteilung von Frauen in Hauptrollen untersucht werden. Dabei könnte man betrachten, ob nicht deutsche RegisseurInnen häufiger Filme über Frauen im »Dritten Reich«

979 Orilev, Uri: *Lauf, Junge, lauf*, Basel 2008.

980 »Der Schriftsteller Siegfried Lenz schrieb 1951 die Geschichte eines Wehrmachtsoldaten, der zur Roten Armee überläuft. Sein Verlag weigerte sich, das Buch zu veröffentlichen. Nun erscheint ›Der Überläufer‹ zum ersten Mal.«, in: Weidemann, Volker: *Der Feind im Buch, Der Spiegel* vom 26.02.2016.

981 Fink, Ida: *Die Reise*, München 1991.

verwirklichen und deutsche RegisseurInnen eher dem Produktionsmuster entsprechen und männliche Protagonisten inszenieren. Dies kann in dieser Analyse nur eine Anmerkung bleiben. Doch als Ergänzung kann hinzugefügt werden, dass auch wieder nicht deutsche RegisseurInnen zu finden sind, wenn es um Frauen als Opfer des Regimes geht, wie beispielsweise bei Menschenversuchen⁹⁸² oder im Widerstand⁹⁸³.

Dieser Vergleich soll nicht gegen die filmische Umsetzung von Literatur über Männer gewertet werden. Es sind, wie die anderen Themen auch, wichtige Elemente der Erinnerungskultur und **Nebel im August** immerhin der einzige Film über »Euthanasie« im »Dritten Reich« und die Ausmaße des Programms im untersuchten Zeitraum.⁹⁸⁴ Darüber hinaus sind Nennungen vom »Euthanasie«-Programm in deutschen Spielfilmen über die Nachkriegszeit generell eher selten zu finden. So sind bereits einfache Sätze wie »Fragen Sie den Herrn Doktor doch mal, in welcher Nervenheilanstalt er tätig war. Und was mit seinen Patienten passiert ist.«⁹⁸⁵ in *Landgericht – Geschichte einer Familie* eine Besonderheit in der Thematisierung. Der Bevölkerung im »Dritten Reich« wurde mit dem NS-Spielfilm *Ich klage an*⁹⁸⁶ das »Euthanasie«-Programm beworben, in dem sich eine »Opferfrau« durch ihren Tod für das Volk und die Ideologie opfert. Es handelt sich um einen in der Bevölkerung des »Dritten Reichs« bekannten Vorgang, der ein Aufbegehren vor allen in christlichen Kreisen hervorrief, der aber in den untersuchten Spielfilmen nicht als Teil des kollektiven Gedächtnisses vermittelt wird. Die mit dem »Euthanasie«-Programm in Verbindung stehenden Menschen erhielten geringe Strafen, was nur in **Nebel im August** zum Schluss vorkommt.⁹⁸⁷

Dies waren Filmbeispiele zu Menschen, die größtenteils aus ideologischen Gründen verfolgt wurden. Welche Besonderheiten oder Muster bezüglich der Darstellungsweise von Frauen in Hinsicht auf politischen Widerstand im »Dritten Reich« und ihre Verfolgung lassen sich in den untersuchten Filmen finden? Hierbei werden beispielhaft rebellierende Gruppen wie die Edelweißpiraten herausgegriffen, weil es dazu einen Spielfilm in der erarbeiteten Statistik gibt. Ebenso ist an solchen Gruppen anschaulich zu benennen, dass es eine Diskrepanz zwischen politischem und gesellschaftlichem Willen der Erinnerung gibt der der wissenschaftlichen Forschung entgegensteht. Warum ist das für die Darstellung von Frauen im »Dritten Reich« interessant? Die ausbleibende gesellschaftliche Auseinandersetzung mit einigen verfolgten Gruppen, beeinflusst auch immer die Repräsentanz von Frauen darin. Insbesondere die fehlende Trennung von Mädchen und Jungen bei den Edelweißpiraten steht im Kontrast zu der Hitlerjugend

982 Vgl. *Forgiving Dr. Mengele*. Bob Hercules/Cheri Pugh. USA 2006.

983 Vgl. *Portrait of a Soldier*. Marianna Bukowski. PL 2015.

984 »Das Euthanasie-Programm wurde in der Heilanstalt noch 56 Tage nach der bedingungslosen Kapitulation fortgesetzt.« *Nebel im August* (2016), TC: 01:57:46.

985 *Landgericht – Geschichte einer Familie* (2017), Teil 2, TC: 01:07:30–01:07:37.

986 Es handelt sich um einen »Staatsauftragsfilm«, der die Prädikate »Künstlerisch besonders wertvoll« und »Volksbildend« erhielt. Durch die Alliierten wurde er verboten und ist bis heute ein »Vorbehaltsfilm« (siehe B6).

987 »Der Krankenpfleger wurde zu einem Jahr Freiheitsstrafe verurteilt.« *Nebel im August* (2016), TC: 01:57:48.

und dem BDM.⁹⁸⁸ Eine Tatsache, die mit Blick auf die Einbeziehung von Frauen in eine gleichberechtigte Gemeinschaft relevant erscheint, denn sie bestanden zu »mindestens einem Viertel aus Mädchen«⁹⁸⁹. Die Mitglieder der Edelweißpiraten und Swingjugend⁹⁹⁰ wurden vom Regime als politische Gegner verfolgt und gefangen genommen.⁹⁹¹ Oftmals wurden sie als politische Gefangene z.B. in KZs gebracht.⁹⁹² Der Swing und dessen Verbot⁹⁹³ werden jedoch nur in *Neger, Neger, Schornsteinfeger, Unsere Mütter, Unsere Väter* und *Dresden* kurz genannt.⁹⁹⁴ Wo hingegen in *Der Untergang* Nazi-Eliten zu einem Swing tanzen, den sich Eva Braun wünscht.⁹⁹⁵ Dass es sich dabei um verbotene Musik handelt und die Regime-Elite ihre eigenen Verbote ignoriert, wird dem Publikum nicht vermittelt. Das Fehlen solcher Einordnungen, gibt den Zuschauenden nicht die Möglichkeit die Tragweite dieser Ausgrenzung bis in die Nachkriegszeit hinein zu erkennen. Warum Personen dieser Bewegungen in der BRD noch in den 1980er Jahren nicht Teil der Erinnerungskultur waren, wird anhand dieses Zitats deutlicher:

Die Edelweißpiraten der Jahre 1943 und 1944 und deren Angehörige wurden von den nationalsozialistischen Machthabern als Kriminelle oder Menschen zweiter Klasse bezeichnet. [...] Den anderen, die zu berichten bereit sind, merkt man oft an, daß sie resigniert haben, gebrochen oder vom bundesdeutschen Nachkriegsstaat restlos enttäuscht sind. [...] Die mitunter ungeheuerlichen Androhungen gipfelten darin, daß einem Betreffenden von einem anonymen Anrufer gesagt wurde: beim nächsten Schub in die Gaskammer bist du als erster dabei. Viele der ehemaligen Edelweißpiraten ziehen sich ins Privatleben zurück und gehen so als Zeitzeugen verloren, die erzählen könnten, daß es auch in Köln Jugendliche gegeben hat, die gegen den NS-Staat protestierten und dafür mit ihrem Leben bezahlen mußten.⁹⁹⁶

988 Vgl. Struck, Bernhard: »Edelweißpiraten« auf der Internetseite des LeMO, lebendiges Museum Online vom 13.05.2015: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/widerstand-im-zweiten-weltkrieg/edelweisspiraten.html> zuletzt aufgerufen am 19.10.2023.

989 Lange: Meuten, Swings & Edelweisspiraten, S. 47.

990 »Der Begriff »Swingjugend« stammt vermutlich von den nationalsozialistischen Verfolgungsbehörden zur Kennzeichnung von Jugendlichen, die ihrer Distanz zum NS-Regime vor allem durch ihre Vorliebe für amerikanische Swing-Musik Ausdruck verliehen.«, in: Struck, Bernhard: »Jugendopposition« auf der Internetseite des LeMO, lebendiges Museum Online vom 05.08.2015: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/widerstand-im-nationalsozialismus/jugendopposition.html> zuletzt aufgerufen am 17.10.2023.

991 Vgl. Löffelsender: Strafjustiz an der Heimatfront, S. 285–296.

992 »Auf diese Zunahme reagierte der nationalsozialistische Verfolgungsapparat mit einer drastischen Verschärfung des Jugendarrests und der Errichtung von Jugendkonzentrationslagern wie dem Lager Moringen bei Göttingen.«, in: Struck, Bernhard: »Jugendopposition« auf der Internetseite des LeMO, lebendiges Museum Online vom 05.08.2015.

993 Vgl. Lange: Meuten, Swings & Edelweisspiraten, S. 110ff.

994 *Neger, Neger, Schornsteinfeger* (2006), Teil 2, TC: 00:46:14; *Unsere Mütter, unsere Väter* (2012), Teil 1, TC: 00:08:45–00:09:00; *Dresden* (2005), Teil 1, TC: 00:12:35–00:12:55.

995 *Der Untergang* (2004), TC: 00:27:40–00:28:20.

