



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Arbeit:

**Das Dokudrama im Kontext mit der Inszenierung und Konstruktion von
Geschichte**

Anhand des Beispiels der Fernsehfilm-Trilogie: *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013)

Verfasserin:

Bianca Hofbauer Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, August 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 841

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik und Kommunikationswissenschaft

Betreuer: emer. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch

Vorwort

*Everything we hear is an opinion, not a fact.
Everything we see is a perspective, not the truth.*

~ Marcus Aurelius

Meine Vorliebe für das bewegte Bild ist wohl der Hauptgrund, der mich zu dieser Arbeit bewegt hat. Ziemlich früh stand für mich fest, dass ich mich mit dem Thema Film auseinandersetzen wollte. Einerseits findet das Medium Film in der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft meiner Meinung nach unzureichend Beachtung und andererseits billige ich ihm große Glaubwürdigkeitspotentiale für die Interpretation gesellschaftlicher Verhältnisse zu – da man bekanntlich dem Bild mehr traut als dem Wort. Ausgehend vom oben angemerkten Zitat, ist die Wahrheit immer Interpretation von Bestehendem und Vergangenen und diese Interpretation trägt der Film mit. Durch die ständige Präsenz von Histotainment-Formaten im Fernsehalltag in Kombination mit meinem Interesse an Zeitgeschichte verdichtete sich mein Forschungsinteresse letztlich auf das Dokudrama. Faszinierend finde ich die Mixtur aus Fakt und Fiktion, die mal konventionelle, mal ambivalente Figurenzeichnung und die unterschiedliche Auslegung der Vergangenheit.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Gegenstand und Erkenntnisinteresse der Untersuchung	8
3. Forschungskontexte	10
3.1. Das Dokudrama	10
3.2. Anmerkungen Dokumentarfilm/Dokumentation.....	11
3.3. Anmerkungen (Fernseh-) Spielfilm.....	13
3.4. Infotainment und Histotainment	13
3.4.1. Dichotomie von Information und Unterhaltung	14
3.4.2. Inszenierung von Infotainment-Formaten	15
4. Theoretische Einbettung	17
4.1. Cultural Studies	17
4.2. Konstruktivismus	18
4.2.1. Wirklichkeit.....	18
4.2.2. Konstruktion	18
4.3. Der Radikale Konstruktivismus.....	19
4.4. Konstruktivismus in den Medien.....	21
4.5. Kritik am Radikalen Konstruktivismus	24
4.5.1. Konstruktivismus als Anti-Realismus?.....	25
4.5.2. Theorienparadox	25
4.5.3. Wahrnehmung ist gleich Erkenntnis	26
4.5.4. Autopoetische Systeme	26
4.5.5. Nutzenorientierung und Realitätsbezug	26
4.5.6. Subjektivität der Wirklichkeit	27
4.6. Empirischer Konstruktivismus	27
4.7. Historisierung	28
4.8. Filmtheorie	30
4.8.1. Genretheorie	30
4.8.2. Filmsemiotik	32
4.8.3. Psychoanalytische Ansätze in der Filmtheorie	34
5. Theoretische Bezüge und Forschungsstand	36
5.1. Authentizität im Dokudrama	36
5.1.1. Begriffsbestimmung Authentizität	36
5.1.2. Authentizitätsstrategien.....	37
5.1.3. Einteilung der Authentizitätskriterien	40

5.2.	Positive und negative Aspekte der Darstellung von Geschichte durch das Dokudrama	41
5.2.1.	Faszination der Zuseher und wirtschaftliche Aspekte.....	41
5.2.2.	Manipulation durch Medienproduzenten.....	43
5.2.3.	Wirkung und Beurteilung der unterhaltenden Darstellung	44
5.2.4.	Holocaust-Ausstrahlung: Anstoß zur kritischen Auseinandersetzung	45
5.2.5.	Inszenierte Wirklichkeit durch Darsteller	47
5.2.6.	Opfer-Täter-Zuschreibung in <i>Die Flucht</i>	48
5.3.	Zur Dichotomie von Gut und Böse in der doku-dramatischen Inszenierung	48
5.3.1.	Das Bogart-Theorem	49
5.3.2.	Darstellung von Gut und Böse im Dokudrama.....	50
5.4.	Unsere Mütter, unsere Väter – Inhalt, Hintergründe, Erkenntnisse.....	52
6.	Ziele der Untersuchung (Forschungsfragen)	54
7.	Methode	54
7.2.	Methodisches Vorgehen	56
7.2.1.	Inhalt und Repräsentation.....	56
7.2.2.	Figuren und Akteure.....	57
7.2.3.	Gestaltung und Ästhetik	58
8.	Empirie.....	59
8.1.	Analyse Teil 1: Eine andere Zeit.....	59
8.1.1.	Inhalt und Repräsentation.....	59
8.1.2.	Figuren und Akteure.....	69
8.1.3.	Gestaltung und Ästhetik	75
8.2.	Analyse Teil 2: Ein anderer Krieg	79
8.2.1.	Inhalt und Repräsentation.....	79
8.2.2.	Figuren und Akteure.....	91
8.2.3.	Gestaltung und Ästhetik	95
8.3.	Analyse Teil 3: Ein anderes Land	99
8.3.1.	Inhalt und Repräsentation.....	99
8.3.2.	Figuren und Akteure.....	109
8.3.3.	Gestaltung und Ästhetik	115
8.4.	Zusammenführung und Rekapitulation der Datenanalyse	118
8.4.1.	Inhalt und Repräsentation.....	118
8.4.2.	Figuren und Akteure.....	121
8.4.3.	Gestaltung und Ästhetik	122
8.5.	Diskussion der Ergebnisse und Beantwortung der Forschungsfragen	126
8.5.1.	Beantwortung der Forschungsfragen.....	128

9. Zusammenfassung	138
10. Quellen.....	141
11. Anhang.....	148

1. Einleitung

Diese Forschungsarbeit befasst sich mit dem Dokudrama, einem speziellen Filmgenre, welches nicht nur der reinen Unterhaltung, sondern auch der Informationsbeschaffung dient. Untersucht wird anhand eines Filmbeispiels, das sich in die zeitgeschichtliche Diskussion um die Nazi-Gräueltaten im Zweiten Weltkrieg einordnet, wie eine und welche Geschichtsinterpretation durch den Film konstruiert wird. Das Hauptaugenmerk der Analyse ist das inszenierte Vergangenheitsbild, der damit verbundenen Opfer-Täter-Diskurs und warum und vor allem wie der Film es schafft, dieses inszenierte Vergangenheitsbild glaubwürdig zu vermitteln.

