

MARIUS KUHN

BETWEEN FRONTIERS

**DER ‹GOOD GERMAN› IM
ANGLOAMERIKANISCHEN KRIEGSFILM
DER 1950ER-JAHRE**

SCHÜREN

Inhalt

Dank	7
Einleitung	9
«Nazis sind immer die anderen»	12
Die Frage nach der deutschen Kriegsschuld – eine transnationale Debatte	18
Der «Good German» und der «Evil Nazi» als Figurenstereotype	22
Die Anfänge: Vom Zweiten Weltkrieg zum Kalten Krieg	28
Ein blonder Marlon Brando	35
Der «Good German» als transnationales Phänomen der 1950er-Jahre	43
Stand der Forschung und Methodik: Transnationale Perspektive und Stereotypenbildung	46
Aufbau	62
1 <i>Don't Let's Be Beastly to the Germans</i>	
Die Etablierung des «Good German» im angloamerikanischen Kriegsfilm	65
Vom Buch zum Film: Der Wüstenfuchs als Bestseller	71
«There were good as well as bad Germans»	73
Zwischen Superman und tragischer Figur – Rommel als «Good German»	78
Rommel in London – Die Weltpremiere von <i>THE DESERT FOX</i>	100
<i>THE DESERT FOX</i> im Kreuzfeuer der «public diplomacy»	104
«Der reparierte Rommel»	112
<i>THE DESERT FOX</i> : Initialzündung für den transnationalen Diskurs zur NS-Vergangenheit	123
2 Helden an Bord	
Die transnationale Kriegsfilmwelle auf dem Höhepunkt	133
Adenauerland	136
Der einfache Landser als Romanfigur	138

Von Opfern und Widerstandshelden – Die transnationale Kriegsfilmwelle erreicht den bundesdeutschen Film	141
Der ›Good German‹ geht zur See	145
Tragische Helden: Die Kapitäne Hans Langsdorff und Karl Ehrlich	147
Vom Wüsten- zum Seefuchs	153
Der ›Good German‹ als Lonesome Cowboy	162
«[E]in amerikanischer Toast auf eine schneidige Tat der deutschen Handelsmarine»	171
Eine Frage von Klasse: Powell und Pressburgers ›Good German‹	176
A Gentleman's War	186
Ein supranationaler Film	192
«Was soll der Weihrauch!»	197
Der ›Good German‹ auf dem Höhepunkt seiner Popularität	205

3 Zwischen Schutt und Sand

Der ›Good German‹ an den 8. Internationalen Filmfestspielen

Berlin	215
«Schaufenster der freien Welt»	219
In den Trümmern Berlins	225
«Das ist [...] handfester, penetranter Kitsch»	232
Liebe in den Trümmern	238
Überlebenskampf im Sand	257
«It's a sizzler!»	268
Der langsame Niedergang des ›Good German‹	272

Schlusswort 277

1960er-Jahre: Die NS-Vergangenheit wieder vor Gericht	279
The Ambivalent German	282
Fazit	293

Literaturverzeichnis 301

Bildnachweis 322

Filmregister 323

Personenregister 327

Einleitung

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs beginnt in Deutschland die Auseinandersetzung über die Zeit des Nationalsozialismus und damit auch die Verhandlung der jüngeren Geschichte aus deutscher Perspektive. Bereits 1946 veröffentlicht der Philosoph Karl Jaspers seine Schrift *Die Schuldfrage*, in der er explizit die NS-Verbrechen und die Verantwortung der Deutschen diskutiert. Er unterscheidet dabei zwischen vier Schuldbegriffen (kriminelle, politische, moralische und metaphysische Schuld) und versucht auf diese Weise, die Schuldfrage für Deutschland als Nation und in Hinsicht auf einzelne Bürger differenziert darzulegen. Als Antwort auf die Kampagne der Alliierten, die etwa mit den *atrocities films* öffentlich die gesamte Bevölkerung für die Gräueltaten anklagten,¹ stellt er sich entschieden gegen die ›Kollektivschuldthese‹.² In eine ähnliche Richtung geht der bekannte Emigrant Carl Zuckmayer mit seinem Theaterstück *Des Teufels General*, das im gleichen Jahr seine Premiere in Zürich feiert.³ Angelehnt an die Biografie Ernst Udets, der im Ersten Weltkrieg als Jagdflieger Berühmtheit erlangte und 1939 Generalflugmeister der Luftwaffe wurde, erzählt Zuckmayer die Geschichte des nonkonformistischen Fliegergenerals Harras, der sich nicht aktiv am Widerstand gegen das Regime beteiligt und zu spät realisiert, welche Schuld er sich dadurch auflädt. Am Ende stirbt Harras als tragische Figur durch Selbstmord.

Auch die damals brachliegende deutsche Filmindustrie beschäftigt sich mit der unmittelbaren Vergangenheit. Gleich die erste Nachkriegsproduktion, der Trümmerfilm *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (Wolfgang Staudte, D (Ost) 1946), rückt einen Kriegsveteranen und eine KZ-Überlebende in den Mittelpunkt. Im Film und in seinen Protagonist:innen zeigt sich (ähnlich wie in Zuckmayers Theaterstück), was der amerikanische Historiker Robert G. Moeller mit Blick auf Deutschland nach dem Krieg und besonders auf den öffentlichen Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit als «*selektives* Erinnern» beschreibt: Die deutsche Bevölkerung habe sich in diesem Moment vor allem mit dem eigenen Leiden

1 Die *atrocities films* bestehen aus dokumentarischen Aufnahmen der Alliierten in den Konzentrationslagern. Die Filme entstanden während oder nach der Befreiung der Lager (vgl. Goergen 2005).

2 Vgl. Jaspers 2019. Auf die ›Kollektivschuldthese‹ gehe ich ausführlicher im 1. Kapitel ein.

3 Ein Jahr später findet die deutsche Uraufführung am Hamburger Schauspielhaus statt. Wie Karl Jaspers stellte sich auch Zuckmayer entschieden gegen die ›Kollektivschuldthese‹ der Alliierten (vgl. Reichel 2004, 55).

beschäftigt und die Kriegsverbrechen oder den Holocaust größtenteils ausgeblendet.⁴ Zeitgenössische fiktionale Produktionen über den Zweiten Weltkrieg sind als Teil dieser Erinnerungskultur zu sehen und prägen sie entscheidend mit, indem sie anhand ihrer Figuren und deren Schicksale die deutsche Vergangenheit interpretieren.⁵

Die bedeutende Rolle des Kinos für die Erinnerungskultur wird spätestens ab Mitte der 1950er-Jahre und mit dem Einsetzen der bundesdeutschen Kriegsfilmwelle ersichtlich. So handeln etwa die *o8/15*-Trilogie (Paul May, BRD 1954–1955)⁶ oder *CANARIS* (Alfred Weidenmann, BRD 1954) von einfachen Soldaten oder Widerstandshelden; sie haben mit diesem Brennpunkt den Mythos der «sauberen» Wehrmacht gestärkt.⁷ Auch Zuckmayers Stück dient 1955 als Vorlage für einen Film, wobei in Helmut Käutners gleichnamiger Adaption mit einer hinzugefügten zehnminütigen Gestapo-Szene «die Ohnmacht des Fliegergenerals – und die Übermacht des totalitären Terrorregimes» prominent hervorgehoben werden.⁸ Wiederholt thematisieren die Filme das Leiden an der Kriegs- und Heimatfront und zeigen ihre deutschen Figuren primär als Opfer des Krieges. In der BRD waren solche Produktionen Publikumserfolge und machten den Kriegsfilm neben dem Heimatfilm zum populärsten Genre der Nachkriegszeit.⁹

In der damaligen Kriegsfilmwelle spielten jedoch nicht allein bundesdeutsche Produktionen eine bedeutende Rolle. Der westdeutsche Kinomarkt der 1950er-Jahre war kaum durch Einfuhrquoten reguliert, wodurch internationale und vor allem angloamerikanische Filme in großer Menge Verbreitung fanden.¹⁰ Während in anderen Genres zumeist einheimische Filme den Publikumsgeschmack trafen, lässt der Kriegsfilm ein heterogenes Bild entstehen: Mehrere britische und amerikanische Produktionen wurden in der BRD zu Kassenschlagern.¹¹ Darunter auch

4 Vgl. Moeller 2008, 248.

5 Vgl. Moeller 2006, 44.

6 Die vollständigen Filmtitel lauten: *o8/15* (BRD 1954), *o8/15, II. TEIL* (BRD 1955) und *o8/15 IN DER HEIMAT* (BRD 1955).