996 Von Hellfeld, Matthias: Edelweißpiraten in Köln. Jugendrebellion gegen das 3. Reich, Köln 1981, S. 105f.

Auch weitere Widerstandsgruppen verdeutlichen einen unterschiedlichen Umgang mit der Verfolgungsgeschichte in der BRD und der DDR, wie dieses Beispiel zeigt:

Für die Gestapo waren die Mitglieder der Berliner Organisation von der Sowjetunion bezahlte Landesverräter. Diese Auffassung bestimmte bis in die 1990er-Jahre die Beschäftigung mit der Schulze-Boysen/Harnack-Gruppe: Während sie in der Bundesrepublik Deutschland als Kommunisten missachtet wurden, galten sie in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) als antifaschistische Helden.⁹⁹⁷

Diese gesellschaftlichen Abläufe sind zu berücksichtigen, wenn es um eine fehlende oder lückenhafte Überlieferung von Dokumenten und ZeitzeugInnenberichten geht. Der Frauenanteil an Widerstandsbewegungen im kollektiven Gedächtnis und ihre Ermordung geht durch dieses selektive Erinnern ebenfalls unter.⁹⁹⁸ Auf der Internetseite der Abtei Brauweiler wird zur Häftlingsgruppe der Edelweißpiraten vermerkt, es gäbe sowohl für männliche als auch für weibliche Jugendliche Quellen.⁹⁹⁹ Aber für die Bearbeitung dieser Quellen in der Geschichtsvermittlung finden sich manchmal nur einzelne Beispiele wie dieses:

Am 21. Februar werden an 22 Angeklagten die vor dem Prozeß schon feststehenden Todesurteile vollstreckt. Die einzige Frau der Gruppe, die Rumänin Olga Bancic, wird nach Deutschland gebracht, wiederum gefoltert, erneut vor Gericht gestellt und im Mai 1944 in Stuttgart enthauptet.¹⁰⁰⁰

Darüber hinaus fehlen Gedenkorte für die Verfolgung von Frauen wie das KZ Lichtenburg¹⁰⁰¹ oder das Mädchenkonzentrationslager Uckermark¹⁰⁰², es bieten könnten. Nicht nur kommen Orte wie diese in den Spielfilmen nicht vor, sie wurden auch im untersuchten Zeitraum in der Geschichtsvermittlung nicht zugänglich gemacht, wie dieses Zitat aufzeigt:

Nach wie vor ist das Gelände des ehemaligen Jugendschutzlagers nicht in das Areal der Gedenkstätte Ravensbrück integriert und somit für Besucherinnen und Besucher auch nicht ohne weiteres zugänglich. [...] Die Überlebenden des Mädchen-KZ Ucker-

997 Prinz, Claudia: »Die ›Rote Kapelle‹ auf der Internetseite des LeMO, lebendiges Museum Online vom 13.05.2015: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/widerstand-im-zweiten-weltkrieg/rote-kapelle.html> zuletzt aufgerufen am 22.10.2023.

998 »Mindestens 57 der Verhafteten, darunter 19 Frauen, wurden vom Volksgerichtshof und dem Reichskriegsgericht zum Tode verurteilt und hingerichtet, ohne Gerichtsurteil ermordet oder begingen in der Haft Selbstmord.«, in: Ebd.

999 Vgl. Internetseite der Abtei Brauweiler, »Gedenkbuch Brauweiler« zu der Häftlingsgruppe Edelweißpiraten der Gedenkstätte Brauweiler: https://abteibrauweiler.lvr.de/de/gedenkstaette_brauweiler/gedenkbuch/haeftlingsgruppen/edelweisspiraten_1/edelweisspiraten.html zuletzt aufgerufen am 22.04.2022.

1000 Römer: »Wir haben uns gewehrt«, S. 16.

1001 Vgl. Drobisch: Frauenkonzentrationslager im Schloß Lichtenburg, S. 101–115.

1002 Vgl. Schwartz: »Weibliche Angelegenheiten«, S. 336–347.

mark sind auch 60 Jahre nach ihrer Befreiung damit konfrontiert, dass es keine offizielle Erinnerung an ihre Leidensgeschichte gibt.¹⁰⁰³

Auch bei solchen Orten werden die bereits in Kapitel 5.4 angesprochen, strukturellen Schwierigkeiten bei der Quellenlage zu Frauen im »Dritten Reich« deutlich.¹⁰⁰⁴ Wie werden diese Punkte in den Spielfilmen umgesetzt? Es findet sich zwischen 2000–2020 eine filmische Darstellung der Edelweißpiraten.¹⁰⁰⁵ Diese ermöglicht den ZuschauerInnen ohne Vorwissen aber keine Einordnung über die vielschichtigen Ausrichtungen der Edelweißpiraten und ihrer Bedeutung für die Jugend, da die meisten Personen im Film erwachsen sind. Eine familiäre und emotionale Handlung bietet die Sichtweise einer Familie. Es ermöglicht nicht die Unterschiede zu anderen Städten zu erkennen, denn dies wird im Film nicht erwähnt.¹⁰⁰⁶

Für die hier angeführten Punkte ist auch relevant, dass der Film größtenteils mit Männern besetzt ist. Die einzige Frau mit erwähnenswertem Redeanteil verbleibt ohne andere Frauen und ihre Rollenfunktion ist durch die sexuellen Beziehungen zu den männlichen Protagonisten definiert. Weitere Spielfilme aus dem untersuchten Zeitraum, die die Jugendbewegungen, kommunistische Widerstandsgruppen oder erneut die Edelweißpiraten thematisieren, finden sich nicht. Auch werden sie in keinem anderen untersuchten Film ergänzend erwähnt. Die historische Rolle von Frauen im politischen Widerstand dieser Gruppen vor und während des »Dritten Reichs« findet sich in den deutschen Spielfilmen der Jahre 2000–2020 somit nicht wieder. Auch eine Gegenposition zum BDM, in der Mädchen organisiert waren, erhält keine Darstellung. Hier sind (Auto)Biografien wie die von Gertrud Koch¹⁰⁰⁷ über eine Gruppierung der Edelweißpiraten und Jugendlichen im Kölner Umkreis als Beispiel zu nennen, dass es Literatur und Egodokumente von Frauen aus diesen Widerstandsgruppen gibt, die man als Grundlage für Filme neben könnte. Dass Frauen auch in organisierten Strukturen im Widerstand tätig waren, wird z.B. anhand von Biografien wie »Meine Mutter war Widerstandskämpferin«¹⁰⁰⁸ aufgearbeitet.

Ebenso liegen Berichte wie von Erika Buchmann über die Organisation von kommunistischen Jugendverbänden und der Verfolgung auf Grund von KPD-Mitgliedschaften,

1003 Limbächer, Katja/Merten, Maike/Pfefferle, Bettina: Einleitung, in dies. (Hg.): Das Mädchenkonzentrationslager Uckermark, Münster 2005, S. 7–15, S. 7f.

1004 Vgl. Internetseite der Abtei Brauweiler, »Gedenkbuch Brauweiler« zum Frauen-Konzentrationslager: https://abteibrauweiler.lvr.de/de/gedenkstaette_brauweiler/gedenkbuch/haeftlingsgruppen/frauen_konzentrationslager/frauen_konzentrationslager.html#section-395276 zuletzt aufgerufen am 22.10.2023.

1005 *Edelweißpiraten*. Niko von Glasow. D/NL/CH/L 2005.

1006 Vgl. Diercks, Herbert: Wege Hamburger Jugendlicher in den Widerstand 1933 bis 1945, in: Stiftung Hamburger Gedenkstätten und Lernorte zur Erinnerung an die Opfer der NS-Verbrechen in Kooperation mit der Arbeitsgemeinschaft der KZ-Gedenkstätten in der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *Zwischen Verfolgung und »Volksgemeinschaft«*. *Kindheit und Jugend im Nationalsozialismus*, Göttingen 2020, S. 102–127.

1007 Koch, Gertrud/Carstensen, Regina: *Edelweiß. Meine Jugend als Widerstandskämpferin*, Hamburg 2006.

1008 Halbmayr, Brigitte/Clemens Simon/Amesberger, Helga: *Meine Mutter war Widerstandskämpferin. Netzwerke des Widerstands und dessen Bedeutung für die nächste Generation*, Wien 2019.

der Inhaftierung in Ravensbrück, Frauen in Konzentrationslagern und Gefängnissen bereits vor. In diesem Fall erfolgte das sogar nur wenige Monate nach der Kapitulation. Ein besonderes Augenmerk sollte für weitere Analysen auf Berichte von Frauen gelegt werden, die in der DDR veröffentlicht haben, wie es in den 1960ern Erika Buchmann erneut getan hat. Ein weiterer Forschungsansatz könnten Lebenserfahrungen von im »Dritten Reich« verfolgten Personen, die in der DDR gelebt haben, sein.¹⁰⁰⁹ Eine separate Untersuchung wäre notwendig um die Anzahl, die Bearbeitung und im Anschluss den Umgang mit diesen Werken bei der Wiedervereinigung zu analysieren. Die unterschiedlichen rechtlichen und gesellschaftlichen Möglichkeiten von Frauen in der BRD und DDR müssen berücksichtigt werden, wenn es um die Aufarbeitung des Umgangs mit Berichten von Frauen über das »Dritte Reich« geht. Das Gleiche gilt für Verurteilungen von NS-Täterinnen in der DDR und wie diese im wiedervereinigten Deutschland betrachtet wurden.¹⁰¹⁰

6.4 Der deutsche Spielfilm über das »Dritte Reich« (2000–2020) im internationalen Vergleich

Mehr noch als die Holocaust-Literatur muss die visuelle Überlieferung der Shoah in ihrer internationalen Dimension begriffen werden. Bilder sind ohne Übersetzung konsumierbar; das unterscheidet sie von Büchern.¹⁰¹¹

Wenn in Deutschland Spielfilme über die eigene Geschichte produziert und vermarktet werden, muss das auch immer mit dem Wissen um die Außenwahrnehmung geschehen. Die Vermarktung von Filmen über das »Dritte Reich« im In- und Ausland kann variieren und für den deutschen Markt lassen sich hier ein paar genreübergreifende Punkte erkennen. Anhand von drei Elementen soll aufgegriffen werden wie sich das auf die Geschichtsvermittlung und das Geschlechterbild auswirken kann.

Erstens ist das Zeigen und Nutzen von Hakenkreuz(flagg)en und effekthaschenden Covern bei der Vermarktung in Deutschland nicht üblich. Auch weil das Zeigen einiger Symbole in Deutschland verboten, oder nur in bestimmten Situationen zulässig ist. Dies fällt auf, wenn man Cover von deutschen Spielfilmen bei der Vermarktung im Ausland vergleicht. *Elser – Er hätte die Welt verändert*, *Der Hauptmann*, *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, *Napola – Elite für den Führer*, *Rommel*, *Unsere Mütter, unsere Väter*, *Die Fälscher*, *Berlin 36*, *Jud Süß – Film ohne Gewissen*, *Stauffenberg*, *Die Brücke*, *Hindenburg*, *Die Spionin*, *Der gute Göring* sind in Deutschland alle ohne Hakenkreuz auf dem Plakat beworben. Teilweise sind nur die Protagonisten zu sehen ohne besondere Details im Hintergrund. Auch andere hier besprochene Filme wie *Speer und Er* und *Als Hitler das rosa Kaninchen*

1009 Vgl. Genin, Salomea: »Wie ich in der DDR aus einer Kommunistin zu einer Jüdin wurde«, in: Benz, Wolfgang: *Das Exil der kleinen Leute. Alltagserfahrungen deutscher Juden in der Emigration*, München 1991, S. 310–325.

1010 Vgl. Wolfram, Lavern: Eine ehemalige KZ-Aufseherin und die Justiz im Nachkriegsdeutschland, in: Krauss, Marita (Hg.): *Sie waren dabei. Mitläuferinnen, Nutznießerinnen, Täterinnen im Nationalsozialismus*, Göttingen 2008, S. 211–225.