Die nachstehende Arbeit beginnt mit einem Einblick in den Gegenstand der Untersuchung und der Formulierung des Erkenntnisinteresses. Diesem folgt der literarisch angeleitete Teil, welcher der späteren empirischen Analyse die nötige Substanz gibt und des Weiteren wichtige Punkte im Kontext zum Untersuchungsgegenstand erläutert. Dieser startet im 3. Kapitel mit einer Einführung in den Forschungskontext. Zumal wird innerhalb dieses Kapitels klar, dass das Dokudrama eine filmische Abhandlung zeitgeschichtlicher Stoffe ist, die im deutschsprachigen Raum oft mit Archivaufnahmen mit dokumentarischem Wert angereichert ist (Steinle 2009a/b). Zudem verortet sich das Genre zwischen Fakt und Fiktion, Information und Unterhaltung sowie Spielfilm und Dokumentarfilm. Es vermengt die Qualitäten des Spielfilms mit der Qualität der Dokumentation, weshalb die nachstehenden Unterkapitel jene Qualitäten nochmals erörtern, wie bspw. dass sich die Dokumentation durch ihren Realitätsbezug auszeichnet, während der Spielfilm mit Emotionalität punktet. Das Dokudrama ist zudem eine Subkategorie des Infotainments, welches wiederum in enger Beziehung zum Infotainment steht. Die Kategorie versucht sich an einer Auflösung der Dichotomie von Information und Unterhaltung, wobei jedoch die Inszenierung ein bedingendes Kennzeichen der einzelnen Infotainment-Formate ist.

Die danach folgenden Erläuterungen betten die Forschungsarbeit in die passenden Theorien ein. Herangezogen werden die Konzepte der Cultural Studies, des Konstruktivismus, der Historisierung sowie der Filmtheorie. Es sind Theorien, die keine linearen Bezüge zwischen Ursache und Wirkung, bzw. Stimulus und Response herstellen. So unterstellen die Cultural Studies den Rezipienten, dass diese Medieninhalte nicht nur subjektabhängig rezipieren, sondern diese so auch mitproduzieren. Ähnlich geht der Konstruktivismus davon aus, dass Verstehen von Medientexten subjektabhängig ist und alle an der Konstruktion von Wirklichkeit beteiligt sind. Eine Extremformulierung findet sich im Radikalen Konstruktivismus. Angesichts der Kritik an der Radikalität haben sich jedoch auch andere liberalere Formen der Theorie herausgebildet. Im Zusammenhang mit Medien geht die Theorie davon aus, dass diese unmittelbar an der Konstruktion dessen, was für uns als wahr gilt, beteiligt sind. Ebenso kann

man mit Bezug zur Medienwelt den Empirischen Konstruktivismus heranziehen. Wie genau sich die Konstruktion von Wahrheit verhält, kann im Kapitel 4.2. nachgelesen werden. Der Begriff Historisierung macht zudem deutlich, dass jede Wahrheit über die Vergangenheit eine Interpretation mit Bezug zur Gegenwart ist, die zur Vermittlung in eine sinnvolle Erzählung gewandelt werden muss (Kolár, 2012). Hundertprozentig oder gar linear ist Wahrheit bzw. Geschichte also niemals vermittelt. Die ausgewählten filmtheoretischen Ansätze beziehen sich neben der Vermittlung v.a. auf den Untersuchungsgegenstand Film. Von Bedeutung scheinen die Genretheorie, die Filmsemiotik sowie psychoanalytische Ansätze der Filmtheorie.

Zudem werden in Kapitel 5 weitere Theoriebezüge hergestellt und diese mit aktuellen Forschungsergebnissen zum Thema verknüpft. Der Begriff Authentizität wird definiert und in Hinblick auf das Dokudrama werden Strategien, die ihm Authentizität verleihen, herausgearbeitet. Dabei kommt es zu einer Subsumierung der einzelnen Strategien, die einerseits durch angeführte Studien belegt sind und andererseits im empirischen Teil weiter überprüft werden. Auch werden positive und negative Aspekte der populären Darstellung von Geschichte beleuchtet und diese auch mit aktuellen Studien unterstützt. Indes wird näher auf die Dichotomie von Gut und Böse im Film eingegangen und mit Hilfe des Bogart-Theorems (Seel, 1997) verdeutlicht, dass eine Filmfigur nicht notwendigerweise als vollwertig gut jedoch auch nicht als abgrundtief böse klassifizierbar ist – eine Ambivalenz, die sie wiederum interessant macht. Anschließend wird die Darstellung von Gut und Böse bzw. von Opfern und Tätern im Dokudrama mit zwei konkurrierenden Studien diskutiert. Abschließend wird konkret auf das Analysebeispiel *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) eingegangen und eine bereits existierende Studie zu diesem Dokudrama aufgezeigt.

Nach der literarischen Auseinandersetzung werden in Kapitel 6 die Zielsetzung der Arbeit und die konkreten Forschungsfragen vorgestellt und in Kapitel 7 die Methode der Film- und Fernsehanalyse nach Mikos (2003/2008) beleuchtet. Nach Erstellung eines Sequenzprotokolls zum Untersuchungsbeispiel, welches im Anhang zu finden ist, wurde im empirischen Teil die Filmreihe im Hinblick auf die Darstellung und Repräsentation des Inhalts, die Figurenkonstellationen und die Gestaltung, wobei die Authentizitätsmerkmale besondere Aufmerksamkeit bekamen, untersucht. Detaillierte Einblicke dazu geben die Kapitel 8.1- 8.3. Der detailtreuen Formulierung folgt eine gekürzte Rekapitulation der Ergebnisse, die schlussendlich zu einer Diskussion im Zusammenhang mit der Literatur hinführen, die einer konkreten Beantwortung der Forschungsfragen vorgelagert ist.

2. Gegenstand und Erkenntnisinteresse der Untersuchung

Täglich liefert das Fernsehen Geschichte direkt in unser Wohnzimmer. Das Sortiment ist groß und reicht von klassischen historischen Dokumentationen, über Gesprächsrunden, über diverse Histotainmentformate bis hin zu voll fiktionalen Spielfilmen. Vor allem die Histotainmentformate und das dazu zählende Dokudrama, welches ein sehr inniges Verhältnis zum klassischen Spielfilm pflegt, sind stark angesagt. Im innigen Verhältnis zwischen Spielfilm und dem Dokudrama liegt jedoch für viele Kritiker der Hund begraben. Geschichte im Spielfilm hat das oberste Ziel seine Zuseher zu unterhalten, doch das Dokudrama-Genre unterhält zudem einen weiteren Anspruch, nämlich die historische Wirklichkeit nachzubilden (Brauburger 2005, S.316ff.). Da in seiner Wortzusammensetzung der Begriff *Doku* vorkommt, wird das Genre zudem in ein Kleid der angenommenen Objektivität gekleidet.

Doku spielt im Fernsehen eine große Rolle und wird mitunter inflationär benutzt. So sind Bezeichnungen wie Doku-Kanal, Doku-Soap, Doku-Serie alltäglich geworden. *Doku* gibt vor informativ, echt und vor allem authentisch zu sein. Den Fernsehsenderanstalten dient die Bezeichnung als Aushängeschild um sich ein seriöses Image aufzubauen, oder sie suggerieren so dem Bildungsauftrag nachzukommen. Doch die Doku-Silbe und seine Partnersilbe, wie zB. Soap, sind inhaltlich, dann meist doch nicht so echt wie sie vorgeben. Dass Doku-Soaps meist immer gescripted sind, ist schon lange kein Geheimnis mehr. Dokumentation nach Drehbuch heißt die Devise und Dokumentation nach Drehbuch betreibt auch das Dokudrama, nur eben mit allen Mitteln des Spielfilmes.