7 Den Wehrmachtssoldaten werden in den Filmen zumeist Antagonisten aus der SS gegenübergestellt. Die scharfe Trennung zwischen der Wehrmacht und der SS im Zusammenhang mit den NS- und allgemein den Kriegsverbrechen gilt spätestens seit den beiden Wehrmachtsausstellungen (1995–1999 und 2001–2004) des Hamburger Instituts für Sozialforschung als überholt.

8 Reichel 2004, 58.

9 Vgl. Garncarz 1993, 201 ff.

10 Vgl. Loiperdinger 1989.

11 *FROM HERE TO ETERNITY* (Fred Zinnemann, USA 1953) z. B. landete 1953/54 auf Platz 2 der Jahresbestenliste und löste die Kriegsfilmwelle mit aus, während 1957/58 *THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI* (David Lean, GB/USA 1957) gar der umsatzstärkste Film in den westdeutschen Kinos war (vgl. Garncarz 1993, 201 f.).

eine Reihe von Filmen, die den Zweiten Weltkrieg aus der Warte einer deutschen Hauptfigur thematisieren, wie etwa Michael Powells und Emeric Pressburgers *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* (GB 1956), der von dem deutschen Kapitän Hans Langsdorff erzählt, den Winston Churchill in seiner Chronik des Zweiten Weltkriegs als «high-class person» bezeichnet.¹² Wiederholt riefen die Filme mit deutschen Protagonisten und ihre Auseinandersetzung mit der Vergangenheit indes vehemente und kontroverse Diskussionen im Ursprungsland und in der BRD hervor. So gab es neben Publikumserfolgen auch Produktionen, die auf starke Ablehnung bei Publikum und Presse stießen.

Anhand der deutschen Protagonisten zeigt sich besonders deutlich, wie explizit die angloamerikanischen Filme die Rolle Deutschlands im Zweiten Weltkrieg verhandeln und damit den Diskurs der westdeutschen Kriegsfilm zum Thema erweitern. Die Kriegsfilmwelle der 1950er-Jahre in der BRD lässt sich in diesem Bezugsrahmen als transnationales Phänomen betrachten, da neben bundesdeutschen insbesondere britische und US-amerikanische Filme Teil einer *selektiven* Erinnerungskultur sind, in der die jüngere Vergangenheit im Kontext der damaligen Gegenwart neu betrachtet wird. Um diese angloamerikanischen Kriegsfilm und ihre Figurenkonzeption soll es in meiner Studie vor allem gehen. Aus einer transnationalen Perspektive stehen zudem die jeweiligen (film-)historischen Kontexte der drei Länder und insbesondere die Parallelen und Differenzen der angloamerikanischen Produktionen zu den bundesdeutschen Filmen im Fokus sowie die Frage, wie sie dadurch den Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit mitprägen.

Betrachtet man die internationale Entwicklung des Genres, lässt sich erkennen, dass diese Produktionen zu einer Reihe von Kriegsfilm und Serien gehören, die ihren Anfang in den 1940er-Jahren nahm und bis in die heutige Zeit reicht. Die Konzeption der deutschen Protagonisten und die damit zusammenhängenden Diskurse befinden sich im konstanten Wandel und sorgen regelmäßig für Kontroversen im In- und Ausland. Gerade in den letzten Jahren haben erfolgreiche deutsche Fernsehproduktionen erneut öffentliche Diskussionen ausgelöst. Mit einem Blick auf die divergierenden und mitunter genreüberschreitenden Darstellungen der neueren Serienerfolge und die sie begleitenden Debatten möchte ich hier eingangs das vielschichtige Themenfeld veranschaulichen und gleichzeitig auf prägnante Konstanten in der (filmischen) Vergangenheitsbewältigung, also auch deren Aktualität, hinweisen. Dabei zeigt sich, dass im öffentli-

12 Churchill 2013, 179. *THE BATTLE OF THE RIVER PLATE* war 1957/58 auf Platz 5 der bundesdeutschen Jahresbestenliste (vgl. ebd., 189). Dem Film wird im 2. Kapitel eine ausführliche Analyse gewidmet.

chen Diskurs und ebenso in der Filmwissenschaft die Produktionen über die nationalsozialistische Vergangenheit bis heute vornehmlich in nationalen Kontexten wahrgenommen werden und die transnationalen Dynamiken kaum Beachtung finden.

«Nazis sind immer die anderen»¹³

The chaste, self-sacrificing Aryans, the lieutenant and the nurse [...] are the heroes of the story, just as they would have been in a German film made in 1943.¹⁴

BABYLON BERLIN (Achim von Borries / Henk Handloegten / Tom Tykwer, D 2017–) führt zurück zu den Anfängen des nationalsozialistischen Aufstiegs.¹⁵ Primär haben wir es mit einer Kriminalserie zu tun, die nicht eigentlich zum Kriegsfilmgenre gehört, doch bilden die beiden Weltkriege den Handlungsrahmen für die bis dato teuerste deutsche TV-Produktion. Die Serie setzt ein im Berlin des Jahres 1929, dem pulsierenden Epizentrum der Weimarer Republik, also noch vor dem Börsencrash. Die Hauptfigur, Kommissar Gereon Rath (Volker Bruch), ist ein Veteran des Ersten Weltkriegs, der die schrecklichen Erlebnisse aus den Schützengräben nicht vergessen kann. Während die Folgen des vergangenen Krieges noch überall präsent sind, verspricht der wirtschaftliche Aufschwung Besserung, und in den Tanzlokalen wird exzessiv gefeiert. Die politische Zukunft Deutschlands ist zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits umkämpft: Im Verlauf der ersten beiden Staffeln bahnt sich der Nationalsozialismus unheilvoll an und zeigt sich dann in der dritten Staffel als konkrete Gefahr. Die Presse las BABYLON BERLIN als Analogie zum gegenwärtigen Zeitgeist und aktuellen rechtspopulistischen Tendenzen,¹⁶ übte gleichzeitig aber Kritik an historischen Ungenauigkeiten und Vereinfachungen, so auch an der Darstellung des Aufstiegs der Nationalsozialisten.¹⁷ Diesen zeigt BABYLON

13 Herbert 2013, o. S.

14 Zitat aus der Kritik zum Fernsehfilm UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER (Philipp Kadelbach, D 2013) in der *New York Times* (Scott 2014, o. S.).

15 Die hier vorgestellten Serien sind nur eine Auswahl. Zu erwähnen wäre etwa auch die zweite Staffel von CHARITÉ (Anno Saul, D 2019), die gegen Ende des Zweiten Weltkriegs spielt und vom bekannten Chirurgen Ferdinand Sauerbruch (Ulrich Noethen) handelt. Dieser historischen Figur wurde bereits in den 1950er-Jahren mit SAUERBRUCH – DAS WAR MEIN LEBEN (Rolf Hansen, BRD 1954) ein umstrittener Film gewidmet.