1011 Kramer, Sven (Hg.): *Die Shoah im Bild*, o.O. 2003, S. 9.

stahl sind in Deutschland ohne Hakenkreuz und visuell einfach gestaltet vermarktet. Jedoch haben die genannten Spielfilme im Ausland, teilweise in ansonsten identischen oder ähnlich gehaltenen Plakaten, ein Hakenkreuz eingefügt. Beispielsweise bei **John Rabe** und **Die Freibadclique** lässt sich erkennen wie die Cover sehr viel reißerischer und überladen mit Details sind. Ein Beispiel für den umgekehrten Effekt ist *Inglourious Basterds*¹⁰¹² bei dem das im englischen Originalplakat eingefügte Hakenkreuz durch eine Explosion im deutschen Plakat entfernt wurde.

Eine Ausnahme dieser Beobachtung ist fast nur bei Filmen mit Protagonistinnen zu finden. Bei **Rosenstraße** wurde in der fremdsprachigen Vermarktung weder ein Hakenkreuz eingefügt noch das Cover in irgendeiner Form stark umgestaltet oder mit mehr Details überladen. Ist die Begründung darin zu finden, dass es in dem Film »nur« um Frauen und deren Handlungen geht? Denn er spielt wie die meisten anderen hier genannten Filme auch zum Großteil im »Dritten Reich«, hat aber wie die meisten Filme mit Protagonistinnen seinen Fokus auf das häuslich Familiäre und nicht auf die politischen Strukturen des Regimes. Wie ist es bei den anderen Spielfilmen mit Protagonistinnen? Zu den Filmen über Anne Frank in der Statistik finden sich ebenfalls keine Varianten mit Hakenkreuzen. Der einzige Film mit einer Protagonistin, der im Ausland mit Hakenkreuzen beworben wird, ist **Sophie Scholl – Die letzten Tage**. Auch **Die Flucht** hat im Ausland keine wirkliche Veränderung im Plakat. **Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie**, **Das Zimmer im Spiegel**, **Hitlerkantate** haben Protagonistinnen, scheinen aber nicht ins nicht deutschsprachige Ausland verkauft worden zu sein, jedenfalls sind Plakate in anderer Sprache nicht erkennbar. **Ein blinder Held – Die Liebe des Otto Weidt** erhielt im Englischen keine große Veränderung in der Gestaltung und kein Hakenkreuz. Er sticht somit bei den Plakaten mit einem Protagonisten heraus.

Zweitens sind Unterschiede bei der Vermarktung von Spielfilmen über Frauen innerhalb Deutschlands nicht nur bei visuellen Elementen, sondern auch in der Sprache erkennbar. Ein oft genutzter Titel bei Mehrteilern oder Fernsehfilmen dieser Art ist der Begriff der Familie. Filme mit Frauen in tragenden Rollen oder als Leitperson der Handlung haben in der Vermarktung oft einen Schwerpunkt auf Familien: **Das Adlon – Eine Familiensaga**, **Krupp – Eine deutsche Familie**, **Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie**. Oftmals sind es die Frauen in den Mehrteilern, die die Familien zusammenhalten, Mütter sind und ihre Aufgabe im Wohlergehen der Familie sehen, also auch stark dem NS-Frauenbild und vorherrschender Geschlechterrollen angepasst. **Landgericht – Geschichte einer Familie** als einziger Mehrteiler mit dem Wort Familie in dem ein Mann die zentrale Figur ist, zerbricht die Familie. Während die Familie im Film getrennt ist, gründet er auch eine neue, die ebenfalls keinen Bestand auf Dauer hat.

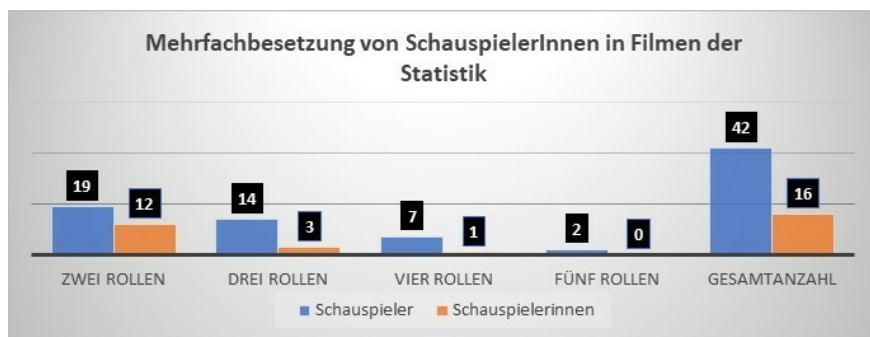
Drittens können neben visuellen und sprachlichen Elementen bei der Vermarktung auch mögliche finanzielle Anreize für die Darstellung von deutscher Geschichte angeführt werden. Es geht im folgenden Exkurs um die Besetzung der zu vergebenden Rollen, welche in den untersuchten Filmen vorkommen. Auffällig ist, dass immer wieder dieselben SchauspielerInnen besetzt wurden. Dies wird ZuschauerInnen womöglich erst bewusst, wenn sie nicht nur einen der deutschen Spielfilme über das »Dritte Reich« sehen, sondern viele oder gar alle (siehe S2). In den MEMO Studien gaben eine Vielzahl

1012 *Inglourious Basterds*. Quentin Tarantino. D/USA 2009.

der Befragten an, auch mehrere Filme über das »Dritte Reich« gesehen zu haben, wie in Kapitel 2.2 zusammengefasst wurde. Dazu kommt, dass die gleichen SchauspielerInnen oft unterschiedliche historische Persönlichkeiten in verschiedenen Filmen darstellen.

Warum dieses Phänomen relevant zu erwähnen ist und welche Rückschlüsse auf die Darstellung von Frauen ermöglicht werden, soll hier nun ausgeführt werden. Erstens erscheint dies in Bezug auf die Praxis der Besetzung interessant, aber auch zweitens relevant für die Sehgewohnheiten der ZuschauerInnen. Um die Wirkung auf das Publikum und dessen daraus möglicherweise resultierendes Geschichtsverständnis sowie Geschlechterbild in den Medien soll es bei diesem Exkurs hier gehen.

Anlage S2



Selbsterstellte Illustration

Vorweg ist festzuhalten, dass es nicht um eine Bewertung der Leistung der SchauspielerInnen geht. Den DarstellerInnen soll nicht in Abrede gestellt werden, diese Rollen gut und passend gespielt zu haben. Es dreht sich vielmehr um die Castingentscheidungen und die Wirkung auf das Publikum, die möglicherweise dabei bedacht wurde.

Bei **Der Untergang** kann die hohe Dichte an bekannten SchauspielerInnen bei der Darstellung der historischen Personen thematisiert werden. Ist es für die deutschen ZuschauerInnen einfacher, wenn ihnen deutsche Geschichte von ihnen bekannten und beliebten SchauspielerInnen dargestellt wird? Könnte das die Intention hinter der Entscheidung sein? Von Personen, die sie dann später in alltäglichen Komödien sehen können oder als allwöchentliches Ritual z.B. im Tatort (Ulrich Tukur, Axel Milberg, Devid Striesow, Martin Brambach, Eva Mattes, Juliane Köhler). Oder geht es den Produktionsfirmen dabei allein um die Vermarktungsmöglichkeiten der Filme? Möglicherweise höhere Einschaltquoten oder mehr KinobesucherInnen bei bekannten SchauspielerInnen? Die Intention scheint plausibel, lässt sich aber nicht abschließend belegen. Was allerdings erkennbar bleibt, ist die häufige Mehrfachbesetzung einiger männlicher Schauspieler bei Filmen über das »Dritte Reich«. Ein Phänomen, dass auch in der Gesamtbreite des deutschen Spielfilms erkannt wird, wie Belinde Ruth Stieve mit den Worten: »Ein anderes Beispiel: die geringe Abwechslung vor der Kamera. Es gibt nur eine kleine Anzahl von Schauspielern und noch weniger Schauspielerinnen, die für Hauptrollen

besetzt werden.«¹⁰¹³ zusammenfasst. Teilweise spielen diese SchauspielerInnen Figuren in Spielfilmen, die es beide historisch gegeben hat, aber sich ideologisch betrachtet gegenüberstehen. Zwar ist der Beruf des Schauspiels darauf ausgelegt verschiedene und unterschiedliche Rollen zu verkörpern, doch manche Mehrfachbesetzung macht es notwendig sie genauer zu betrachten.¹⁰¹⁴

Erkennen lässt sich die angesprochene Problematik am deutlichsten bei SchauspielerInnen, die in mehreren Spielfilmen eine Hauptrolle übernehmen, wenn es um historische Persönlichkeiten geht. Da hier durch die Mehrzahl an männlichen Protagonisten bei den untersuchten Filmen folgerichtig auch mehr männliche Darsteller zum Vergleichen möglich sind, werden diese zuerst behandelt. Doch es zeigt sich trotz der höheren Anzahl an Rollen für männliche Schauspieler nicht die gleiche Anzahl an Darstellern. Bei den Frauen ist dieses Phänomen nicht in dieser Art zu beobachten.

So übernahm beispielsweise der Schauspieler Ulrich Tukur bei den untersuchten Filmen sowohl die Hauptrolle in den Filmbiografien **John Rabe** als auch bei **Rommel** nur vier Jahre später. Zwei Personen, die sich in der historischen Betrachtung ideologisch gegenüberstehen. In **Stauffenberg** stellte er als Henning von Tresckow eine weitere historische Person des Militärs dar. Genauso wie bei **Rommel** endet der Film damit, dass sich die von Ulrich Tukur verkörperte Figur im Zusammenhang mit dem Attentat vom 20. Juli 1944 umbringen muss. Des Weiteren stellte er in *Bonhoeffer – Die letzte Stufe*¹⁰¹⁵ den Protagonisten dar und ist in dem Themenbereich »Drittes Reich« ebenso in *Nordwand*, **Der Überläufer**, *Der Stellvertreter* und *Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod*¹⁰¹⁶ in tragenden Rollen zu sehen.