Das Dokudrama ist der Inbegriff der Vermischung von Fakt und Fiktion, wobei die Grenzen fließend ineinander übergehen. Das Wort selbst setzt sich, wie erwähnt, aus *Doku*, gemeint ist das Dokument bzw. die Dokumentation, und *Drama* im Sinne von Dramatisierung, wie wir sie im Spielfilm finden, zusammen und ergibt so eine hybride Form, die nicht nur der Unterhaltung dient, sondern durchaus Informationen bereitstellt (Steinle 2009b, S. 149). Diese Art der informativen Unterhaltung hat in Zeiten des Infotainments Hochkonjunktur und erfreut sich großer Beliebtheit.

Im Kontext mit den dokumentarischen Spielfilmen oder Serien, muss man auch bedenken, dass deren Inhalte den Bedingungen des freien Marktes gerecht werden müssen, ungeachtet dessen, ob das Drama auf einem privaten Sender oder dem öffentlichen-rechtlichen Sendern mit Bildungsauftrag ausgestrahlt wird. Fernsehhalte müssen auch auf ihre Abnehmer abgestimmt sein und eine bestimmte Einschaltquote erreichen. All diese Besonderheiten und die Bedingungen, in denen sich das Dokudrama wiederfindet, schüren einige Probleme. Für den Zuseher solcher Filme oder Spielfilmreihen bleibt oft offen, wie viel Fakt tatsächlich in der Unterhaltung mitschwimmt, welche Fakten zu Gunsten einer publikumsgerechten

Inszenierung hervorgehoben, simplifiziert oder unterschlagen werden, worauf sich diese Fakten stützen und wo die Grenze zwischen Erfindung und Begebenheit liegt. Die publikumsgerechten Inszenierungen von historischen Ereignissen müssen authentisch sein, um einerseits den Genre-Konventionen gerecht zu werden, aber eben auch um die Zusehererwartungen zu erfüllen. Doch Authentizität ist kein genau definierter Begriff, sondern liegt vielmehr im Auge des Betrachters. Dieser verbindet mit Authentizität bestimmte Kriterien, die Filmemacher anwenden und so Authentizität mitunter künstlich konstruieren. Im Dokudrama wird Geschichte nicht bloß abgebildet, sondern inszeniert und interpretiert und so auch konstruiert. All dies macht das Dokudrama zu einem interessanten und vor allem komplexen Forschungsgegenstand. Nun können nicht alle Aspekte, die mit dem Dokudrama in Verbindung stehen, innerhalb dieser Forschungsarbeit ausreichend betrachtet und diskutiert werden. Fokussiert werden daher nur einige ausgewählte Punkte, die anhand eines Filmbeispiels interpretiert werden.

Diese Arbeit soll das Dokudrama hinsichtlich seiner konstruktivistischen Tendenzen analysieren. Es soll herausgearbeitet werden, wie Geschichte im Filmbeispiel inszeniert ist, welches Bild der Vergangenheit entworfen und wie dies authentisch vermittelt wird. Das Dokudrama-Genre beschäftigt sich mit einer Vielzahl an zeitgeschichtlichen Stoffen, wobei in dieser Arbeit auf die Zeitspanne rund um den Zweiten Weltkrieg eingegangen wird. Es ist jene Zeit, in der Deutschland und Österreich eine Täterrolle einnehmen. Doch kaum ein Zuseher wird sich gerne mit der Täterrolle identifizieren wollen (vor allem nicht in Österreich, wo die Opferthese des Staates lange nicht angezweifelt wurde und die Rolle Österreichs während der NS-Herrschaft noch nicht gänzlich ausdiskutiert ist¹). So kann es durchaus sein, dass zugunsten der Publikumsorientierung die Täterrolle verklärt wird. Daher ergibt sich ein weiterer, mit dem vermittelten Geschichtsbild verknüpfter Analysepunkt, der gesondert Beachtung finden soll, nämlich jener der Konstruktion von Opfer- und Täterdarstellung im deutschsprachigen Geschichtsdrama. Mit Hilfe einer umfangreichen Literaturrecherche und der empirischen Methode der Film- und Fernsehanalyse soll dies untersucht werden.

¹ Die Opferthese, bzw. der Opfermythos umschreibt das Selbstverständnis des österreichischen Staates als ‚erstes Opfer‘ des Nationalsozialismus. Diese These wandelte sich mit der näheren Auseinandersetzung mit dem Anschluss-Geschehen und den Handlungen vor und innerhalb der NS-Herrschaft. Zur Erosion des Opfermythos kam es v.a. im Kontext mit der Waldheim-Debatte (Uhl, 2001).

3. Forschungskontexte

3.1. Das Dokudrama

Eine durchdetaillierte Definition des Begriffs Dokudrama ist schwer zu fassen. Im internationalen Sprachgebrauch verwendet man die Bezeichnung primär für Spielfilme, die geschichtliche Stoffe darstellen, wobei solche Stoffe auf realen Begebenheiten basieren, aber ebenso auch nur von dieser inspiriert sein können. Im angloamerikanischen Raum versteht man darunter tendenziell voll durchinszenierte Spielfilme, die auf wahren Tatsachen beruhen. Im deutschsprachigen Raum verbindet man mit dem Begriff konkretere Vorstellungen (Hißnauer 2011, S.281ff). Hier grenzt sich das Dokudrama klarer vom durchschnittlichen Spielfilm ab, da es Zeitzeugen und Archivmaterial miteinbezieht (Brauburger 2005, S. 316). Näher lässt sich der Term durch die Gemeinsamkeiten der Filme charakterisieren. Steinle (2009a, S.324f.) unterstreicht, dass alle zeitgeschichtliche Stoffe ab 1933 behandeln, die am Beispiel von individuellen Geschichten erzählt werden und mittels Emotionalisierung, Personalisierung und Dramatisierung vermittelt werden. Dass der Film einer wahren Begebenheit folgt, wird betont, wie etwa durch genaue Zeit- und Ortsangaben, Identifizierung der Zeitzeugen bzw. der Akteure, historische Kulissen oder durch die Einbettung von Archivmaterial. In Bezug auf die deutschen Dokudramen teilt Steinle (2009b) diese grob in drei Bereiche ein:

- a) Dokudramen die das Dritte Reich thematisieren: Charakteristisch hierfür ist ihre Entlastungstendenz. Die Verantwortung an den Gräueltaten des Reiches wird wenigen Funktionsträgern bzw. den Nazis zugerechnet und die deutsche Bevölkerung primär als Opfer des NS dargestellt. (auch Ebbrecht, 2007, S. 41). Wenn der Holocaust thematisiert wird, wird eine positive deutsch-jüdische Identitätsstiftung inszeniert (Steinle 2009b, S.152).
- b) Dokudramen die die deutsche Nachkriegszeit und die BRD thematisieren: Hier werden gemeinschaftsstiftende Erfahrungen der Krisenbewältigung in Szene gesetzt. Kritische Töne zur westdeutschen Geschichte schaffen es nur selten auf den Bildschirm, außer sie greifen auf andere mediale Mechanismen zurück, wie im Fall des Films *Contergan* (2007) (ebd., S.153).
- c) Dokudramen die die DDR thematisieren: Dabei wird die DDR als ein krisengeschütteltes Phänomen inszeniert (ebd., S. 154).