16 Vgl. Buß 2017, o. S.; Soboczynski 2020, o. S.

17 Vgl. Scheel 2017.



1–2 In *BABYLON BERLIN* sind die Eliten die Bösen und für den Aufstieg der NSDAP verantwortlich.

BERLIN anhand der mächtigen Antagonisten aus Wirtschaft und Militär und damit hauptsächlich aus einer Perspektive, die die Rolle der traditionellen Eliten der deutschen Gesellschaft betont (Abb. 1–2)¹⁸. Damit folgt die Serie mit ihren stereotypen Bösen einem Erklärungsansatz, der sich bereits kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in den Hauptkriegsverbrecherprozessen in Nürnberg niederschlug. Anstatt die enge Verbindung zwischen Führer und Volk hervorzuheben, sieht der Ansatz die gesellschaftliche Verantwortung primär bei der wohlhabenden und einflussreichen Elite des Landes.¹⁹ Lediglich in kleineren Nebenrollen oder einzelnen Massenszenen wird die Unterstützung und Euphorie weiter Teile der deutschen Bevölkerung für die NS-Politik angesprochen. Am deutlichsten noch anhand von Moritz Rath (Ivo Pietzcker), dem Sohn der Hauptfigur, der sich der Hitlerjugend anschließt. Dabei ist die Kinderfigur ahnungslos von den Idealen der Hitlerjugend fasziniert, ohne ihre brutalen Konsequenzen zu verstehen. Das kontroverse Thema, die Anfänge der NSDAP als Beginn einer breit abgestützten Bewegung zu diskutieren (und damit Analogien zu Herausforderungen der Gegenwart zuzuspitzen), spart die Serie größtenteils aus. Sie rüttelt nicht an einem (filmischen) Tabu, das seit Ende des Krieges besteht, und folgt den narrativen Konventionen früherer Filme und Serien: Die nationalsozialistische Gesinnung äußert sich primär bei den diabolischen, einflussreichen (und zumeist männlichen) Bösen, während die Protagonist:innen wiederholt hilflose und unschuldige Opfer der politischen Entwicklungen sind und deren Ausmaß meist gar nicht fassen können.²⁰

18 Die Screenshots sind von links nach rechts nummeriert. Handelt es sich um 4 Screenshots, so wird jeweils von links oben nach rechts unten gezählt. Die Screenshots sind der handelsüblichen DVD oder Blu-ray der Filme entnommen.

19 Vgl. Herbert 2014, 567 ff.

20 Dies zeigt sich besonders deutlich am Schicksal des Zimmermädchens Greta Overbeck (Leonie Benesch), die von nationalsozialistischen Aktivist:innen für einen Mordanschlag missbraucht und dann aufgrund des Eingreifens von höchster politischer Stelle als ›Bauernopfer‹ hingerichtet wird.



3–4 Widerstandskämpfer:innen, überzeugte Nazis und des Kriegs überdrüssige Soldaten treffen in *Das Boot* aufeinander.

Die Serie *Das Boot* (Johannes W. Betz / Tony Saint, D/GB 2018–) schreitet weiter in der Geschichte voran: Der Zweite Weltkrieg hat nun seinen Höhepunkt erreicht. Im Vorspann der deutsch-britischen Koproduktion ist die ikonische Filmmusik aus Wolfgang Petersens gleichnamigem internationalen Erfolg von 1981 noch in variierten Form zu hören. Sonst entfernt sich die Serie deutlich vom Vorgänger, indem die Handlung erst 1942 einsetzt (als sich das Blatt für die Deutschen im Krieg zum Negativen wendet) und nicht allein im Innern eines U-Boots, sondern auch in der Hafenstadt La Rochelle und in New York spielt. Die Serie ist ein Genrehybrid aus Kriegsfilm, Melodrama und Spionagethriller. Sie zeigt eine ganze Bandbreite an emblematischen Hauptfiguren: Vom ehrgeizigen SS-Offizier über das für die Résistance kämpfende deutsche Geschwisterpaar bis zur U-Boot-Besatzung, deren Pole zwischen einem fanatischen Soldaten und einem kriegsmüden Kapitän liegen (Abb. 3–4). In Deutschland gab es Kritik an der melodramatischen und actionbetonten Inszenierung, die eine Aneinanderreihung von Klischees sei.²¹ Mit der dramatischen Überzeichnung der Handlungsstränge beschreitet *Das Boot* für eine deutsche Serie aber thematisch neue Wege: Während in La Rochelle die Judenverfolgung immer drastischere und weitreichendere Züge annimmt, eskaliert unter Wasser der Konflikt zwischen Kriegsbegehrten und -gegnern. Am Ende kommt es zum offenen Kampf zwischen zwei deutschen U-Booten, und eine Gruppe deutscher Soldaten desertiert.

Das Boot stellt seine deutschen Hauptfiguren vor moralische Dilemmas, die direkt Fragen der nationalen Kriegsschuld und der individuellen Verantwortung betreffen.²² In den Nebenhandlungen werden diese Fragen

21 Vgl. Worschech 2018, o. S.; Hildebrand 2020, o. S.

22 Die Auflehnung gegen das Regime oder das Desertieren von deutschen Soldaten und damit zusammenhängend Fragen zur individuellen Verantwortung sind bis heute in Filmproduktionen nur selten oder lediglich am Rande ein Thema. In der jungen BRD wäre eine Handlung wie in *Das Boot* schwer vorstellbar gewesen, als gleichzei-

gleich doppelt in einem internationalen Kontext gespiegelt: Während in La Rochelle der französische Widerstand und Kollaborateure aneinandergereiht, präsentiert der New Yorker Handlungsstrang – vor dem Hintergrund des alltäglichen Rassismus – amerikanische Nazisympathisanten und die angebliche Kriegs- und Rüstungsfinanzierung der Wehrmacht durch US-Magnaten. Im Gegensatz zu Petersens Film beschränkt sich die Serie nicht auf den hilflosen Soldaten in der beklemmenden Enge und Isolation des U-Bootes, sondern bringt eine Vielzahl an Protagonist:innen und deren Konflikte ins Spiel. Vor allem die vergleichende Gegenüberstellung von deutschen, französischen und US-amerikanischen Figuren sorgte wiederum für kritische Kommentare in der deutschen Presse, die darin eine Relativierung der deutschen Verantwortung für den Zweiten Weltkrieg sah.²³

Das größte Medienecho und gar eine internationale Kontroverse löste 2013 der Dreiteiler *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* (Philipp Kadelbach, D 2013) aus. Wie es der Titel andeutet, versucht der Fernsehfilm, aus heutiger Warte auf die Kriegsgeneration zurückzublicken. Im Zentrum stehen fünf junge Berliner:innen: Wilhelm (Volker Bruch)²⁴ und sein Bruder Friedhelm (Tom Schilling) kämpfen an der Ostfront. Charlotte (Miriam Stein) meldet sich freiwillig als Krankenschwester, während Greta (Katharina Schüttler) dank der Hilfe eines SS-Sturmbannführers zur bekannten Sängerin aufsteigt. Komplettiert wird die Gruppe durch Viktor (Ludwig Trepte), der aufgrund seiner jüdischen Herkunft aus Berlin fliehen muss. In den einzelnen, sich kreuzenden Handlungssträngen beschreibt die Serie die Leiden der Kriegsgeneration, thematisiert aber auch ihre Mitschuld an den deutschen Verbrechen des Zweiten Weltkriegs.²⁵ Dies zeigt sich am deutlichsten an der Ostfront. Dort sind die beiden Brüder als einfache Soldaten an Kriegsverbrechen beteiligt. In ihrer Explizitheit sind viele Sequenzen ein Novum für eine deutsche Produktion und stützen sich

tig noch Uneinigkeit darüber bestand, ob die am versuchten Attentat auf Adolf Hitler vom 20. Juli 1944 beteiligten Militärangehörigen als Nationalhelden oder Landesverräter zu betrachten seien (vgl. Reichel 2007, 96 f.). 1955 gab es gleich zwei Filme über den Widerstandskämpfer Carl von Stauffenberg, der damals das Attentat auf Hitler verübte: *DER 20. JULI* (Falk Harnack, BRD 1955) und *ES GESCHAH AM 20. JULI* (Georg Wilhelm Pabst, BRD 1955). Beide Filme wurden in der BRD kontrovers diskutiert (vgl. Dillmann/Loewy 2004). Noch 1967 halten Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrem Buch *Die Unfähigkeit zu trauern* fest, «dass der Gedanke eines deutschen Widerstandes gegen einen deutschen Führer bis heute nicht gedacht werden darf» (Mitscherlich/Mitscherlich 2016, 67).