Das gleiche Phänomen findet sich bei dem Darsteller Sebastian Koch, der sowohl in **Stauffenberg** als auch in *Speer und Er* die Hauptrolle übernahm mit nur einem Jahr zwischen den beiden Veröffentlichungen. Auch hier werden zwei historische Personen mit dem selben Darsteller für das Publikum verknüpft. Die dritte historische Person im NS-Regime wird von ihm in **Nebel im August** in Anlehnung an den »Aktion-T4« Gutachter und Psychiater Valentin Falthaus verkörpert. Ebenfalls stellte er Nationalsozialisten in *Der Stellvertreter* und *Black Book*¹⁰¹⁷ dar.

In den wenigen Komödien, die es in dem untersuchten Zeitraum über das »Dritte Reich« gibt, spielte in **Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler** und **Goebbels und Geduldig** auch beides Mal Ulrich Mühe die Hauptrolle eines inhaftierten Juden. Des Weiteren übernahm er tragende Rollen in *Der Stellvertreter* und *Richard Sorge – Spion aus Leidenschaft*¹⁰¹⁸.

1013 De Andrés, Yvonne: »SchspIn – Gedanken einer Schauspielerin. Belinde Ruth Stieve im Interview mit AVIVA-Berlin«, aviva-berlin, Online Magazin für Frauen vom 19.07.2017: https://www.aviva-berlin.de/aviva/content_Interviews.php?id=1419684 zuletzt aufgerufen am 14.08.2023.

1014 Dafür werden sowohl die untersuchten Spielfilme und ihre Besetzung genutzt, wie auch Spielfilme außerhalb dieser Einteilung, die sich mit dem »Dritten Reich« beschäftigen. Die Filmographie der genannten DarstellerInnen ist hierbei nur auszugshaft.

1015 *Bonhoeffer – Die letzte Stufe*. Eric Till. D/USA/CDN 1999.

1016 *Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod*. Raymond Ley. D 2010.

1017 *Black Book*. Paul Verhoeven. NL 2006.

1018 *Richard Sorge – Spion aus Leidenschaft*. Masahiro Shinoda. D/J 2003.

So ist es zwar nicht immer die Hauptrolle, die übernommen wird, aber bei der Untersuchung der Spielfilme der Statistik dieser Arbeit und Filmen rund um den Themenkomplex »Drittes Reich« ist doch vermehrt zu beobachten, dass dem Publikum in vielen Filmen dieselben Darsteller teilweise vollkommen unterschiedliche Betrachtungen des Themenkomplexes porträtieren. Es scheint einige Schauspieler in Deutschland zu geben, die oft für diese Rollentypus gecastet werden. An dieser Stelle nur die Aufzählung einiger um den Punkt zu verdeutlichen, mit der Nennung eines Auszugs ihrer Filmographie.

Neben der zweimaligen Darstellung von Heinrich Himmler in *Der Untergang* und *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* ist Ulrich Noethen in tragenden Rollen für die Handlung im Kontext »Drittes Reich« in *Das Tagebuch der Anne Frank*, *Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis*, *Bonhoeffer – Die letzte Stufe*, *Hindenburg*, *Der Mann mit dem Fagott*, 2. Staffel von *Charité*, *Hannah Arendt*¹⁰¹⁹, *Deutschstunde* und *Die Akte General*¹⁰²⁰.

In den themenbezogenen Filmen auch oft zu sehen ist Axel Milberg in *Leo und Claire*, *Jahrestage*, *Stauffenberg*, *Speer und Er*, *Meine Tochter Anne Frank*, *Jud Süß – Ein Film als Verbrechen?*, *Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod*, *Babij Jar – Das vergessene Verbrechen* und *Hannah Arendt*. Ebenso oft sieht das Publikum Justus von Dohnányi in *Napola – Elite für den Führer*, *Der Untergang*, *Jud Süß – Film ohne Gewissen*, *Hindenburg*, *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl*, *Bonhoeffer – Die letzte Stufe*, *Der Stellvertreter*, *Monuments Men – Ungewöhnliche Helden*¹⁰²¹.

Manchmal sind es Details, die bei der Betrachtung aller Filme auffallen. In den Mehrteilern *Das Bernsteinamulett* und *Schicksalsjahre*, die jeweils eine Frau in der Hauptrolle haben, die beide nach dem Krieg auf ihren Mann warten, ist es derselbe Schauspieler Merab Ninidze, der den Geliebten aus der Roten Armee spielt, der der Protagonistin weiterhilft.¹⁰²² Ebenfalls in der Roten Armee sind seine Rollen in *Nicht alle waren Mörder*, *Vier Tage im Mai* und ansonsten ist er zu sehen in *Nirgendwo in Afrika*, *Lou Andreas-Salomé*, *Die Kirschenkönigin*¹⁰²³ und *Mein bester Feind*.

Udo Schenk stellte Adolf Hitler drei Mal in den untersuchten Filmen dar, in *Stauffenberg*, *Elser – Er hätte die Welt verändert* und *Die Kinder von Paris*.

Michael Degen spielte nicht nur Hauptrollen in *Leo und Claire*, *Babij Jar – Das vergessene Verbrechen* und *Hannah Arendt*, sondern seine eigene Lebensgeschichte ist die Handlung in *Nicht alle waren Mörder*.

Betrachtet man die untersuchten Filme der Jahre 2000–2020, gibt es darüber hinaus noch häufig dieselben Namen in den Produktionen in unterschiedlich großen Rollen. Sowohl in den Filmen über das »Dritte Reich« der Statistik, als auch bei in dieser Arbeit angesprochenen und fremdsprachigen Spielfilmen zwischen 2000–2020 mit deutscher Beteiligung ist dies der Fall. Eine ausführliche Aufstellung der Mehrfachbesetzungen der SchauspielerInnen bei Filmen über das »Dritte Reich« wurde zusammengestellt

1019 *Hannah Arendt*. Margarethe von Trotta. D/L/F/IL 2012.

1020 *Die Akte General*. Stephan Wagner. D 2016.

1021 *Monuments Men – Ungewöhnliche Helden*. George Clooney. USA/D 2013.

1022 Die Protagonistinnen werden jeweils von unterschiedlichen Frauen gespielt.

1023 *Die Kirschenkönigin*. Rainer Kaufmann. D 2004.

und kann als Vergleichspunkt für weiterführende Recherchen dienen (siehe S1). Diese Mehrfachbesetzung in Filmen über das »Dritte Reich« geht bei diesen männlichen Darstellern bei Filmen der Statistik von zwei bis fünf Mal. In Filmen über das »Dritte Reich« im gesamten untersuchten Zeitraum, sowie bei Koproduktionen kommt es zusammen mit den Filmen der Statistik zu einer Mehrfachbesetzung bei den Männern von zwei bis neun Mal, die ergänzend zu den Filmen der Statistik zu den jeweiligen Darstellern aufgelistet werden. Dies ist ein nicht erreichter Wert bei den weiblichen Darstellerinnen. Oft sind diese Schauspieler, die in deutschen Produktionen Nazis darstellen, auch in ausländischen Produktionen als Nazis besetzt. Beispielsweise ist Alexander Held in fünf Filmen der Statistik in *Napola – Elite für den Führer*, *Der Untergang*, *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, *Vier Tage im Mai* und *Die Gustloff*. Ebenfalls war er in dem bereits mehrfach genannten Film *Schindlers Liste* zu sehen. Nur Ulrich Noethen hat mit sechs Filmen der Statistik mehr Besetzungen.

Bei den Frauen ist dies in diesem Umfang nicht zu erkennen. Zwar sind die Rollen für Schauspielerinnen durch die Verteilung der Hauptrollen und wenigen Nebenrollen auch nicht in diesem Maße vorhanden wie bei ihren männlichen Kollegen, doch auch bei den vorhandenen (Haupt)Rollen werden die Darstellerinnen nicht so oft doppelt gecastet. Es gibt nur wenige Darstellerinnen bei denen überhaupt erkennbar ist, dass sie in mehr als einem Film über das »Dritte Reich« mitgewirkt haben.

Mit der gleichen Argumentation wie bei den männlichen Schauspielern könnte man kritisch anmerken, dass Dagmar Manzel sowohl die Ehefrau des Protagonisten in *John Rabe* als auch in *Speer und Er* dargestellt hat, die historisch ungleiche Personen sind. In *Die verlorene Zeit* wurde sie für die ältere Verkörperung der Protagonistin in der Nachkriegszeit gecastet und sie übernahm Frauenrollen in *Goebbels und Geduldig* und *Nicht alle waren Mörder*. Keine Schauspielerin im untersuchten Zeitraum spielte zwei Mal eine Protagonistin in den Filmen der erarbeiteten Statistik. Betrachtet man die Darstellerinnen, die mal Protagonistinnen gespielt haben, sind hierbei nur Mehrfachbesetzungen in Nebenrollen zu erkennen.

Katja Riemann verkörperte zweimal die Eva Braun in *Goebbels und Geduldig* und *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*, beides Komödien und wirkte in *Rosenstraße* als Protagonistin mit. Henriette Confurius hatte sowohl in *Ein blinder Held – Die Liebe des Otto Weidt* und in *Nebel im August* eine Sprechrolle und übernahm im Mehrteiler *Die Holzbaronin* die jüngere Verkörperung der Protagonistin Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Protagonistin in *Die Spionin* spielte Valerie Niehaus ebenso wie eine Frauenrolle in *Die Gustloff*. Felicitas Woll spielte sowohl in *Dresden* als auch in *Kinder des Sturms* die Protagonistin. Vicky Krieps stellte Elly Beinhorn dar und übernahm die einzige weibliche Nebenrolle neben der Ehefrau in *Rommel*. Nadja Uhl hatte die Hauptrolle in *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* und spielte die Mutter des Protagonisten in *Nicht alle waren Mörder*. Brigitte Hobmeier ist in *Ende der Schonzeit*, *Ein Dorf wehrt sich* und *Luis Trenker – Der schmale Grat der Wahrheit* zu sehen. Für den untersuchten Zeitraum finden sich Besetzungen von Johanna Wokalek in *Das letzte Versteck*, *Deutschstunde*, *Nordwand*, *Landgericht – Geschichte einer Familie* und *Die Kirschenkönigin*. Julia Jentsch spielte Sophie Scholl, ist aber nur ein Jahr vorher in *Der Untergang* in einer wenigen Sekunden dauernde Szene als junge Sekretärin zu sehen, die sich freut gleich Adolf Hitler persönlich zu treffen. Ansonsten ist für den untersuchten Zeitraum

bei deutschen Spielfilmen, insbesondere bei den Filmen der Statistik, keine mehrfache Besetzung von Sprechrollen für Schauspielerinnen in tragenden Rollen zu beobachten. Für Nebenrollen sind Schauspielerinnen teilweise mehrfach besetzt. Doch variiert die Größe der Rollen stark. In dieser Auflistung der Frauen sind für Nebenrollen auch einmalige knappe Auftritte und Hintergrundaktionen einbezogen. Um in den meisten Fällen eine Mehrfachnennung in Nebenrollen überhaupt zu ermöglichen, werden hier auch Filme außerhalb der Statistik aus dem untersuchten Zeitraum aufgelistet. Die Rollen sind hier allerdings zumeist auch sehr klein. Diese Zusammenstellung ist in Anlage S1 einsehbar. Hier nur ein paar Beispiele was das umfassen kann.