Ungeachtet der Definition von Steinle und seiner Einteilung sind jedoch auch Filme die historische Ereignisse inszenieren, die vor 1933 stattgefunden haben, als Dokudramen zu bezeichnen. So sind etwa die Filmreihe *14-Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (2014), welche die Kriegsjahre 1914 bis 1918 abhandelt, oder die Trilogie *Das Adlon. Eine Familiensaga*

(2013), welche die Entwicklungen rund um das Hotel Adlon in der Zeit von 1904 bis 1997 thematisiert, unbestreitbar ebenso Genrekollegen.

Als problematisch kann das Konzept des Dokudramas bezeichnet werden, da es als kleine Schwester des Histotainments eine Mischform aus Realität und Fiktion ist, bei der vor allem die spielfilmhafte Inszenierung im Vordergrund steht. Die Silbe *Doku* steht dabei für das Versprechen von Information und Aufklärung und steht ebenso für Authentizität und Bildung. Die Silbe *Drama* hingegen verspricht Unterhaltung und Emotion (Steinle 2009b, S. 149). Das offensichtliche Problem liegt darin, dass Fakt und Fiktion so nicht klar getrennt werden können und für eine publikumsorientierte Inszenierung auch nicht getrennt werden sollen. Es stehen sich Tatsache und Erfindung gleichberechtigt gegenüber, wodurch ein verfälschtes Bild der Ereignisse entstehen kann.

Ein anderer kritischer Punkt liegt in der vagen Zuschreibung der Silbe *Drama* zur Unterhaltung, da Unterhaltung inhaltlich nicht fixiert werden kann. Immerhin können alle Unterhaltungsangebote entweder als pure Unterhaltung oder auch als eine Form der Informationsbeschaffung gesehen werden (Klöppel 2008, S. 13ff). So will zum Beispiel einerseits der moderne Dokumentarfilm emotional berühren, er castet seine Protagonisten und arbeitet mit Dramaturgien des Spielfilms (Hoffmann u.a. 2012, S.11), andererseits greift der Spielfilm auf Strategien des Dokumentarischen zurück, um möglichst realistisch zu sein (ebd., S.21).

Steinle (2009a, S. 324) sieht im Kontext mit dem Genre im deutschsprachigen Raum vor allem den Einbezug von Archivmaterial problematisch. So kommt es zu einer Konstruktion der Vergangenheit mit der Autorität des Dokumentarischen, da man mit Bildern über die Vergangenheit (Historienfilm) mit Bildern aus der Vergangenheit (Archivmaterial) kombiniert. Mit dem richtigen Einmontieren von Archivmaterial können so auch solche Szenen einen authentischen Charakter erhalten, die vornehmlich nur für die Stimmigkeit der Erzählung inszeniert wurden.

Das deutschsprachige Dokudrama findet sich, wenn auch nicht ausschließlich, primär im Fernsehen wieder. Es vermengt die Qualitäten des Spielfilms mit der Qualität der Dokumentation. Auf den Folgeseiten soll deshalb in die beiden Gattungen Einblick gegeben werden.

3.2. Anmerkungen Dokumentarfilm/Dokumentation

Kurzeinblick in die Dokumentarfilmforschung

Die Dokumentarfilmforschung beginnt offiziell mit Sigfried Kracauer 1947. Er setzte sich mit dem Propagandafilm auseinander und kam zum Schluss, dass Wahrheit ein Ergebnis von

filmischen Überzeugungsstrategien ist. Wembers Bernward trat um 1970 auf und stellte klar, dass der Wirklichkeitsbezug des Dokumentarfilms nicht mit der außerfilmischen Realität gleichgesetzt werden darf (Hattendorf 1994, S.30f.). Klaus Wildenhahn versteht den Dokumentarfilm als Gegensatz zum inszenierten Film und plädiert auf eine bloße Beobachtungsfunktion des Dokumentarfilms. Joachim Paech geht darauf ein, dass Dokumentarfilme auf Tatsachen beruhen, doch schließt er dabei die Filme aus, die ebenso auf Fakten beruhen können, wie der Historienfilm oder der Spielfilm, der auf wahren Begebenheiten basiert (ebd., S.37f.). Odin wiederum meint, dass jeder Film aus einem bestimmten Blickwinkel als Dokumentarfilm gewertet werden kann. Es läge an der Wahrnehmung des Rezipienten, der dem Film einen dokumentarischen Status zubilligt oder nicht (ebd., S.39f.).

Definitionsversuch

Üblicherweise spiegelt sich in der Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm die Definition wieder, dass er ein auf Realität basierender Filmtyp ohne Berufsschauspieler und ohne Spielhandlung ist, der bezweckt auf ungezwungener, erfreulicher und müheloser Weise zu informieren und zu belehren (Silbermann 1982 zit. nach Hattendorf 1994, S.43).

Ausgangspunkt jeder Definition des Dokumentarfilms ist also der zugesprochene Realitätsbezug. Dabei hält sich der Dokumentarfilm an das Postulat die Wirklichkeit adäquat abzubilden. Kritiker dieser Grundeinstellung unterstellen unterdessen, dass Wirklichkeit nicht adäquat abzubilden sei, da schon das Vorhandensein einer Kamera selbst Einfluss auf den wirklichen Verlauf der Dinge nehme (Hattendorf 1994, S.15f.). Gleichsam erweist sich der angeblich nichtfiktionale Charakter von Dokumentarfilmen als problematisch, da im zunehmenden Maße bereits mit Re-enactment-Szenen gearbeitet wird.

Neben dem Dokumentarfilm, der sowohl im Kino als auch im Fernsehen gezeigt wird, existiert die Dokumentation, die nur im Fernsehen präsent ist. Die Dokumentation ordnet ein Thema in einem umfassenden Zusammenhang ein und versucht dabei eine möglichst objektive Position einzunehmen, die sachlich informiert und sich jeglicher Bewertung enthält. Sie basiert auf einer gründlichen Recherche und arbeitet mit Aktenauszügen, dokumentarischen Texten und mit Originalaufnahmen. Dabei unterscheidet man die Langzeitstudie, die eine Entwicklung eines Themas oder von Personen über einen längeren Zeitraum darstellt, die historische Dokumentation, die historische Ereignisse darlegt und die zeitgeschichtliche Dokumentation, die sich auf Zeitzeugen stützt. Die beiden letzteren Formen tauchen oft in einer Kombination auf (Hünigen 2012).

Sowohl Dokumentation als auch der Dokumentarfilm leiten sich vom lateinischen Wort *documentum* ab. Dieser Begriff schreibt den Gattungen die Qualität des Beweises und der Beglaubigung zu (Hattendorf 1994, S.44).