23 Vgl. Köhler 2020, o. S.; Freitag 2020, o. S.

24 Volker Bruch spielt, wie erwähnt, ebenfalls den Kommissar Gereon Rath in *BABYLON BERLIN*.

25 Vgl. Benkert 2019, 155.

auf aktuelle historische Studien zur Wehrmacht. Die Presse lobte die Serie als bedeutenden Beitrag zur Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Und so sieht auch der Historiker Norbert Frei den Fernsehfilm als Fortschritt,

weil wir den Krieg gegen die Sowjetunion im deutschen Fernsehen noch nie auf eine so ungeschönte Weise gesehen haben. [...] keine eindimensionalen, idealisierten Figuren, keine Einladung zur leichten Identifikation, kein Melodrama, sondern gebrochene Charaktere, die sich ihrer Mitschuld bewusst werden.²⁶

In der Deutung der Protagonist:innen sind sich die Geschichtswissenschaftler jedoch uneinig. Für Ulrich Herbert scheinen die Figuren aus der Zeit gefallen; zudem nehme der Fernsehfilm trotz seines Bemühens um Authentizität eine falsche Perspektive ein. Die fünf Protagonist:innen gehörten einer Generation an,

die alle Sozialisationsinstanzen des NS-Staates durchlaufen hat und in der der Anteil der NS-Begeisterten besonders groß war. [...] Wie in allen NS-Verfilmungen, so kann auch in dieser die Zustimmung zum NS-Staat, die Begeisterung für Hitler, der radikale Nationalismus, die nationalsozialistische Überzeugung selbst [...] nicht oder nur in einer schalen Karikatur gezeigt werden. [...] Es ist offenbar nach wie vor nicht möglich, jemanden darzustellen, der mit hellem Sinn und fester Überzeugung – und ohne dabei abnorm zu wirken – für den Nationalsozialismus eintritt.²⁷

Am Ende, so konstatiert Herbert, sind alle wieder Opfer. Volker Benkert bestätigt diese Interpretation: Anstatt den allgegenwärtigen Antisemitismus während der Nazi-Zeit zu thematisieren und damit auch die Protagonist:innen in ein kritisches Licht zu rücken, biete die Serie für ihre Hauptfiguren «einen Referenzrahmen von Befehl, Verrohung durch den Krieg und die Verführung durch die Diktatur an, der ihre Rolle während der NS-Zeit und die Beteiligung am Vernichtungskrieg er- und verklärt».²⁸ In ihrer Tendenz, die Protagonist:innen primär als Opfer zu sehen, ist die Serie wieder nahe an den bundesdeutschen Kriegsfilmern der 1950er-Jahre. Wie in den früheren Produktionen assoziiert UNSERE

26 Frei zit. in Weber/Schmitz 2013, o. S.

27 Herbert 2013, o. S.

28 Benkert 2019, 156.

MÜTTER, UNSERE VÄTER das antisemitische Gedankengut mit SS-Offizieren und in diesem Fall auch mit ukrainischen Freiwilligen und polnischen Partisanen.²⁹

Gerade, was den letzten Punkt betrifft, stieß der Dreiteiler international auf heftige Ablehnung: In Krakau mussten sich die Produzenten aufgrund der Darstellung der polnischen Heimatarmee vor einem Gericht verantworten.³⁰ Die *New York Times* kritisierte die Darstellung der Haupt- und Nebenfiguren. A. O. Scott beschrieb die Serie explizit als Übung im «selektiven Erinnern» und ordnete sie in einer (vereinfachten) Chronologie der deutschen Filmgeschichte ein: Nach der Stille der 1950er- und 1960er-Jahre (!) und den wütenden Abrechnungen der 1970er- und 1980er-Jahre sei Kadelbachs Film nun der Versuch einer *Normalisierung* der deutschen Vergangenheit, die aber als dramatisierte Geschichte fragwürdig sei. Gleich wie Herbert und Benkert kritisierte er, dass sich der Antisemitismus auf einzelne Nebenfiguren in Gestalt der stereotypen SS- und Gestapo-Schergen beschränkt und die Serie damit den Protagonist:innen zumindest teilweise ihre Unschuld zurückgibt:

None of the five friends are Nazi zealots, and none can see the catastrophe that is coming. [...] This omission has the effect of at least partly restoring the innocence of the characters and of perpetuating the notion that ordinary Germans were duped by the Nazis and ignorant of the extent of their crimes — that they were as much Hitler's victims as his accomplices and did not know what he was doing.³¹

Die aktuelle Serienlandschaft verdeutlicht also eine Konstante in (bundes-)deutschen Film- und Fernsehproduktionen seit den 1950er-Jahren. Alle drei Serien folgen tendenziell einem Narrativ, das ihre Protagonist:innen im Angesicht des Nationalsozialismus als leidende, mitunter wehrlose Figuren zeigt. Damit hat Moellers Konzept des *selektiven* Erinnerns weiterhin Bestand. In den Produktionen über den Zweiten Weltkrieg sind Deutsche primär Opfer, während sich Täterschaft und Kriegsschuld auf einzelne (in den Filmen und Serien zumeist überzeichnete und männliche)

29 Vgl. ebd., 160.

30 Aufgrund einer Zivilklage von zwei Soldaten der Heimatarmee wurde das ZDF zu Schmerzensgeld und einer Gegendarstellung verurteilt. Das Urteil ist noch nicht rechtskräftig ([o. A.] 2018, o. S.). Polnische und russische Medien reagierten allgemein sehr kritisch auf den Fernsehdreiteiler und warfen ihm vor, die deutsche Schuld an den Kriegsverbrechen «systematisch» auszulagern und den Holocaust zu verharmlosen (vgl. Teming 2016, 7 f.).

31 Scott 2014, o. S. Ein weiteres Zitat aus der Kritik von A. O. Scott eröffnet als Motto dieses Unterkapitel.

Akteure beschränkt. Die Produktionen weisen damit Überschneidungen mit aktuellen politischen Entwicklungen auf: Bis heute ist die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit nicht abgeschlossen und kommt es nicht «zu dem schon in der Ära Adenauer regelmäßig herbeigewünschten ‹Schlußstrich› unter die Vergangenheit». ³² Ganz grundsätzlich rückte z. B. die Unionsfraktion das Thema im Juni 2004 wieder ins Zentrum, als sie einen Antrag in den Bundestag einbrachte, der ein «Gesamtkonzept für ein würdiges Gedenken aller Opfer der beiden deutschen Diktaturen» forderte. ³³ Für den Historiker Norbert Frei handelt es sich hier um eine «politische Diskursverlagerung», bei der «[a]nstelle der deutschen Täter und Mitläufer [...] die deutschen Opfer und Freiheitshelden in den Vordergrund treten» sollen. ³⁴

Vor dem Hintergrund dieser aktuellen politischen Debatte machen die Serien dennoch ersichtlich, dass die Grenze zwischen Opfer und Täter:in nicht starr ist, sondern ständig neu verhandelt wird. Die Serien stellen aus einer heutigen Warte Fragen zur individuellen Verantwortung der deutschen Kriegsgeneration, zeichnen ihre Protagonist:innen verstärkt als Beteiligte an Kriegsverbrechen oder versuchen, die nationalsozialistische Vergangenheit in einen internationalen Zusammenhang einzuordnen. Die Produktionen können so als Resultat einer Entwicklung seit Ende des Krieges verstanden werden, die Überschneidungen mit dem gesellschaftlichen und politischen Diskurs der Vergangenheitsbewältigung aufweist und ihn in transformierter Form wiedergibt. Dabei kommt es zu Austauschprozessen, in denen auch die Filme Impulse liefern und die öffentliche Diskussion mitprägen. Die begleitenden Kontroversen und die große Aufmerksamkeit, die die Serien erhalten, verdeutlichen die Komplexität und anhaltende Brisanz des Themas.