Christiane Paul spielte sowohl in *Hindenburg* als auch in *Unsere Mütter, unsere Väter* eine verfolgte Jüdin als Nebenrolle. In *Sophie Scholl – Die letzten Tage* und *Unsere Mütter, unsere Väter* übernahm Johanna Gastdorf beides Mal Mutter- oder begleitende Figuren in wenigen Szenen. (Die einzige Darstellung von Thea von Harbou im untersuchten Zeitraum wird von ihr in *Fritz Lang*¹⁰²⁴ gespielt.) Die Mutter oder mütterlich-begleitenden Rollen in *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, *Neger, Neger, Schornsteinfeger* und *Vier Tage im Mai* wurden in allen Handlungen von Petra Kelling gespielt.

Es ist zu argumentieren, dass ein Großteil des Publikums manche Auftritte dieser Frauen vielleicht nicht wahrnimmt, weil diese Rollen einfach nicht die Tragweite der Männerrollen haben. Ergänzend könnte man für die Frauen noch Spielfilme mit einbeziehen, die um den Zeitraum des »Dritte Reichs« herum spielen oder ausländisch produziert werden, wie es bei der Nennung der männlichen Schauspieler teilweise auch gemacht wurde. In dem Fall könnte man die Schauspielerin Katharina Schüttler nennen, die vermehrt in kleinen und mittleren Rollen in historischen Spielfilmen besetzt wird. Für den untersuchten Zeitraum könnte dem Publikum so z. B. in *Elser – Er hätte die Welt verändert*, *Der Überläufer*, *Unsere Mütter, unsere Väter*, *Jeder stirbt für sich allein*, *Lou Andreas-Salomé*, *Mein Leben – Marcel Reich-Ranicki* eine Besetzung in unterschiedlich großen Rollen auffallen.

Die einzige Schauspielerin, bei der jeder Bereich der hier gefällten Unterteilung der Filme abgedeckt wird, ist Juliane Köhler. Für die Filme der erarbeiteten Statistik ist sie in *Der Untergang* als Eva Braun zu sehen. *Nirgendwo in Afrika* behandelt ein kaum dargestelltes Thema, in welchem sie die Mutterrolle übernimmt. Die Auswirkungen des »Dritten Reichs« in *Zwei Leben* thematisieren Kinder des Lebensborn e.V. und *Anonyma – Eine Frau in Berlin* hat Vergewaltigungen nach dem Zweiten Weltkrieg zum Thema. Außerhalb des untersuchten Zeitraums ist sie in *Aimée & Jaguar* zu sehen. Ebenso ist sie für die ZuschauerInnen in alltäglicheren Produktionen in Tatorten zu sehen, wie manche männliche Darsteller auch. Offen bleibt hierbei, ob eine genauso häufige Mehrfachbesetzung von Darstellerinnen im deutschen Spielfilm erfolgen würde, wenn es für sie so viele Hauptrollen wie für die Männer gäbe. Die Fragestellung wäre, ob dies somit nur an der Anzahl der zu vergebenden Rollen liegt und nicht an einer geschlechtsspezifischen ungleichen Besetzungsverteilung. Zu erkennen ist, dass in den Filmen der Statistik keine Protagonistin zwei Mal oder mehr von derselben Darstellerin besetzt wurde, was bei den Männern durchaus zu beobachten ist.

1024 *Fritz Lang*. Gordian Mugg. D 2015.

Im Bereich der Mehrteiler wurden gelegentlich Darstellerinnen doppelt besetzt.¹⁰²⁵ In *Die Frau des Heimkehrers*¹⁰²⁶, *Die Erntehelferin*, *Die Holzbaronin*, *Hannas Entscheidung*¹⁰²⁷ und beides Mal als Schwester Pascalina in *Gottes mächtige Dienerin* und *Pius XII* ist eine häufige Besetzung mit Christine Neubauer als Protagonistin zu beobachten. Maria Furtwängler ist hingegen in *Die Flucht* und *Schicksalsjahre* in den Hauptrollen zu sehen. Iris Berben spielt in *Krupp – Eine deutsche Familie* und *Ein weites Herz – Schicksalsjahre einer deutschen Familie* jeweils die Mutterrolle der Familie und in dem Nachkriegsfilm *Das Zeugenhaus* eine tragende Rolle. Zwei Filme davon sind allerdings von ihrem Sohn produziert, weshalb eine Mehrfachbesetzung auch unter diesem Aspekt zu betrachten ist.

Es sind zehn Darstellerinnen in den Filmen der Statistik zwei Mal in Sprechrollen zu sehen, die tragende Rollen sind. Sieben weitere haben in mehr als einem Film der Statistik eine Nebenrolle erhalten. Keine davon erreicht die Tragweite der Rollen der männlichen Mehrfachbesetzungen in Hauptrollen der Statistik und auch die Mehrfachbesetzung in Filmen der Statistik und Koproduktionen der 11 genannten männlichen Darsteller nehmen oftmals mehr Platz ein. Insgesamt stehen rein zahlenmäßig bei der hier groben Zusammenfassung 42 männliche Darsteller im Vergleich zu 16 weiblichen bei den Mehrfachbesetzungen in Filmen der Statistik (siehe S2 und S3). Betrachtet man den gesamten untersuchten Zeitraum 2000–2020 und Filme über das »Dritte Reich«, die nicht ausschließlich Teil der hier erstellten Statistik sind, erweitert sich diese Anzahl bei der hier angefertigten Übersicht auf 57 männliche zu 17 weiblichen DarstellerInnen (siehe S1 und S4).

Ist darin ein ähnliches Muster erkennbar wie bei den RegisseurInnen? Gibt es ungefähr gleichviel ausgebildete und berufstätige weibliche Schauspielerinnen wie männliche Schauspieler nur werden diese nicht im gleichen Umfang besetzt? In Kapitel 3 zu dem Anteil von Frauenrollen in westlichen Spielfilmen wurde bereits darauf eingegangen, dass es nicht gleich viele Filmrollen für Frauen wie für Männer gibt. Die Faktoren des Alters und des Aussehens wurden darin angesprochen. Spiegeln sich diese Erkenntnisse in dem Berufsstand der SchauspielerInnen wider oder gibt es für die gleiche Anzahl männlicher wie weiblicher DarstellerInnen nicht dieselben Möglichkeiten? Dafür bräuchte es eine belastbare zahlenbasierte Aussage über die Anzahl berufstätiger SchauspielerInnen in Deutschland. Für diese Forschungsfrage idealerweise nach Geschlecht, Alter und Herkunft unterteilt. Das kann innerhalb dieser Arbeit nicht geleistet werden. Da dies an dieser Stelle nicht bearbeitet werden kann, sind die hier zusammengetragenen Erkenntnisse über die Anzahl der Mehrfachbesetzungen nur in Bezug auf mögliche Auswirkungen auf die ZuschauerInnen thematisiert worden. Mehrfachbesetzungen von SchauspielerInnen könnten den ZuschauerInnen eher auffallen, aber achtet das Publikum bei der Vermarktung auch auf die Diversität der RegisseurInnen?

Betrachtet man die Filme über das »Dritte Reich« (siehe A1) im Vergleich zu der Gesamtzahl aller Spielfilme zwischen 2000–2020, dann bilden sie mit 51 einen recht kleinen Anteil. Dabei ist allerdings festzustellen, dass es männliche Regisseure gibt, die gleich

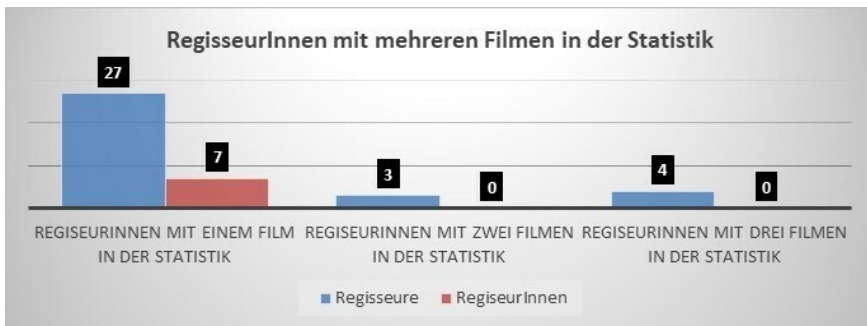
1025 In diesen Fällen gehört aber nur einer oder keiner der Filme zur Statistik. Dort führen vermehrt Protagonistinnen die Handlung, diese haben nicht unbedingt das »Dritte Reich« als Schwerpunkt.

1026 *Die Frau des Heimkehrers*. Gabi Kubach. D 2006.

1027 *Hannas Entscheidung*. Friedemann Fromm. D/A 2011.

mehrere dieser Filme gedreht haben. Innerhalb der Statistik dieser Arbeit gibt es also noch eine weitere Einschränkung in der Diversität, da es vermehrt die gleichen Personen sind, von denen diese Filme gemacht wurden. 18 der insgesamt 51 Spielfilme über das »Dritte Reich« der Statistik sind von diesen männlichen Regisseuren, die auch darüber hinaus Filme zu dieser Thematik verwirklicht haben (siehe R1). Das sind knapp 35 % aller Filme der Statistik, die von nur sieben männlichen Regisseuren erstellt wurden, die für mindestens zwei bis drei Filme der Statistik verantwortlich sind (siehe R2 und R3).

Anlage R3



Selbsterstellte Illustration

Und dazu kommen fünf Regisseure, die neben Filmen der Statistik auch weitere in dieser Arbeit bearbeitete Filme aus dem untersuchten Zeitraum erstellt haben. Diese männlichen Regisseure sind also bereits zusammen genommen für circa 43 % aller Filme (22 insgesamt) der Statistik verantwortlich. Allerdings ist innerhalb der Statistik dieser Arbeit keine Frau mit zwei Filmen als Regisseurin darunter. Weitere Filme von Margarethe von Trotta über Auswirkungen des »Dritten Reichs« mit *Hannah Arendt* und *Jahrestage* spielen anders als *Rosenstraße* nicht (vollständig) im untersuchten Zeitraum. Welche Männer prägen die deutschen Spielfilme über das »Dritte Reich« in diesem Ausmaß?