3.3. Anmerkungen (Fernseh-) Spielfilm

Der Fernsehfilm verortet sich zwischen Kinospießfilm und dem (wohl bereits überholtem) Fernsehspiel. Hatte das Fernsehspiel noch einige Gemeinsamkeiten mit dem Schauspiel und dem Hörspiel durch die hohe Dialoglastigkeit, zeichnete sich alsbald ein Trend hin zu mehr Bildhaftigkeit ab. Innerhalb der Gattung Fernsehfilm ist die Darstellung alltäglicher Lebensgeschehnisse ein wichtiger Faktor. Dabei will er aber auch immer über die Realität hinausweisen und die Wirklichkeit interpretieren und reflektieren. Anders als beim klassischen Dokumentarfilm oder der klassischen Dokumentation versucht der Fernsehfilm vor allem mit Emotionalität zu Punkten und verschafft sich so mehr Zuseher als die beste Dokumentation (Senden 1997, S. 240f.).

Zudem zeichnet sich der Fernsehfilm durch eine ausdifferenzierte Aufarbeitung menschlicher Konflikte aus und durch die genaue Zeichnung der Charaktere. So steht er oppositionell zur Produktion von Fernsehserien, die sehr oft einer „Heilen-Welt-Philosophie“ folgt. Dennoch steht er zur Serie in Konkurrenz, da diese Sparte in der Fernsehpraxis die meisten Einschaltquoten generieren kann. Doch auch mit der Präsenz der amerikanischen Kinoproduktionen muss sich der Fernsehfilm auseinander setzen. Der Trend hin zu einer größeren Bildorientierung der TV-Filme resultiert zudem aus der starken Rezeption von amerikanischen Kinofilmen, die sich genau dadurch auszeichnen. Heute kann der Fernsehfilm als kleiner Bruder des Kinofilms bezeichnet werden und wendet sich auch immer mehr den im Kino üblichen Genretypen zu. Wichtig ist nun, noch vor dem Was gezeigt wird, das Wie gezeigt wird. Spannung und Emotionalität sind in dem Kontext zu unumgänglichen Konventionen geworden. Dennoch lässt sich festmachen, dass der Fernsehfilm, im Vergleich zum amerikanischen Kinofilm, den Lebenskontexten seiner Rezipienten um einiges näher steht und auch diese möglichst ‚echt‘ erzählen möchte (Senden 1997, S. 241ff.).

3.4. Infotainment und Histotainment

Dem Infotainment-Begriff begegnete man erstmals in der fernsehkritischen Abhandlung des Medienwissenschaftlers Neil Postman von 1985, der diesen gleichsam negativ besetzte. Das Wort setzt sich aus den beiden Wörtern *Information* und *Entertainment* zusammen und bezeichnet die unterhaltende Aufbereitung von Informationen beziehungsweise Exemplare informierende Unterhaltung. Postmans Kritik umfasst den Vorwurf, dass das Fernsehen jeden rationalen öffentlichen Diskurs trivialisiere, indem er jede politische, kulturelle und bildende Themenaufarbeitung dem Diktat der Emotionalisierung und Unterhaltung unterwirft. Dadurch

würde die rationale Urteilsbildung der Menschen innerhalb einer demokratischen Ordnung gestört und dies würde schlussendlich zur Unmündigkeit der Bevölkerung führen (Postman, 1996). Diese Kritik unterliegt der monokausalen Annahme, dass Unterhaltung per se nicht informieren kann. Dass durch unterhaltende Aufbereitung von Informationen ein größerer Personenkreis erreicht werden kann, und Infotainment dazu beitragen kann, die Rezipienten zu animieren, sich mit den dargelegten Informationen näher auseinander zu setzen, sind dagegen die Hauptargumente einer Pro-Infotainment-Ausrichtung.

Innerhalb der Literatur liegt der Fokus der Diskussion mit Formaten und möglichen Rezeptionsmotiven von Infotainment-Sendungen stark auf unterhaltenden Nachrichtensendungen und weniger auf informierenden Unterhaltungssendungen. Ebenso trifft man vorweg auf die Untergruppierungen des Infotainments *Politainment* (unterhaltende Aufbereitung von politischen Themen), *Dokutainment* (unterhaltende Aufarbeitung im Dokumentarstil) und *Edutainment* (unterhaltende Bildungsformate). Das Kofferwort *Histotainment* wird hingegen nur selten erwähnt. Histotainment, eine Zusammenfügung aus *History* und *Entertainment*, ist jene Kategorie, in die sich unterhaltend präsentierte Geschichtevermittlung einordnen lässt. Häufige Medien, in denen dieses Genre Anwendung findet, sind Comics, Computerspiele und Doku-Dramen im Fernsehen (Lüdeker, 2012). Vor allem durch die TV-Serie Holocaust erlangte dieses Subgenre Aufmerksamkeit.

Der Begriff Geschichtspornografie steht in Verbindung mit der negativen Assoziation des Histotainment-Genre. Als Geschichtspornografie bezeichnet Kansteiner (2012, S. 345.) die „visuell forcierte und vom Kommentar sofort wieder negierte Fantasie-Konstellation aus Tabubruch, Machtgelüsten, Leidenssehnsüchten und Unterhaltungsbedürfnissen“, die sich mehr um das *Wie* und weniger um das *Warum* etwas passiert ist, kümmert. In den Knopp-Dokumentationen wie zum Beispiel: *Die Gefangenen* oder *Die große Flucht* wird so nicht danach gefragt, warum dies so passiert ist, sondern danach wie sich die Gefangenschaft, die Flucht oder die Vergewaltigung anfühlt. Dies muss jedoch nicht heißen, dass sogenannte geschichtspornografische Fernsehtexte eine negative Auswirkung auf das Geschichtsbewusstsein der Zuseher haben. Der Medienkonsum ist durchaus komplexer, als ein Stimulus-Response-Modell aufzeigt und so müssen die Rezipienten nicht zwangsbedingt die Perspektiven und Stimmungen des Filmformates so übernehmen, wie es ihnen dargelegt wird (ebd. S.343ff.).

3.4.1. Dichotomie von Information und Unterhaltung

In der Medien- und Kommunikationswissenschaft wird traditionell von einer dichotomen Begriffskonstellation ausgegangen, wenn es um die Umschreibung von Information und Unterhaltung geht. Gemäß dem sind Informationen wahr, lehrreich und wichtig, während

Unterhaltung subjektiv, fiktional und trivial ist und eskapistischen Tendenzen folgt (Klöppel 2008, S.18). Auf ähnliche Weise geht man von einer gegensätzlichen Bedeutung von Fakt und Fiktion oder Dokumentierung und Inszenierung aus.