Die Frage nach der deutschen Kriegsschuld – eine transnationale Debatte

Im länderübergreifenden Kontext wird die Diskussion nochmals vielschichtiger. Die Reaktionen aus Polen und den USA auf *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* zeigen, dass die Debatte nicht allein im Ursprungsland stattfindet. Die heftige Kritik aus dem Ausland sorgte in Deutschland für eine erneute Diskussion und Neubetrachtung der Serie und weist ebenfalls

³² Vgl. Frei 2009, 23.

³³ Ebd., 33 f.

³⁴ Ebd., 34.

auf transnationale Faktoren in der Auseinandersetzung mit der deutschen Kriegsschuld hin.

Angemerkt sei an dieser Stelle, wenn hier und im Weiteren zusammenfassend die Formulierung «deutsche Kriegsschuld» verwendet wird, so geht der Inhalt dieses Begriffs deutlich über die letztliche Schuld am Krieg hinaus, sondern bezieht den ganzen Komplex von (etwa im Sinne Jaspers) differenzierten Schuldaspekten mit ein, die von der Anordnung von und der Beteiligung an Kriegsverbrechen bis hin zum Holocaust, von moralischen, politischen, bis kriminellen Aspekten reichen. Thema sind also all jene Aspekte, die in den Diskursen zum Zweiten Weltkrieg immer neu, auch transnational diskutiert werden. Mit dem Begriff wird ein Rahmen gesetzt, dessen Ausdifferenzierung mit Blick auf die je unterschiedlichen Aspekte in den untersuchten einzelnen Filmen nachgegangen werden soll.

Die drei Serien sind aufwendig und mit einem großen Budget produziert und daher ausdrücklich für eine weltweite Auswertung vorgesehen.³⁵ Damit positionieren sie sich auf dem internationalen Markt und stehen dort im Dialog mit inländischen Produktionen. Dies ist besonders in den USA und Großbritannien der Fall, die ebenfalls eine intensive und lang anhaltende filmische Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg vorzuweisen haben.³⁶ Anspielungen auf aktuelle rechtspopulistische Tendenzen wie in *BABYLON BERLIN* finden sich zum Beispiel auch in der amerikanischen Science-Fiction-Serie *THE MAN IN THE HIGH CASTLE* (Frank Spotnitz, USA 2015–2019). Basierend auf Philipp K. Dicks gleichnamiger Vorlage erzählt sie von einem dystopischen Amerika, das den Zweiten Weltkrieg verloren hat und nun von Deutschland und Japan besetzt ist. *HUNTERS* (David Weil, USA 2020) wiederum spielt in den 1970er-Jahren und ist eine Rachefantasie, in der jüdische Nazijäger:innen den Raketenwissenschaftler Wernher von Braun foltern und dem noch lebenden (!) Adolf Hitler auf der Spur sind. Die Serie versteht sich als Reverenz an das Naziploitation-Genre³⁷ und lässt in drastischen Sequenzen die Holocaust-Überlebenden Vergeltung an ihren deutschen Peinigern üben. International geriet die Serie in die Schlagzeilen, als die Vertreter:innen der Auschwitz-Gedenkstätte eine Rückblende, in der KZ-Häftlinge als menschliche

35 Für *BABYLON BERLIN* hat sich Netflix die internationalen Rechte gesichert, *DAS BOOT* ist eine deutsch-britische Koproduktion, und *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* wurde in den USA in den Kinos gezeigt.

36 Vgl. etwa Havardi 2014; Basinger 1986.

37 Der Band *Nazisploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture* bietet eine gute Übersicht des Genres von seinen Anfängen bis in die jüngere Filmgeschichte (vgl. Magilow/Bridges/Vander Lugt 2012).

Schachfiguren erhalten müssen, als «gefährliche Dummheit und Karikatur» kritisierten.³⁸ Daraufhin kam abermals die Diskussion auf, wie weit Fiktion im Zusammenhang mit dem Holocaust gehen darf.³⁹

In *THE MAN IN THE HIGH CASTLE* ist der SS-Böse John Smith (Rufus Sewell) ein karrierebesessener Amerikaner, während sich in *HUNTERS* die Holocaust-Überlebenden zu ambivalenten Rächer:innen wandeln. Stereotype Rollenbilder verschieben sich oder erhalten neue Zuschreibungen. Im Gegensatz zu den deutschen Produktionen entfernen sich beide Serien deutlich von den historischen Begebenheiten und erweitern auf neuen Genrepfaden den filmischen Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit und damit auch die deutsche Kriegsschuld.

Im grenzübergreifenden Blick auf die deutschen und US-amerikanischen Serien deuten sich indes transnationale Dynamiken an, die neben inhaltlichen und ästhetischen Berührungspunkten auch die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsebene betreffen.⁴⁰ Erst aus der transnationalen Perspektive – so die grundlegende These dieser Studie – wird der filmische Diskurs über den Nationalsozialismus und im Speziellen über die damit verbundenen Schuldaspekte in seiner Gesamtheit und mit allen Widersprüchen fassbar. Betrachtet man die Vergangenheitsbewältigung in Deutschland aus dieser Warte, wird deutlich, dass internationale Produktionen und insbesondere angloamerikanische Filme und Serien mit ihren deutschen Protagonist:innen wiederholt eine prägende Rolle spielen. Auch deutsche Medien diskutierten aufgrund der brutalen Foltersequenzen in *HUNTERS* über die Darstellbarkeit des Holocausts oder zogen Parallelen zwischen *BABYLON BERLIN* und *THE MAN IN THE HIGH CASTLE*.⁴¹

In diesem Zusammenhang sind die amerikanische Serie *HOLOCAUST* (Marvin J. Chomsky, USA 1978), die den Begriff «Holocaust» in der BRD erst etablierte,⁴² und Steven Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* (USA 1993) sicherlich die bekanntesten Beispiele. Durch melodramatische Elemente emotional aufgeladen, erzählt Chomskys Fernsehproduktion die tragi-

38 Eimermacher 2020, o. S.

39 Vgl. Murphy/Vigdor 2020, o. S.

40 Bei den Serien zeigt sich ein Konkurrenzkampf, der in Zeiten von Streaming noch stärker auf einem weltweiten Markt stattfindet. Bei den genannten Serien buhlen *Sky* (*BABYLON BERLIN*, *DAS BOOT*) und *Amazon* (*THE MAN IN THE HIGH CASTLE*, *HUNTERS*) um die Gunst des Publikums respektive der Abonnent:innen. Daneben beteiligt sich mit der ARD (*BABYLON BERLIN*) ein öffentlich-rechtlicher Sender aus Deutschland an einer Serie oder produziert sie wie das ZDF im Fall von *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* selbst, um sie dann nach der Auswertung auf dem einheimischen Markt ins Ausland zu verkaufen.