Kai Wessel ist der Regisseur von *Die Flucht*, *Goebbels und Geduldig*, *Nebel im August* und zur Ergänzung aufgeführt *Hilde*, der ebenfalls eine knappe Darstellung des »Dritten Reichs« beinhaltet. Die Regie der Filme *Leo und Claire*, *Der letzte Zug*, *Die Gustloff* und *Marlene*, übernahm Joseph Vilsmayer. Für die Mehrteiler *Hindenburg*, *Unsere Mütter, unsere Väter* sowie *Nacht unter Wölfen* hatte Philipp Kadelbach die Regie. *Elser – Er hätte die Welt verändert*, *Sophie Scholl – Die letzten Tage* und *Der Untergang* sind von dem Regisseur Oliver Hirschbiegel. Florian Gallenberger mit *John Rabe* und *Der Überläufer*, Kai Christensen mit *Ein blinder Held – Die Liebe des Otto Weidt* und *Der gute Göring* und Jo Baier mit *Stauffenberg* und *Nicht alle waren Mörder* sind jeweils Regisseure von zwei Spielfilmen der Statistik. Marcus O. Rosenmüller ist nicht nur der Regisseur von *Wunderkinder*, sondern auch von *Gottes mächtige Dienerin* und *Die Holzbaronin*, die sich alle mit dem »Dritten Reich« oder seinen Auswirkungen befassen und in der Arbeit angeführt wurden. Einige der in dieser Arbeit genannten Mehrteiler und Filme über das »Dritte Reich« und seine Auswirkungen wurden von dem Regisseur Miguel Alexandre gemacht darunter *Schick-*

salsjahre, *Der Mann mit dem Fagott* sowie *Kinder des Sturms* und *Die Spionin*. Friedemann Fromm ist der Regisseur von *Nacht über Berlin*, *Die Freibadclique* und *Hannas Entscheidung*. Ergänzend lässt sich noch erwähnen, dass Hans Steinbichler neben *Das Tagebuch der Anne Frank* auch *Landauer – Der Präsident* gedreht hat. Uwe Boll ist neben *Max Schmeling* auch der Regisseur des Films *Auschwitz*.

Die häufige Nennung der gleichen Personen ist auch in der Produktion zu sehen.¹⁰²⁸ Vermehrt ist die Produktion von Regina Ziegler bei den Filmen über das »Dritte Reich« oder seinen direkten Folgen zu finden. *Die Freibadclique*, *Bergfried*¹⁰²⁹ und *Der Mann mit dem Fagott* gehören dazu. Aber vor allem fällt auf, dass viele Mehrteiler und Spielfilme über Frauen im »Dritten Reich« auch größtenteils in der Nachkriegszeit darunter sind, mit *Die Holzbaronin*, *Hannas Entscheidung*, *Gottes mächtige Dienerin*, *Kinder des Sturms*, *Die Erntehelferin*, *Die Frau des Heimkehrers*, *Das Bernsteinamulett*. Auch Gabriele Sperl produzierte mehrere der in der Statistik eingeteilten Filme, darunter *Stauffenberg*, *Nicht alle waren Mörder*, *Die Flucht*. Doch am meisten Filme der Statistik hat ein Mann als Produzent begleitet. Nico Hofmann arbeitete mit teamWorx zusammen und ist Geschäftsführer der UFA GmbH, weshalb viele der Filme darunter *Dresden*, *Nicht alle waren Mörder*, *Die Flucht*, *Schicksalsjahre*, *Hindenburg*, *Rommel*, *Unsere Mütter, unsere Väter* und *Nackt unter Wölfen* nicht verwundern. Bei der inhaltlichen Umsetzung der historischen Ereignisse in den Filmen gab es auch schon Kritik an der Arbeitsweise Hofmanns. Berthold Seewald schrieb dazu:

Sein aktuelles Filmprojekt ›Rommel‹, in dem es um die letzten Lebensmonate des Generals geht, wird von dessen Familie und einigen Historikern als Ansammlung historischer und inhaltlicher Fehler, überzogen mit brauner Soße bezeichnet. [...] Genügt der Film ›Laconia‹ in allen Details dem neuesten Stand der Forschung? Die Antwort lautet: Wen interessiert das? [...] Schließlich handelt es sich in beiden Fällen um einen Spielfilm.¹⁰³⁰

Dass Filme ein Stereotyp, eine Sichtweise oder gar das Übernehmen von historischen Denkmustern steuern, befeuern und am Leben erhalten können, erhält jedoch nicht die Aufmerksamkeit, die es bräuchte um das Muster zu durchbrechen. Sowohl die FilmemacherInnen als auch die ZuschauerInnen müssen sich dessen bewusst werden. Götz Otto, der selber oft »böse« Deutsche im Ausland verkörpert hat, aber auch in deutschen Filmen über das »Dritte Reich« oftmals die Rolle eines Nazis erhielt, fasst das Phänomen in einem Interview folgendermaßen zusammen:

Und dann ist es natürlich ein filmhistorischer Grund. Je mehr negative deutsche Charaktere man gesehen hat, desto eher stellt man einen Deutschen in die negative

1028 Als Ausblick für weiterführende Analysen könnten auch die AutorInnen der Filme verglichen werden. Nur als Beispiel kann hier erwähnt werden, dass die Bücher zu *Wunderkinder*, *Babij Jar – Das vergessene Verbrechen* und *Der letzte Zug* von Stephen Glantz sind. Vielleicht ließe sich auch auf diesem Gebiet eine Häufigkeit der gleichen Namen finden.

1029 *Bergfried*. Jo Baier. D/A 2015.

1030 Seewald, Berthold: U-Boot-Krieg in der ARD. Die »Laconia« und der gute Nazi Werner Hartenstein, *WELT* vom 02.11.2011.

Ecke – also Schublade auf, Schublade zu. So verhält sich manchmal auch der Kinozuschauer.¹⁰³¹

Welche Bedeutung die Verfilmung des »Dritten Reichs« für die westliche Filmindustrie hat, ist in diese Überlegungen mit einzubinden. Ein Phänomen der westlichen Filmindustrie, welches bei Holocaustfilmen zu beobachten ist, soll hier kurz an einem Exkurs zusammengefasst werden.

Im Jahr 2005 spielte die Schauspielerin Kate Winslet in der Comedyserie *Extras*¹⁰³² als Cameo sich selber und wie sie einen Film über das »Dritte Reich« dreht. In diesem Film in der Serie spielt sie eine Nonne, die jüdische Menschen versteckt. Der Grund warum sie in der Serienhandlung diese Rolle übernommen hat, wird gut in folgender Szene aus der Folge komprimiert:

Andy Millman: »[...] You know using your profile to keep the message alive about the holocaust.«

Kate Winslet: »My god I am not doing it for that. I don't think we need another film about the holocaust, do we? It's like how many of there being. You know. We get it, it was grim. Move on. No I am doing it, because I noticed if you do a film about the holocaust guaranteed an Oscar. I've been nominated four times, never won. The whole world is going: »Why hasn't Winslet won one.«

Andy Millman: »Yes, ya.«

Kate Winslet: »That's it. That's why I am doing it. Schindler's bloody list. The Pianist. Oscars coming out of their arse.«

Maggie Jacobs: »Well good luck, then.«

Andy Millman: »It's a good plan.«

Kate Winslet: »Thank you. [...]«¹⁰³³

Der Witz beruht auf der Annahme, dass SchauspielerInnen nur Rollen übernehmen um ausgezeichnet zu werden und ihre Karriere voran zu bringen und nicht, weil sie hinter bestimmten Projekten stehen. Und Kate Winslet macht sich in der Serie selber über die Diskussionen über ihre Auszeichnungen lustig. Dieser Witz nutzt die Kommerzialisierung des Holocaust durch Hollywoodproduktionen als Aufhänger. Für sich genommen eine satirische Auseinandersetzung mit der Filmwirtschaft und dem Umgang mit historischen Ereignissen. Doch dass es kein satirischer Witz ist, sondern Realität in der Filmwirtschaft Hollywoods und dass sich anscheinend auch die Beteiligten darüber bewusst

1031 Panorama Rubrik bei SZ.de über Promis vom 27.04.2022, Leute: »Wir trinken das Blut des anderen«: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/megan-fox-machine-gun-kelly-blut-vampire-promi-news-papst-franziskus-goetz-otto-1.5573665> zuletzt aufgerufen am 27.04.2022.

1032 *Extras*. Staffel 1. Ricky Gervais/Stephen Merchant. GB 2005.

1033 *Extras*. Staffel 1, Folge 3. (2005).

sind, wird ein paar Jahre später deutlich. Kate Winslet gewann 2009 einen Oscar für ihre Rolle in *Der Vorleser*, ebenso wie einen Golden Globe, den Screen Actors Guild Award, einen BAFTA, den Bambi und den europäischen Filmpreis.¹⁰³⁴ Im Jahr 2009 wurde die Moderation der Golden Globes von Ricky Gervais übernommen. Der Mann, der auch die Serie *Extras* mitgeschrieben, produziert und gespielt hatte und somit für den Text von Kate Winslet in der zitierten Folge mitverantwortlich war. Im Laufe des Abends richtete er direkt an Kate Winslet im Rahmen der Verleihung die Worte: »Well done, Winslet. I told you. Do a Holocaust movie the awards come, didn't I?«¹⁰³⁵ Es folgte Gelächter vom anwesenden Publikum und der angesprochenen Person. Die Tatsache, dass die Verfilmung von Ereignissen in Zusammenhang mit der Verfolgung und Ermordung von Millionen von Menschen ein Geschäftsmodell geworden ist, dass es eine Karrieremöglichkeit ist, wird belacht. Und das ist kein unbekanntes Phänomen. Es ist in der Branche bekannt und funktioniert als Witz in Comedysendungen und als Anekdote bei Verleihungen.