Die Grenzen zwischen Information und Unterhaltung scheinen jedoch fließend und zunehmend nicht mehr erkennbar. Sehr wohl sind diese Umschreibungen jedoch Kategorien, die Gratifikationswünsche ordnen. Die Zuschreibung einzelner Formate zu den Kategorien können mit den Zuordnungen auf Produktionsseite übereinstimmen, müssen es jedoch nicht. Denn „eine Information muss unser Wissen vermehren oder, anders ausgedrückt, unsere Unwissenheit verringern. [...] Unter Information verstehen wir etwas, dass nützlich für unser Handeln jetzt oder in naher Zukunft ist. [...] Eine Information muss richtig sein, das heißt, sie muss eine zutreffende Aussage über einen Sachverhalt darstellen“ (Ott 2004, S.42). Diese Definition von Information kann auf vielfältige Weise gedeutet werden und kann so auch einer Vielzahl von Medientexten zugeschrieben werden. Letzten Endes bleibt nämlich die Attribution eines Textes dem Publikum überlassen (Klöppel 2008, S.16ff.).

Zudem kann der Unterhaltungsbegriff inhaltlich nicht fixiert werden, da von einer kontextabhängigen Bedeutung seitens des Fernsehpublikums auszugehen ist. Was die Rezipienten als unterhaltend wahrnehmen, hängt von den Stimmungen und individuellen Bedürfnissen wie Präferenzen der Zuseher ab. Eine Informationssendung kann von ihnen als unterhaltsam definiert werden, ebenso wie ein unterhaltender Text als langweilig gedeutet werden kann. Wie das Publikum schlussendlich entscheidet, ist ihm zu überlassen (ebd. S.13ff).

3.4.2. Inszenierung von Infotainment-Formaten

Um den Inszenierungsbegriff kommt man beim Infotainment nicht herum, da Inszenierung das wesentliche Merkmal des Genres ist. Die Vermischung von Imaginärem, Fiktionalem und Realem ist grundlegendender Verdienst der Inszenierung. Dass Inszenierung nicht zwangsläufig negativ zu bewerten ist und dass kaum ein Medientext, und noch weniger ein Fernsehtext, ohne bestimmte Inszenierungsstrategien auskommen, sei hierzu auch angemerkt (Klöppel 2008, S.19ff).

Fakt ist, dass eine unüberblickbare Fülle an Informationen bereit steht, die jedoch nicht gänzlich kommuniziert und noch weniger rezipiert werden kann. Deshalb greifen Medien aber auch Rezipienten auf spezifische Selektionskriterien zurück. Auf Angebotsseite wären dies journalistische Praktiken wie der Rückgriff auf Nachrichtenfaktoren, New Bias oder Agenda Setting aber auch das ausspielen von Genrekonventionen, die sowohl im fiktionalen wie auch im non-fiktionalen Medien existieren. Dass innerhalb der letzten Jahre der Inszenierungsfaktor

stärker forciert wurde, ist auch dem Inszenierungsdruck zu schulden, denn ohne den Einsatz von Inszenierungsstrategien und Produktion von bestimmten Realitätsentwürfen lässt sich kaum noch Aufmerksamkeit in den Medien erlangen. Und ohne Aufmerksamkeit können auch die wirtschaftlich wichtigen Quoten nicht erreicht werden. Subsumierend lässt sich behaupten, dass jede Inszenierung darauf abzielt, etwas so in Szene zu setzen, dass es Beachtung findet (ebd. S.20f).

Strategien die sich im Infotainment-Bereich finden, sind die der Visualisierung und Verbalisierung von Emotionen. Besonders die klassische Rollenverteilung von Gut und Böse lässt sich in diesem Bereich entdecken. Aber auch die dramaturgische Gestaltung (durch Kameraeinstellungen und –perspektiven, Musikuntermalung u.ä.) ist Bestandteil der Emotionalisierungsstrategie. Weiter setzt man auf Simplifizierungen (auch im Sinn von einer dichotomen Einteilung in Gut und Böse) und stereotype Darstellung. Auch das Ausspielen von Klischees und standardisierte Handlungsabläufe, sowie die Übernahme von Darstellungskonventionen aus den amerikanischen Film- und Serienproduktionen zählen zu den Inszenierungsstrategien der Infotainment-Sendungen (ebd. S.23ff.). Dadurch lassen sich große Zuseherkreise erschließen und auch solche Schichten erreichen, die sonst kaum mit den dargelegten Informationen in Berührung kommen würden. Diese Strategien führen jedoch bei zu starker Personalisierung und Emotionalisierung zu einer Verringerung des Informationsgehalts.

Infotainment bedeutet also durch den gezielten Einsatz von Inszenierungsstrategien eine Information für einen größtmöglichen Zuseherkreis interessant zu machen. Die Verantwortung die richtigen Informationen aus den Inhalten zu ziehen, delegiert das Infotainment-Genre jedoch an die Medienkompetenzen der Rezipienten (ebd. S 159ff).

4. Theoretische Einbettung

Kritiker der Popularisierung von Geschichte durch Unterhaltungsformate befinden sich oftmals im Paradigma der klassischen Wirkungsforschung, das einen linearen Zusammenhang von Ursache und Wirkung annimmt. Hierbei wird unterstellt, dass Rezipienten durch die Medien transportierte Inhalte ungefiltert und unkritisch aufnehmen und sich diese Inhalte als Geschichtsbild etablieren. Selbstverständlich kann in diesem Sinne eine inkorrekte mediale Geschichtsdarstellung zu einem fehlerhaften Geschichtsbild führen. Doch die Pauschalannahme, dass Rezipienten die Inhalte auf dieselbe unreflektierte Art aufnehmen, scheint überholt, bezieht man die vielen Variablen mit ein (wie Merkmale des Kommunikators, der Botschaft und des Rezipienten), die eine bestimmte Wirkung auslösen (Crivellari 2008, S. 170ff).

4.1. Cultural Studies

Eine Theorie die abseits der linearen Stimulus-Response-Annahme entstand, ist jene der Cultural Studies. Sie machen das Verhältnis von Kultur, Macht und Medien zum zentralen Thema und integrieren verschiedene Ansätze und Methoden der Kultur- und Sozialwissenschaft (Thiele 2007, S.56). Innerhalb der Cultural Studies findet sich das Encoding/Decoding-Modell von Stuart Hall, welches Medientexte auf die verschiedenen Möglichkeiten der Aneignung durch diverse Bevölkerungsgruppen untersucht. Hall beschreibt des näheren drei idealtypische Positionen, wie Medientexte decodiert werden können (Winter, 1997):

- a) Vorzugslesart (dominant-hegemonic position): Sie stimmt mit dem herrschenden ideologischen System überein. Die Rezipienten übernehmen vollständig die konnotative Bedeutung des medialen Textes. Die Botschaft wird also in Sinne ihres Referenzcodes/ihrer Encodierung auch decodiert.
- b) Ausgehandelte Lesart (negotiated position): Zuseher akzeptieren die Vorgaben des Medientextes (bzw. seinen Nachrichtenwert), doch sie bearbeiten den Text und interpretieren ihn im Sinne ihrer spezifischen Situation. Diese Position enthält so auch oppositionelle Elemente.
- c) Oppositionelle Lesart (oppositional position): Der Rezipient befindet sich in einer direkten Opposition zum hegemonialen Code. Sie verstehen zwar die Vorzugslesart, doch lehnen sie ab. Der Text wird im Rahmen ihrer sozialen Situation gedeutet.