41 Vgl. Kaefer 2020, o. S.; Soboczynski 2020, o. S.

42 Vgl. Reichel 2004, 252 f.

sche Geschichte der jüdischen Familie Weiß. In der BRD ebenfalls ein großer Erfolg führte die Serie erstmals einem breiten Publikum die Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung und anderen Minderheiten vor Augen: Wurden in früheren Produktionen die grausamen Vorkommnisse, wenn überhaupt, nur angedeutet oder am Rande gezeigt, sind in Chomskys Serie die Reichspogromnacht, Massenerschießungen oder die Vergasung von KZ-Häftlingen zu sehen.⁴³ Darüber hinaus zeichnet die Serie detailliert die Planung und den administrativen Apparat hinter dem Genozid nach.

Auch SCHINDLER'S LIST stellt in unüblicher Deutlichkeit die grauenvollen Vorkommnisse in einem KZ dar. Oftmals als Gegenstück zu HOLOCAUST betrachtet, wurde der in Schwarz-Weiß gedrehte Film von der Presse (auch in Deutschland) für seine ›authentische‹ und ›dokumentarische‹ Ästhetik gelobt, die angemessene Bilder für die unfassbaren Dimensionen und den Schrecken des Holocausts gefunden habe.⁴⁴ Für Matías Martínez löst der Film den Anspruch auf Authentizität jedoch nicht ein: Der Regisseur bediene sich stark bei «dem filmsprachlichen Repertoire des modernen Hollywood-Films», wodurch eine Komplexitätsreduktion der historischen Ereignisse und eine starke emotionale Pointierung stattfinde. Als konkrete Punkte nennt er die Heroisierung des ›Retters‹ Oskar Schindler (Liam Neeson) und die Figurenkonstellation, die diesem den bestialischen Lagerkommandanten Amon Göth (Ralph Fiennes) gegenüberstellt.⁴⁵ In dieser Hinsicht sind klare Parallelen zu Chomskys TV-Serie wahrnehmbar: Beide Produktionen verhandeln die nationalsozialistische Vergangenheit über ihre deutschen Protagonist:innen, laden die Handlung durch ihre Schicksale emotional auf und konstruieren eine Opposition zwischen den *guten* und *bösen* Deutschen. In HOLOCAUST gerät die Familie Weiß in die Vernichtungsmaschinerie der Nazis, während der frühere Nachbar Erik Dorf (Michael Moriarty) sich in der SS hocharbeitet und als Heydrichs rechte Hand eine Schlüsselfunktion in der Planung der Judenvernichtung einnimmt. In SCHINDLER'S LIST wird der Gegensatz noch deutlicher herausgearbeitet: Liam Neesons Figur wandelt sich vom umtriebigen Geschäftsmann und Frauenheld zum Retter und wirkt im Kontrast zum kaltblütigen Göth, der die Brutalität des NS-Regimes verkörpert, am Ende umso stärker als Heldenfigur und Vorbild.

Ähnlich Moellers Konzept des *selektiven* Erinnerns, aber dezidiert in einem transnationalen Rahmen eingebettet, spricht der Politikwissen-

43 Vgl. ebd., 258 f.

44 Vgl. Martínez 2004, 42 ff.

45 Vgl. ebd., 51 ff.

schaftler Peter Reichel diesbezüglich von «erfundener Erinnerung».⁴⁶ Ab den 1970er-Jahren arbeitet er die Vergangenheitsbewältigung im geteilten und später wiedervereinten Deutschland einerseits in populären BRD- und DDR-Produktionen, andererseits explizit anhand internationaler Filme und Serien auf, wobei ihm SCHINDLER'S LIST und HOLOCAUST mit ihren deutschen Protagonist:innen als Schlüsselbeispiele dienen. So schreibt Reichel mit Verweis auf HOLOCAUST, dass die Serie nicht nur nationale Geschichte interpretiert, sondern «darüber hinaus womöglich auch das öffentliche Gedächtnis strukturiert» habe.⁴⁷ Er betont, dass angloamerikanische Produktionen mitunter den Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit in Deutschland ergänzen oder gar entscheidend lenken.⁴⁸ Bei der Konzeption der deutschen Protagonist:innen zeigt sich ein breites Spektrum, dessen divergierende Endpunkte der unschuldige Deutsche als Opfer respektive der fanatische Nazi als Täter bilden. In Großbritannien und den USA wird mit Bezug auf Filme und Literatur wiederholt von den Figuren des «Good German» und des «Evil Nazi» gesprochen.⁴⁹ Beide haben sich im Verlauf der Filmgeschichte als Stereotype etabliert und befinden sich in einem ständigen Wandel, der eng mit dem jeweiligen (film-)historischen und diskursiven Kontext verbunden ist. Besonders im Zeitraum meines Untersuchungskorpus – den 1950er-Jahren – haben sich diese Figurenstereotype in den angloamerikanischen Kriegsfilmern als eine übliche Opposition herausgebildet. Sie veranschaulichen auf der filmimmanenten Ebene, aber auch durch ihren Produktions-, Distributions- und Rezeptionskontext die zuweilen ambivalente Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in ihren Ursprungsländern und der BRD. Die beiden für meine Studie zentralen Figurenstereotype gilt es nun genauer zu ergründen und zu erläutern, auf welchen Ebenen man sie als Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und als transnationale Phänomene fassen kann.

Der «Good German» und der «Evil Nazi» als Figurenstereotype

In seiner Monografie *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis* geht Tobias Ebbrecht auf die Protagonist:innen in den internationalen Filmen über den Zweiten Weltkrieg ein und untersucht, wie sie die nationalsozialisti-

46 Reichel 2004.

47 Reichel 2004, 13.

48 Vgl. ebd., 23.

49 Vgl. Rau 2012.

sche Vergangenheit verhandeln.⁵⁰ Er legt dar, dass sich in den Filmen über Nationalsozialismus und Holocaust bestimmte Figurenstereotype herausgebildet haben und sich diese filmischen Repräsentationen «in besonderer Weise mit außerfilmischen, sozialen, kulturellen und historiografischen Annahmen und Diskursen» verbinden.⁵¹ Wie der Autor unter anderem anhand von *DER UNTERGANG* (Oliver Hirschbiegel, D 2004) oder *SCHINDLER'S LIST* skizziert, verdichten die Figuren zwischen «Good German» und «Evil Nazi» die jeweiligen Geschichtsbilder ihrer Entstehungszeit und «konkretisieren bestimmte Annahmen über Täter oder Opfer».⁵² Die Figurenstereotype werden aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive betrachtet, die sie als Vorstellungen über konkrete Gruppen definiert. Hier bezieht sich Ebbrecht auf Jens Eders Ausführungen zur Figur im Film: Als eines der grundlegenden Merkmale einer jeden (Film-)Figur nennt Eder «[s]oziokulturelle Funktionen und Einflüsse».⁵³ Das illustriert er am Filmklassiker *CASABLANCA* (Michael Curtiz, USA 1942) und seinem Protagonisten Rick (Humphrey Bogart), der am Ende des Films seine Liebe für Ilsa Lund (Ingrid Bergman) aufgibt, um sie und den Widerstandskämpfer Victor Laszlo (Paul Henreid) vor den Nazis zu retten. Aus dieser Perspektive kann Rick im Kontext der Entstehungszeit des Films als Vorbild und Aufruf gelesen werden: Das Eingreifen und selbstlose Handeln von Bogarts Figur appelliert (vereinfacht gesagt) an die USA, ihre isolationistische Haltung aufzugeben und dem Krieg gegen Deutschland beizutreten.⁵⁴ Wie Eder an anderer Stelle festhält, sind Stereotype «normativ und affektiv aufgeladen, dienen bestimmten sozialen Interessen und sind immer Stereotype für jemanden, d. h. in einem soziokulturellen Kontext verortet».⁵⁵ Dies lässt sich auch auf den deutschen Antagonisten des Films, Major Heinrich Strasser (Conrad Veidt) übertragen, der als Nazi das neue Feindbild der Amerikaner verkörpert.⁵⁶

50 Ebbrecht fokussiert in seinen Fallanalysen auf jüngere Produktionen der 1990er- und 2000er-Jahre und beschäftigt sich auch nicht ausschließlich mit Filmbeispielen.