Zunächst kann das Auszeichnen von Filmen über die Verbrechen im »Dritten Reich« etwas Gutes sein, da so mehr Aufmerksamkeit für diese Themen entsteht und die Bedeutung der Aufarbeitung erhält. Aber das ist nicht der Kern seines Witzes. Es geht um die kalkulierbaren Erfolgsaussichten von diesen Filmen im finanziellen Sinn, nicht um inhaltliche Aufarbeitung. Dieser Sketch und die Anmerkung bei der Verleihung stellen, ohne diese zu entschuldigen, die Strukturen bloß und machen sie ohne Verschleierung sichtbar. Das hätte verantwortliche Personen in den Produktionen und der Filmwirtschaft oder die ZuschauerInnen stutzig machen können. Aber es wurde belacht, als lustige Anekdote gesehen und als Teil der Filmarbeit aufgenommen. Ist es bereits Teil der westlichen Filmwirtschaft darauf zu spekulieren, dass ein Film über das »Dritte Reich« eine Investition ist und als Karrieresprungbrett funktioniert? Oder ist das etwas was man in Kauf nehmen muss, wenn man das Medium Film nutzen will um mehr Aufmerksamkeit zu erhalten? Dafür bräuchte es eine tiefergehende Analyse der Auszeichnungen und finanziellen Erfolge von Filmen über das »Dritte Reich« im besten Fall nach Ländern unterteilt. Für Deutschland gilt, wie die MEMO Studien belegen, Filmmedienkonsum als einer der wichtigsten Quellen für das Wissen über das »Dritte Reich«. Muss der Kompromiss eingegangen werden, dass bei Wissensvermittlung auch immer ein Gewinn oder ein Vorteil für einen Personenkreis dazugehören muss? Und was passiert, wenn dieser Gewinn irgendwann nicht mehr gegeben ist? Werden dann keine Filme über das »Dritte Reich« mehr gemacht oder ausgezeichnet? Oder in wie weit wird Geschichtsvermittlung in die Hände von jemanden oder einer Gruppe gegeben, deren Ziel nicht die historische Genauigkeit auf Basis von Forschung und Quellen ist, sondern von Profit? Weiterhin bei der Analyse ist zu betrachten, wer diese Filme produziert und ob sich Muster erkennen lassen. Hierbei bleibt es wichtig zu erwähnen, dass dieser interne Witz der Filmbranche nicht in Deutschland passiert ist. Es erscheint derzeit unwahrscheinlich, dass bei einer

1034 Ein Film mit deutscher Beteiligung, aber nicht in der Statistik. Da er englischsprachig ist, konnte er auch bei all den internationalen Preisen in die Auswahl mit aufgenommen werden.

1035 Ricky Gervais told Kate Winslet to do a Holocaust-movie!, YouTube-Video, Ausschnitt aus der Golden Globes Verleihung 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=iAweiV944qI&t=1s> zuletzt aufgerufen am 03.02.2023.

Filmpreisverleihung ein Witz über den Holocaust und seine Verfilmungen gemacht werden könnte und daraufhin gelacht wird, wie es im englischsprachigen Ausland passiert ist. Die spezielle Situation in Deutschland mit dem Umgang der deutschen Geschichte zeigt sich auch in solchen Momenten. Doch was lässt sich über den deutschen Filmmarkt festhalten? Und welche Muster lassen sich hierbei erkennen?

Beispielhaft soll an dieser Stelle UFA Fiction und die bis 2013 bestehende Vorgängerfirma TeamWorx als Tochterfirma der UFS Film- und TV Produktion von Bertelsmann herangezogen werden. Keine andere Firma hat so viele Filme der Statistik dieser Arbeit produziert. Da sie so oft als Produktionsfirma auftaucht scheint eine gewisse Vormachtstellung einer Produktionsfirma bei Filmevents über geschichtliche Themen erkennbar zu werden. Die »UFA Fiction agiert als Produktionsunit unter dem Dach der UFA. UFA ist Teil des international tätigen Medien- und Entertainmentunternehmens Fremantle, das das weltweite Produktionsgeschäft der zu Bertelsmann gehörenden RTL Group betreibt.«¹⁰³⁶ Auf ihrer Internetseite werben sie weiter mit der Überschrift »Fiktion vom Feinsten«¹⁰³⁷, dass die UFA Fiction »die Produktionsaktivitäten der UFA in den Bereichen Reihe & Serien, TV-Movie, High End Drama und Kinofilm [vereint] und [...] über ein bemerkenswertes Portfolio [verfügt], das die deutsche Fernsehlandschaft nachhaltig geprägt hat. Viele Produktionen waren nicht nur große Publikumserfolge, sondern wurden vielfach mit deutschen und internationalen TV und Filmpreisen ausgezeichnet, darunter zwei International Emmy Awards.«¹⁰³⁸

Bei den Filmen über das »Dritte Reich« untersucht und/oder besprochen in dieser Arbeit war die Produktionsfirma als TeamWorx beispielsweise beteiligt an **Hindenburg, Dresden, Rommel, Die Flucht, Stauffenberg, Unsere Mütter, unsere Väter, Nicht alle waren Mörder, Schicksalsjahre, Liebe und Tod auf Java und Laconia**. Als UFA Fiction oder durch UFA Tochterfirmen (ko)produzierten sie *Elly Beinhorn – Alleinflug*, **Nacht unter Wölfen, Die Ungewollten – Die Irrfahrt der St. Louis, Landgericht – Geschichte einer Familie, Nacht über Berlin** und die 2. Staffel von *Charité*. Unter Universum Film (ko)produzierten sie z.B. *Krupp – Eine deutsche Familie, Das Bernsteinamulett, Die Holzbaronin, Der Mann mit dem Fagott, Die Unsichtbaren – Wir wollen leben, Der Hauptmann, Die Fälscher, Der letzte Zug, Die Gustloff, Meine Tochter Anne Frank* und *Marlene*.

Knapp dreißig Prozent der Statistik – und ein großer Teil der angesprochenen Filme innerhalb dieser Arbeit – sind somit in irgendeiner Form durch die Firmen der RTL Group (ko)produziert. Bei der Thematisierung von weiteren geschichtlichen Themen Deutschlands des 20. Jahrhunderts lassen sich Beispiele nennen wie *Der Tunnel*¹⁰³⁹, *Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei*¹⁰⁴⁰, *Das Wunder von Bern*¹⁰⁴¹, *Mogadischu*¹⁰⁴²,

1036 Internetseite der UFA, Rubrik UFA Fiction: <https://www.ufa.de/die-ufa/ufa-fiction> zuletzt aufgerufen am 11.05.2022.

1037 Ebd.

1038 Ebd.

1039 *Der Tunnel*. Roland Suso Richter. D 2001.

1040 *Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei*. Dror Zahavi. D 2005.

1041 *Das Wunder von Bern*. Sönke Wortmann. D 2003.

1042 *Mogadischu*. Roland Suso Richter. D 2008.

*Dutschke*¹⁰⁴³, *Der Turm*¹⁰⁴⁴, *Bornholmer Straße*¹⁰⁴⁵, *Die Frau vom Checkpoint Charlie*, *Die Sturmflut*¹⁰⁴⁶, *Lotte am Bauhaus*¹⁰⁴⁷, *Grzimek*¹⁰⁴⁸, *Unsere wunderbaren Jahre*¹⁰⁴⁹ und *Die Akte General*. So sind ihre historischen Spielfilme nicht nur Teil ihres Portfolios, sondern werden als Vorzeige-Produktionen beworben. Sie schreiben über sich selber sie seien Marktführer »mit hochkarätigen High End-Produktionen wie UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER, NACKT UNTER WÖLFEN und KU'DAMM 56/59/63, Event-Serien wie DEUTSCHLAND83/86/89 und CHARITÉ 1/2/3 [...]«¹⁰⁵⁰. Zunächst sind alle genannten Filme und Serien mit einem historischen Bezug Deutschlands. Mit ***Unsere Mütter, unsere Väter***, ***Nackt unter Wölfen*** und *Charité* sind es Filme oder Serien, die sich mit dem »Dritten Reich« beschäftigen und dennoch fallen sie alle unter die Kategorie UFA Fiction mit der Überschrift »Fiktion vom Feinsten«¹⁰⁵¹. Die Verfilmung von historischen Ereignissen oder Personen ist somit ein wichtiger Teil ihrer Produktionsarbeit, den sie selbst als Werbung für ihre Firma nutzen.

Deshalb ist dies ein relevanter Punkt in der Analyse von deutschen Filmen über das »Dritte Reich« in dem viele bearbeitete Themen dieser Arbeit zusammenkommen. Es verbindet die angesprochenen vorherrschenden Bedingungen für Frauen in der Produktion westlicher Filme, die Darstellung von Frauen in westlichen Filmen, die Nutzung von Geschichte zur Vermarktung und Generierung von Gewinnen und die wachsende Bedeutung von Medien zur Geschichtsvermittlung in der Zeit ohne ZeitzeugInnen. Bedenklich scheint es dann, wenn all diese Punkte sich in einer Firma wiedertreffen und eine Vormachtstellung entsteht, wenn es um Geschichte in Filmen geht. Geld, Ressourcen und Reichweite sich in einer Produktionsfirma wiederfinden, deren wissenschaftlicher Ansatz zur Erinnerungskultur nicht bekannt ist und als wirtschaftlich denkende Firma agiert. Einschaltquoten und damit verbundene Gewinne sind soweit bekannt für das Medienunternehmen ausschlaggebend. Es lässt sich nicht sagen, dass das Medienunternehmen RTL Group, zu dem UFA und somit UFA Fiction als Tochtergesellschaft gehört, für seine gesellschaftlich, wissenschaftlich oder moralisch hochwertigen Programme bekannt ist. Interessant für diese Untersuchung ist das Medienunternehmen RTL Group deshalb auch, weil sie im Jahr 2000 durch einen Zusammenschluss entstanden ist und somit genau den zu untersuchenden Zeitabschnitt abdeckt. Unter den bekanntesten Formaten der RTL Group in Deutschland sind *Deutschland sucht den Superstar*, *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus*, auch bekannt als *Dschungelcamp*, *Bauer sucht Frau*, *Der Bachelor*, *Let's Dance* und einige mehr. Werden manche Programme nur als moralisch nicht hochwertig bewertet, oder als »Trash-TV« so gibt es immer mal wieder auch Skandale, wenn es um Programme geht, die die Würde des Menschen verletzen oder andere strafrechtlich relevante Ereignisse beinhalten. Mit beispielsweise Formaten wie *Train your baby like*

1043 *Dutschke*. Stefan Krohmer. D 2009.

1044 *Der Turm*. Christian Schwochow. D 2012.

1045 *Bornholmer Straße*. Christian Schwochow. D 2014.

1046 *Die Sturmflut*. Jorgo Papavassiliou. D 2005.

1047 *Lotte am Bauhaus*. Gregor Schnitzler. D 2018.