Laut Cultural Studies sind Massenmedien durchaus Vermittlungsinstanzen moderner Populärkultur, doch jeder Leser eines Medieninhalts ist nicht nur Rezipient dieses Inhalts, sondern auch Produzent des Textes (Thiele 2007, S.58).

4.2. Konstruktivismus

Auch im Konstruktivismus geht man davon aus, dass das Verstehen von Bildern und Sprache prinzipiell subjektabhängig ist und alle die Realität mitkonstruieren. Dieses Theorienkonstrukt beinhaltet Diskussionen über die Konstruktion der Wirklichkeit, die den Term *Konstruktion* mal mehr, mal weniger radikal auffassen. Doch vorweg muss erörtert werden, was denn eigentlich mit *Wirklichkeit* und *Konstruktion* gemeint ist.

4.2.1. Wirklichkeit

Wirklichkeit findet sich im Duden zwischen den Worten *wirken* und *wirksam*. Daneben verweist Graumann (1995, S.161f.) in seinem Begriffserklärungsversuch auf die enge Beziehung zwischen *wirklich* und *wirken*. Denn alles das wirkt, einschließlich dessen, was wir bewirken, wie auch dessen, was auf uns wirkt, ist für uns wirklich. Der Begriff *Wirklichkeit* ist aber nicht absolut, denn was wirklich ist, beruht auf gesellschaftlichen Vereinbarungen (Fischer 1995, S.30). Wirklichkeit in diesem Zusammenhang wird also auch als ein soziales Phänomen definiert, das durch Kommunikation zwischen Menschen entsteht (Thiele 2007, S.54). Im alltäglichen Umgang wird *Wirklichkeit* und *Realität* gleichwertig behandelt und auch in wissenschaftlichen Arbeiten oftmals synonym verwendet. Jakob von Uexküll wirft dennoch ein, dass hier eine Unterscheidung festzumachen ist. *Wirklichkeit* will er für die Umwelt reservieren, die man sich selbst, durch eigenes Wirken und Merken aufbaut, während *Realität*, das bezeichnet, was hinter der Wirklichkeit liegt (von Uexküll u. Kriszat 1970 zit. nach Glasersfeld 1995, S.42), und die man nach Denkart des radikalen Konstruktivismus nicht erkennen kann.

4.2.2. Konstruktion

Umgangssprachlich bezeichnet die *Konstruktion* eine planvolle, absichtliche aber auch teilweise willkürliche Herstellung von etwas. Im Sinne der Konstruktivisten versteht man unter *Konstruktion*, Prozesse in deren Verlauf sich Wirklichkeitsvorstellungen in Auseinandersetzung mit der Umwelt bilden (Schmidt 1995, S.240). Taucht man nun in die Sozialwissenschaft ein, so stolpert man möglicherweise über das Begriffspaar *soziale Konstruktion*. Ein innerhalb dieser Disziplin oft zitiertes Werk ist *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit* von Peter Berger und Thomas Luckmann (1969). Sie beschreiben den Prozess der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit, der durch die Interaktion zwischen den Menschen entsteht. Sie gestehen jedem Menschen seine eigene Wirklichkeit zu, doch es gibt die eine *oberste Wirklichkeit*. Diese *oberste Wirklichkeit* umschließt alle anderen einzelnen Wirklichkeiten und ist jene Wirklichkeit, auf die sich die Menschen untereinander verständigt haben. Berger und Luckmann nennen diese Wirklichkeit „Alltagswelt“. Diese Alltagswelt ist durchzogen von Zeichen und Symbolen, wobei die Sprache das wichtigste Zeichensystem ist. Durch sie können Sinn und Bedeutung vermittelt werden

und sie ermöglicht auch die subjektive Wirklichkeit artikulieren zu können. Durch Zeichen und Symbole bzw. durch Sprache wird Wissen vermittelt, und ein allgemeiner Wissensvorrat angelegt, der die Alltagswelt formt. Jedes Subjekt internalisiert die Alltagswirklichkeit in weiterer Folge durch Sozialisation, die auch seine Identität bestimmt. Nach Erörterung des Wirklichkeitsprozesses schlussfolgern sie zuletzt: „Der Mensch ist biologisch bestimmt, eine Welt zu konstruieren und mit anderen zu bewohnen. Diese Welt wird ihm zur dominierenden und definitiven Wirklichkeit. Ihre Grenzen sind von der Natur gesetzt. Hat er sie jedoch erst einmal konstruiert, so wirkt sie zurück auf die Natur. In der Dialektik zwischen Natur und gesellschaftlich konstruierter Welt wird noch der menschliche Organismus umgemodelt. In dieser Dialektik produziert der Mensch Wirklichkeit - und sich selbst“ (ebd., S195). Berger und Luckmann beschreiben, dass die Menschen ihre Wirklichkeit selbst konstruieren, jedoch gehen sie in keiner Weise darauf ein, dass es auch noch eine Realität außerhalb dieser Wirklichkeitskonstruktion gibt.

Die „Wirklichkeitskonstruktion wird im Folgenden näher bestimmt als ein empirisch hoch konditionierter sozialer Prozeß [sic!], in dem sich Modelle für [...] ökologisch validen Erfahrungswirklichkeiten/Umwelten im sozialisierten Individuum als empirischem Ort der Sinnproduktion herausbilden“(Schmidt 1995, S.240). Sozial ist der Prozess deshalb, da er auf überindividuellen Bedingungen baut, die auf der Kultur und der Sozialstruktur beruhen. Die Modelle, die sich daraus ergeben, sollen Konstruktionen sein, die das Überleben ermöglichen (diese müssen die Realität nicht abbilden, sondern in Grundzügen mit der Erfahrungswelt übereinstimmen). Weiterhin sind diese Konstruktionen aber an Individuen gebunden, die durch eigene Erfahrungen und ebenso durch kollektives Wissen diese Modelle aufbauen (Schmidt 1995, S.240).

4.3. Der Radikale Konstruktivismus

Innerhalb des Konstruktivismus gibt es mehrere Strömungen, die sich jedoch nur unklar voneinander trennen lassen. Weber (2002) führt den Neurobiologischen Konstruktivismus, die Konstruktivistischen Bio-Epistemologie, die Autopoetische Systemtheorie, den konstruktivistischen Kulturalismus, den Medienkulturellen Konstruktivismus und den Soziokulturellen Konstruktivismus an. Auch stößt man bei der Literaturrecherche auf Begriffe wie den Kommunikativen Konstruktivismus, der sich stark an den Sozialen Konstruktivismus anlehnt. Eine extreme Ausformung ist der Radikale Konstruktivismus, der davon ausgeht, dass Menschen Wirklichkeit immer schon konstruiert haben, weil die Wahrnehmung von Realität an sich immer eine (subjektgebundene) Konstruktion ist. Fundament des Radikalen Konstruktivismus ist die Annahme, dass die Welt, in der wir leben, unwillkürlich von uns aufgebaut wird. Jede Art der Verständigung, des Lernens und Verstehens ist immer Interpretation des Subjekts (Glaserfeld 1981, S.17) und somit Konstruktion. Hier findet auch

die Theorie der autopoetischen Systeme Anwendung, die davon ausgeht, dass diese Systeme alles aus dem sie bestehen, in geschlossenen Prozessen selbst produzieren (Saalman, 2007).