51 Ebbrecht 2011, 247.

52 Ebd.

53 Eder 2008, 62.

54 Vgl. ebd.

55 Ebd., 379 (Herv. i. O.).

56 Ebbrecht weist hier indes auf einen problematischen Aspekt hin, der mit der soziokulturellen Funktion der Stereotype einhergeht. Wiederholt kommt es zu systematischen Urteilsverzerrungen, bei der die Unterschiede zwischen Gruppen maximiert werden: Während die eigene Gruppe eher positive Eigenschaften besitzt, werden der anderen Gruppe verstärkt negative Eigenschaften zugeschrieben (vgl. Ebbrecht 2011, 247 f.). Im Kontext des Zweiten Weltkriegs zeigt sich dies z. B. bei den deutschen Propagandafilmen und ihrer Darstellung jüdischer Stereotype, aber ebenso bei der amerikanischen Propaganda und ihrer Konstruktion des japanischen Feindbilds oder mehrfach

Ebbrecht bezieht nun die soziokulturelle Funktion spezifisch auf den deutschen Kontext und die Filme über den Nationalsozialismus. Die Darstellung historischer Charaktere und Gruppen hat

[...] Auswirkungen auf das individuelle Geschichtsbild und damit nicht nur auf die Wahrnehmung der Vergangenheit, sondern auch auf die Herstellung von Gruppenidentitäten in der Gegenwart. Insbesondere dort, wo in Deutschland der Bezug zur Geschichte konstitutiv für die Eigen- und Fremdwahrnehmung ist und die Geschichte des Nationalsozialismus in eine neue nationale und kulturelle Identität integriert werden soll, bestimmt die Darstellung und Wahrnehmung der mit dieser Geschichte verbundenen sozialen Gruppen und Akteure auch die Selbstwahrnehmung.⁵⁷

Diese Perspektive auf die Figurenstereotype und ihre soziokulturelle Funktion ist für meine Studie grundlegend. Denn im transnationalen Kontext zwischen der BRD, Großbritannien und den USA stelle ich mir die Frage, auf was für eine Eigen- respektive Fremdwahrnehmung sich aus den angloamerikanischen Filmen und ihrer Rezeption schließen lässt. Welche Geschichtsbilder konstruieren sie und wie fügen sich diese in die damaligen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen und die entsprechenden Diskurse ein? Was sagen die Darstellungen der deutschen Protagonisten grundsätzlich über die transnationalen Dynamiken und Strategien zwischen den Ländern aus? Wo zeigen sich Parallelen oder Differenzen zu bundesdeutschen Produktionen und somit eine mögliche Annäherung oder Spannung zwischen den Nationen?

Mit Blick auf den Rezeptionsrahmen der Filme und die «ambivalente [...] Beziehung der Figurenstereotype zur Lebenswelt der Zuschauer» verweist Ebbrecht auf Jörg Schweinitz, der in *Film und Stereotyp* diesen Aspekt behandelt, den er vom filmischen (ästhetisch-narrativen) Konzept der Stereotype abhebt.⁵⁸ In der Tendenz übereinstimmend mit Eders Ausführungen geht Schweinitz zuerst auf die wechselseitigen Dynamiken zwischen den Filmen und ihrem Entstehungskontext ein. Laut Schweinitz ist es hilfreich für das Funktionieren des rezeptiven Erlebens, wenn «der Film mit seinen Figuren, die zentrale Bezugsgrößen für die Teilhabe des Publikums am Handlungsgeschehen sind, eng mit der alltäglichen Vorstellungs- und

auch in US-Produktionen mit afroamerikanischen Figuren: etwa in der Darstellung der Hausangestellten Mammy (Hattie McDaniel) in *GONE WITH THE WIND* (Victor Fleming, USA 1939), die erst kürzlich wieder eine Kontroverse um den Film auslöste (vgl. Johnson 2020, o. S.).

57 Ebbrecht 2011, 248.

58 Ebd., 249.

Wertewelt verbunden ist».⁵⁹ Die Interaktion funktioniert indes auch in umgekehrter Richtung. Die Filme wirken aktiv auf die Vorstellungen der Zuschauer:innen ein, indem sie konkrete Denkschemata visualisieren: «Tradierte Vorstellungen können so bestätigt und verfestigt sowie überschrieben und verschoben» oder gebrochen werden.⁶⁰ In den Figuren können sich gesellschaftliche Bedürfnisse manifestieren, oder sie können diese kontrastieren. Ebbrecht nennt als Beispiel für den deutschen Rezeptionskontext den Reflex der Schuldabwehr, der sich in den zahlreichen Opferdarstellungen in (bundes-)deutschen Filmen über den Zweiten Weltkrieg zeigt und den ich bereits vor dem Hintergrund der aktuellen Serien zu Beginn dieser Einführung thematisiert habe.⁶¹ Die Figuren stimmen aber nicht zwingend mit den Vorstellungen des Publikums überein, vielmehr erscheinen sie als Repräsentationen von Realität oder Diskurspositionen und treffen dabei auf Zustimmung oder Ablehnung. Das Publikum gleicht die Figuren mit seiner eigenen Vorstellungs- und Wertewelt ab und weist sie mitunter als unrealistische oder falsche Darstellung zurück. Diese Präzisierung ist auch für mein Untersuchungskorpus von Bedeutung. Wie ich bereits erwähnt habe und wie einzelne Fallbeispiele in den folgenden Kapiteln zeigen werden, stießen insbesondere US-Produktionen wiederholt auf negative Reaktionen in der bundesdeutschen Presse und machten gerade damit im konkreten historischen und transnationalen Kontext die ambivalenten Beziehungen wahrnehmbar, von denen Ebbrecht in Verbindung mit den Figurenstereotypen und der Lebenswelt der Zuschauer:innen spricht.

Für Schweinitz sind (Figuren-)Stereotype im ersten Sinne durch solche «sozialpsychologische[n] Realitätskonstruktionen mit Konsequenzen für die Lebenswelt definiert».⁶² Getrennt davon betrachtet er den narrativen und ästhetischen Modus der Darstellung von Figuren. Hier funktionieren die Stereotype als relativ autonome konventionelle Konstrukte «für intertextuelle Welten der Imagination».⁶³ Ein eindeutiges Beispiel ist etwa der Swashbuckler im Abenteuergenre, der sich (wenn überhaupt) nur indirekt auf die Alltagswelt der Rezipierenden bezieht.⁶⁴ Wie Schweinitz aber sogleich anmerkt, lassen sich die Ebenen nicht scharf voneinander

59 Schweinitz 2006, 44.

60 Ebbrecht 2011, S. 249 f. So hält etwa die Medienwissenschaftlerin Irmela Schneider in einer Untersuchung fest, dass die Vorstellungen der deutschen Bevölkerung über Amerikaner ganz entscheidend durch die amerikanischen Fernsehproduktionen der 1980er-Jahre und ihre Protagonist:innen geprägt sind (vgl. Schneider 1992).