1048 *Grzimek*. Roland Suso Richter. D 2015.

1049 *Unsere wunderbaren Jahre*. Elmar Fischer. D 2020.

1050 Internetseite der UFA, Rubrik UFA Fiction.

1051 Ebd.

*a dog*¹⁰⁵², *Frauentausch*¹⁰⁵³ und *Schwiegertochter gesucht*¹⁰⁵⁴ gibt es einige Skandale, die mit dem Sender RTL und somit schlussendlich mit dem Medienkonzern RTL Group in Verbindung stehen. Weitere Punkte, die Beachtung finden sollten, kumulieren sich in dem Fernsehfilm *Lotte am Bauhaus*, auch von UFA Fiction produziert.

Erstens das Phänomen, dass die Bedeutung, Auswirkungen und das Wirken von Frauen erst in historischen Filmen aufgegriffen wird, wenn man ein Thema, welches schon oft besprochen wurde und alle bekannten und unbekannten Männer behandelt wurden, noch interessant und frisch halten will. Das aber nicht mit historischen Frauenfiguren macht, sondern sich fiktive Charaktere ausdenkt, um die Frauen in der bereits vermittelten Männerwelt einzubetten. Und die tatsächlichen historischen Frauen entweder auslässt und nur ihre Werke unkommentiert nutzt oder zu erotischen Abenteuern der Protagonisten macht, ohne ihr tatsächliches Wirken zu berücksichtigen oder ihre belegte Lebensgeschichte mit ihren Namen als Beispiel zu nehmen.¹⁰⁵⁵ Dass die Geschichtsvermittlung des Bauhauses auch unabhängig vom Film die Frauen nicht berücksichtigt, zeigt dass der Film ein gesellschaftliches Narrativ widerspiegelt.

1052 Vgl. Hinrichs, Per: Kinder trainieren wie Hunde – doch dann wäre da noch die Menschenwürde, *WELT* vom 31.12.2020; Vgl. »Train Your Baby Like a Dog«. Mehr als 110 Beschwerden über RTL-Erziehungsshow, von Spiegel Kultur vom 06.01.2021: <https://www.spiegel.de/kultur/train-your-baby-like-a-dog-mehr-als-110-beschwerden-ueber-rtl-erziehungsshow-a-ec24e237-c71a-4304-964d-02f29b0825af> zuletzt aufgerufen am 07.05.2022.

1053 Vgl. »Frauentausch«-Skandal: RTL2 nimmt alle Folgen vom Netz, von heute.at vom 20.05.2021: <https://www.heute.at/s/frauentausch-skandal-rtl2-nimmt-alle-folgen-vom-netz-100143414> zuletzt aufgerufen am 07.05.2022; Vgl. Plate, Alica: RTL2 sendet homophobe Frauentausch-Folge am Internationalen Tag gegen Homophobie, von *ExtraTipp* vom 23.05.2021; Vgl. »RTL-2-Show »Frauentausch«: Mann schlägt Kandidatin ins Gesicht – RTL2 wehrt sich«, von *Focus Online* vom 04.07.2016: https://www.focus.de/kultur/kino_tv/tv-eklat-bei-doku-soap-rtl-2-show-frauentausch-mann-schlaegt-kandidatin-ins-gesicht-rtl2-wehrt-sich_id_5696063.html zuletzt aufgerufen am 07.05.2022.

1054 »Bereits 2011 gab es schwere Vorwürfe gegen eine Int-Veen-Sendung. So soll sich das Team der damaligen Sendung »Mietprellern auf der Spur« über einen geistig behinderten Jungen den Zutritt zu der Wohnung der bettlägerigen Mutter verschafft haben – ohne Dreherlaubnis. Int-Veen konnte damals die Verantwortung auf einen Mitarbeiter abschieben.«, in: »RTL-Moderatorin Int-Veen flog schon einmal auf«, von *Focus Online* vom 13.05.2016: https://www.focus.de/kultur/kino_tv/verafake-bei-schwiegertochter-gesucht-boehmermann-coup-bringt-moderatorin-int-veen-ins-zwielicht_id_5530164.html zuletzt aufgerufen am 07.05.2022; Vgl. Trunk, Steffen: Nach PETA-Anzeige: RTL äußert sich zum Forellen-Skandal, *Abendzeitung München* vom 29.11.2017.

1055 »Dorothea »Dörte« Helm gab es wirklich. [...] Das Fernsehen interessiert sich allerdings nicht für ihr tatsächliches künstlerisches, sondern für ihr fiktives erotisches Wirken. [...] Beim Blick in den Jubiläumskalender grübeln Redaktionen und Produktionsfirmen so lange über die Frage, was man Neues aus Anlass von 100 Jahren Bauhaus erzählen kann, bis sie bei den Frauen angekommen sind. [...] Bei »Lotte am Bauhaus« ist zusätzlich schwer erträglich, dass der Film die Arbeiten von echten Künstlerinnen herunterspielt. Die erfundene Hauptfigur Lotte, die sich voll aufgesetzter Patentheit bis in die Architekturabteilung vorarbeitet und nicht wie die echten Bauhüslerinnen mit dem Webstuhl arrangiert, präsentiert nämlich Entwürfe für Spielzeug und Kindermöbel, die es tatsächlich gab. Deren Schöpferin Alma Siedhoff-Buscher wird jedoch an keiner Stelle erwähnt.«, in: Pilarczyk, Hannah: ARD-Historienschrott »Lotte am Bauhaus«. Verküschungsbefehl von ganz oben, *Spiegel* vom 12.02.2019; Vgl. Hoff, Hans/Matzig, Gerhard: Verfilmung in ARD und ZDF. Viel Lotte, wenig Bauhaus, *Süddeutsche Zeitung* vom 13.02.2019.

„[...]die Geschichte des Bauhauses wie wir sie kennen, ist nicht richtig. Wenn man die Frauen integriert, ist das einfach ein komplettes Bild und ein viel interessanteres Bild.« Das Versprechen auf absolute Gleichberechtigung lockte viele Frauen ans Bauhaus. Fast 500 Künstlerinnen studierten an der legendären Schule und haben hier bahnbrechendes geleistet. Und dennoch stehen sie bis heute im Schatten ihrer männlichen Kollegen.¹⁰⁵⁶

Und zweitens, dass sich eine Filmproduktion mit ihrer eigenen Geschichte auseinandersetzen muss. Die UFA passte sich anders als das Bauhaus damals dem Regime an, wurde integriert und besteht deshalb heute noch. Insbesondere die Verstaatlichung der UFA und die Lenkung des Unternehmens wie im Kapitel 4.4 angesprochen, sind nicht in seinem vollen Umfang aufgearbeitet worden. Dass nun diese Firma die Mehrheit der historischen Spielfilme über deutsche Geschichte produziert, ist ein zu bedenkender Aspekt. Wenn Firmen ihre eigene Verbindung zum »Dritten Reich« vertuschen, umdeuten oder verschweigen können in ihren eigenen Produktionen wird Geschichtsvermittlung problematisch, wie Hannah Pilarczyk aufgreift:

Bildungsauftrag zum Verkitschungsbefehl umgedeutet ist nichts Neues bei ARD und ZDF, in diesem Fall hat es aber eine besonders perfide Qualität. [...] Während das Bauhaus 1933 auf Druck der Nazis geschlossen wurde, schaltete die Ufa im selben Jahr von Avantgarde auf Propaganda um. 2017 konnte die Ufa [...] ihr tatsächliches hundertjähriges Bestehen feiern, während das Bauhaus auf 14 Jahre Existenz kam. Dass ausgerechnet die Ufa Fiction nun die Geschichte des Bauhaus erzählen und in ihren revisionistischen Produktionskatalog vor »Unsere Mütter, unsere Väter« einsortieren darf, ist wahrscheinlich das Einzige, das an diesem unsäglichen Film Relevantes über deutsche Geschichte zum Ausdruck bringt.¹⁰⁵⁷

Nach den untersuchten Mustern und Ergebnissen der in dieser Arbeit durchgeführten Analyse der Spielfilme und ihrer Produktion scheint es bedenklich sollte es tatsächlich auch in Zukunft ein Unternehmen geben, das in Deutschland eine gewisse Vormachtstellung bei Spielfilmen und Serien über geschichtliche Themen hat. Wenn Geschichte als »High End-Produktionen« und »Event-Serien« vermarktet werden und unter die Kategorie Fiktion fallen, der Schwerpunkt auf wirtschaftlichen Erfolg bei der Vermittlung von geschichtswissenschaftlichen Erkenntnissen gesetzt wird und Selektierung der Schwerpunktsetzung der Themen durch männerdominierte Arbeitsstrukturen entsteht.

Auch EOS Entertainment ist bei einigen in dieser Arbeit erwähnten Filmen beteiligt. Genannt werden können auszugshaft *Der Untergang*, *Stauffenberg*, *John Rabe*, *Dresden*, *Die Flucht*, *Nicht alle waren Mörder*, *Die Kinder von Paris*, *Pius XII.*, und *Gottes mächtige Dienerin*. Dabei gibt es zwar auch Überschneidungen bei der Finanzierung mit anderen Firmen darunter auch TeamWorx bzw. UFA Fiction, doch findet sich zu EOS Entertainment keine erwähnenswerten Besonderheiten wie bei UFA Fiction. Kritik zu UFA Fiction und der Muttergesellschaft findet sich schon nach einer kurzen Recherche, wobei über EOS Entertainment außer dem Firmenprofil und der Eintragung im Handelsregister kaum

1056 *Bauhausfrauen*. Dokus & Reportagen in der ARD-Mediathek vom 18.06.2023: <https://www.ardmediathek.de/video/dokus-und-reportagen/bauhausfrauen/hr-fernsehen/Y3jpZDovL2hYLW9ubGluZS8yMDUwMDU# zuletzt%20aufgerufen%20am%2023.10.2023, TC: 00:42-01:10>.

1057 Pilarczyk: ARD-Historienschnitt »Lotte am Bauhaus«, *Spiegel* vom 12.02.2019.

Informationen veröffentlicht sind. Die UFA Fiction sollte hierbei ein Beispiel für die Vermarktung von historischen Spielfilmen in Deutschland verdeutlichen und den Zusammenhang von Verfilmung von Geschichte und gewinnorientiertem Handeln aufzeigen. Ob diese Entwicklung weiter voranschreitet und den Großteil der deutschen Spielfilme über das »Dritte Reich« betrifft oder nur einen Teil der Filme in den nächsten Jahren einnimmt, sollte weiter beobachtet werden.