61 Vgl. Ebbrecht 2011, 250.

62 Schweinitz 2006, 50.

63 Ebd.

64 Vgl. ebd., 50 f.

trennen und überlagern sich häufig oder greifen ineinander.⁶⁵ Als Beispiel für die Vermischung der beiden Ebenen nennt er die für den Rahmen dieser Arbeit beziehungsreiche Figur des «militaristischen Deutschen», die vor allem Erich von Stroheim im Hollywood der 1920er-Jahre kreierte und auf die er sich noch in *LA GRANDE ILLUSION* (Jean Renoir, F 1937) bezog: «Sie knüpfte an kulturell etablierte Vorstellungen an, gleichzeitig aber brachte sie eine eigenständige narrative Fixform, einen bald konventionell gewordenen Typ, eine «Maske» hervor.»⁶⁶ Mit der Zeit wandelte sich der «militaristische Deutsche» zum Komödienstereotyp, das ins Amüsante oder Sympathische übergehen konnte.⁶⁷ Damit steht es in scharfem Kontrast zum klar negativen sozialpsychologischen Stereotyp, auf dem es anfänglich fußte.⁶⁸ Mit der «Konventionalisierung» der Figur lässt sich eine Tendenz zur «Derealisierung» feststellen:⁶⁹ Als Referenz dienen nicht mehr primär die außerfilmische Realität, sondern vielmehr intertextuelle und -mediale Bezüge wie zum Beispiel das Genre.

Stereotype Figuren sind keine statischen Gebilde, sondern verändern sich in ihrer Etablierung und späteren Entwicklung ständig. Dabei kommt es zu Wechselwirkungen zwischen der sozialpsychologischen und der narrativen Ebene. Anhand der zwei von Schweinitz skizzierten Aspekte und ihrem Zusammenspiel im jeweiligen (film-)historischen Kontext lassen sich die Etablierung und der spätere Wandel der Figurenstereotype des «Good German» und des «Evil Nazi» (die beide Überschneidungen mit dem «militaristischen Deutschen» aufweisen) nachvollziehen. Hier zeigt sich in einer transnationalen Perspektive eine ähnliche Entwicklung wie die oben beschriebene. Vor allem in den bundesdeutschen und angloamerikanischen Kriegsfilmern der 1950er-Jahre etablieren sich die beiden Stereotype und treffen dabei im In- und Ausland vor dem Hintergrund der Vergangenheitsbewältigung und des sich zuspitzenden Kalten Krieges auf eine mitunter ambivalente Rezeption. Ab den 1960er-Jahren lässt sich dann insbesondere beim «Evil Nazi» eine sukzessive Konventionalisierung und damit tendenzielle Derealisierung feststellen. Als vorläufige Endpunkte können der kultivierte SS-Offizier Hans Landa (Christoph Waltz) in Quentin Tarantinos Naziplotation- und Italowestern-Hommage *INGLOURIOUS BASTERDS* (USA 2009) oder die Comicverfilmung *CAPTAIN AMERICA: THE FIRST AVENGER* (Joe Johnston, USA 2011)

65 Vgl. ebd.

66 Ebd.

67 Als Beispiel wäre etwa der Lagerwärter Schulz (Sig Ruman) in *STALAG 17* (Billy Wilder, USA 1953) zu nennen.

68 Vgl. Schweinitz 2006, 50.

69 Ebd.



5–6 Die überzeichneten Nazi-Bösen in jüngeren Hollywoodproduktionen.

mit dem wahnsinnigen und machtbesessenen Nazi-Wissenschaftler Red Skull (Hugo Weaving) gelten (Abb. 5–6). Beide Produktionen zeigen uns alternative Geschichtsentwürfe und entfernen sich damit demonstrativ von den historischen Ereignissen. Tarantinos Film ist als Meta-Kommentar auf die bisherige filmische Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus zu verstehen und lässt am Ende das Kino sprichwörtlich gegen die Nazis triumphieren, indem die gesamte Führungsriege der NSDAP in einem Flammenmeer aus Nitratfilm stirbt.⁷⁰ In Joe Johnstons Marvel-Adaption wandelt sich dagegen die SS zur Terrororganisation Hydra und reißt die Macht im NS-Staat an sich. Parallel zur indirekten Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit gibt es bis heute zahlreiche Filme, die sich als Referenz stärker auf historische Ereignisse und Personen beziehen, wie jüngst Terrence Malicks *A HIDDEN LIFE* (USA 2019), der vom Kriegsdienstverweigerer Franz Jägerstätter (August Diehl) handelt. Beide Tendenzen sind in unterschiedlichen Ausformungen Teil der Erinnerungskultur. Allgemein in Bezug auf den sozialpsychologischen und narrativen Aspekt solcher Stereotype und ihre Vermischung schreibt Ebbrecht:

Geschichte, personifiziert in bestimmten, als historisch markierten Figuren, wird so Wandlungsprozessen unterzogen, die wiederum mit bestimmten Konstellationen und Auseinandersetzungen der Gegenwart in einem Wechselverhältnis stehen. So greifen narrative Konzepte und Lebenswelt gerade in solchen Filmen ineinander, die als Mediatoren eines kollektiven Gedächtnisses Eigen- und Fremdbilder für die Selbstwahrnehmung und individuelle und kulturelle Identität entwickeln.⁷¹

70 In *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film* (2013) führt Petra Rau aus, dass Tarantinos Film primär «als Film über den Faschismus als Ästhetik betrachtet werden müsse und weniger als Film über den Faschismus als historische Realität» (vgl. 158 ff.).

71 Ebbrecht 2011, 251.

Diese Wandlungsprozesse nahmen beim ›Good German‹ und ›Evil Nazi‹ ihren Anfang bereits während des Zweiten Weltkriegs und lassen sich bis in die Gegenwart verfolgen. Um den konkreten historischen Kontext und den transnationalen Rahmen meiner Untersuchung zu veranschaulichen, möchte ich kurz die Anfänge der beiden Figurenstereotype in den 1940er-Jahren und ihre Etablierung in den 1950er-Jahren – die mit dem Fokus auf die angloamerikanischen Filme in den folgenden Kapiteln behandelt wird – nachzeichnen.

Die Anfänge: Vom Zweiten Weltkrieg zum Kalten Krieg

Beide Figuren bilden sich schon in der Kriegszeit heraus. Dabei weisen die Filme je nach (film-)historischem Kontext unterschiedliche transnationale Aspekte auf. Wenn der Zweite Weltkrieg als globaler Konflikt ohnehin in internationalen Propagandafilmen präsent war, trifft dies besonders im deutschen und angloamerikanischen Raum auch auf das engere thematische Feld der Kriegsfilme zu, das den zeitgenössischen NS-Staat und seine Politik anhand deutscher Protagonist:innen, allen voran Soldaten, verhandelte.

Im breiten Spektrum des NS-Kinos gab es neben einer dominierenden Anzahl an Unterhaltungsfilmen unterschiedlichster Genres und wenigen explizit antisemitischen Produktionen auch eine Reihe von Kriegsfilmen, die anhand ihrer Protagonisten ein starkes Deutschland propagierten.⁷² Weit entfernt von der späteren Opferzuschreibung zeigen diese Propagandaerzeugnisse den guten deutschen Soldaten, der für die Werte des Vaterlandes einsteht. Die Filme beziehen sich entweder direkt auf den Zweiten Weltkrieg oder thematisieren den aktuellen Konflikt indirekt über historische Ereignisse und Figuren. Hans Bertrams *KAMPFGESCHWADER LÜTZOW* (D 1940/1941) ist ein Beispiel für die erste Gruppe, während etwa Veit Harlans *DER GROSSE KÖNIG* (D 1942) und *KOLBERG* (D 1945) indirekt eine deutsche Militärtradition aufleben lassen.

Demgegenüber konstruierten die damaligen angloamerikanischen Filme mit ihren deutschen Protagonisten zumeist ein klares, mitunter lächerlich angelegtes Feindbild. 1943 spielt Erich von Stroheim in *FIVE GRAVES TO CAIRO* (Billy Wilder, USA 1943) den legendären deutschen Feldmarschall Erwin Rommel (Abb. 7). Mit Anspielungen auf das von ihm mitgeprägte Stereotyp des ›militaristischen Deutschen‹ reduziert er Rommel

72 Vgl. Lowry 1994; Kreimeier 1992, 258 ff.; Witte 2004.