Der Radikale Konstruktivismus ist also eine Theorie, die ein anderes Verständnis von Wirklichkeit anbietet. Wirklichkeit ist nicht, wie im naturwissenschaftlichem Sinn, von sich aus da und rezeptiv zugänglich, sondern gemacht oder erfunden (Fischer 1995, S.11). Häufig findet man in der Literatur zum Konstruktivismus einen Verweis auf das Höhlengleichnis Platons, welches als Erklärungsbasis für die Theorie herangezogen wird. Dabei handelt es sich aber lediglich um eine vereinfachte Version. Zur Vollständigkeit und besseren Einsicht in die konstruktivistische Annahme soll es aber auch hier kurz erwähnt werden. Platon versucht durch dieses Gleichnis die Erkenntnissituation des Menschen zu umschreiben. Die Menschen sind, an Kopf und Gliedmaßen gefesselt, in einer Höhle gefangen und sehen lediglich die Höhlenwand vor sich. An dieser Wand spiegeln sich nun die Schatten der Welt außerhalb der Höhle. Für die Menschen sind diese Schatten an der Wand die gesamte Wirklichkeit, denn sie können sich nicht umblicken oder gar aus der Höhle heraussteigen, wodurch diese Schattenwirklichkeit schlichtweg als wahr angenommen wird (ebd., S.13). Die Gefangenen wissen nichts von der Außenwelt, sie wissen nur von den Schatten, die sie wahrnehmen, erfahren, erkennen und interpretieren. Die Realität liegt außerhalb der Höhle. Die ‚wahre‘ Erkenntnis über die Wirklichkeit können die Beobachter der Schatten nur erlangen, wenn sie überprüfen könnten, ob es eine Übereinstimmung gibt, zwischen der Welt da draußen/der Realität und dem was ihnen als Abbild der Wirklichkeit in ihrem Bewusstsein gilt. Doch sie können nicht aus der Höhle herausblicken, oder diese gar verlassen. Ihnen ist noch nicht einmal bewusst, dass sie in einer Höhle leben. Sie können also nicht aus ihrem Erkenntnisbereich heraustreten (ebd., S.14). Der Konstruktivismus greift diese Annahme auf, steht aber ein, dass subjektives Erkennen innerhalb der Höhle möglich ist. Immerhin erkennen sie die Schatten. Er verabschiedet jedoch den Gedanken, dass Realität repräsentierbar ist, sondern begnügt sich mit den wahrgenommenen Schatten, von denen wir wissen (ebd., S.26). Glasersfeld (1995, S.36) wirft ein, dass es unberechtigt sei von „Erkenntnis oder irgendwelchen Wissen das wir haben, als Repräsentation einer objektiven Welt zu sprechen. Es kann sich nur um Vorstellungen handeln, die wir aufgrund unserer Erfahrungen aufgebaut haben.“

Die Theorie entwickelte sich aus der traditionellen Erkenntnislehre heraus. In dieser geht man davon aus, dass es eine gewisse Übereinstimmung oder Korrespondenz zwischen unserem Wissen und der Wirklichkeit gibt, doch der Radikale Konstruktivismus sieht darin eher eine Anpassung der beiden Komponenten Wissen und Wirklichkeit im funktionalen Sinn. Zum besseren Verständnis verwendet Glasersfeld die Begriffspaare *stimmen* und *passen*. Wenn

ein Abbild *stimmt*, dann heißt das, dass die Abbildung das Abgebildete wiedergibt und mit ihm in gewisser Weise gleichförmig ist. Meint man aber, dass das Abbild *passt*, dann heißt das, dass es uns den Dienst leistet, den wir uns von ihm erhoffen. Ein Schlüssel passt ins Schloss, wenn er es aufsperrt (Glaserfeld 1981, S.19f). Der Radikale Konstruktivismus bricht vollkommen mit der Konvention, dass es eine objektive, ontologische Wirklichkeit gäbe, sondern meint, dass Wirklichkeit ausschließlich die Ordnung und Organisation von Erfahrungen in der Welt unseres Erlebens ist (ebd., S.23). Die Wirklichkeit ergibt sich aus der Übereinstimmung, dass die Aussage über die Wirklichkeit mit dem Erfahrungshorizont *zusammenpasst* und nicht daraus, dass die Aussage der Wirklichkeit die Realität wiedergibt. Die Frage, wie etwas tatsächlich ist, kann nicht beantwortet werden, denn wir können unsere Wahrnehmung von Etwas, wie zum Beispiel einem Apfel, nur mit einer anderen Wahrnehmung von diesem Etwas vergleichen, jedoch nicht mit dem Etwas selbst, bevor wir es wahrnehmen (ebd., S.25).

Konstruktivisten unterscheiden zudem prinzipiell zwischen der Wirklichkeit erster Ordnung, also jener Welt, die uns messbar gegenüber tritt, und der Wirklichkeit zweiter Ordnung, also jene Welt, in der wir Dinge subjektiv bewerten (Thiele 2007, S. 54). Watzlawick (2003, S.57f.) spricht von der Wirklichkeit erster Ordnung als jene, die wir mit den Sinnesorganen vermitteln und wahrnehmen können. Dieser Wirklichkeit folgt die Wirklichkeit zweiter Ordnung, nämlich jene in der wir dem vermittelten und wahrgenommenen Sinn und Bedeutung zuschreiben. Das Dilemma liegt darin, dass es keine klare Regelung dafür gibt, welche der Zuschreibungen richtig ist. Wir nehmen also an, dass die Welt mit den Zuschreibungen, die wir ihr geben, die objektive Wirklichkeit widerspiegelt. Wir folgen gleichermaßen der Idee, dass nicht wir es sind, die der Welt Sinn und Bedeutung zuschreiben, sondern, dass sie tatsächlich so ist.

4.4. Konstruktivismus in den Medien

Folgt man dem Radikalen Konstruktivismus repräsentieren Massenmedien die Realität nicht, denn die Realität ist nicht erfassbar. Schon eher repräsentieren sie die Wirklichkeit, da Wirklichkeit qua Definition durch Kommunikation zwischen Menschen entsteht. Medien sind Teil der gesellschaftlichen Kommunikation und vermitteln die Wahrnehmungen von Wirklichkeiten bzw. greifen diese auf und gestalten sie mit. Doch auch die Wirklichkeit bilden sie nicht vollständig ab.

Im Kontext mit Medien folgt die konstruktivistische Theorie der Annahme, dass Massenmedien nicht als Vermittler oder Spiegel der Wirklichkeit fungieren (ptolemäische Perspektive) sondern, dass Medien als Teil der Wirklichkeit an der Konstruktion von Wirklichkeit beteiligt sind (kopernikanische Perspektive). Medien sind so nicht neutrale Instrumente der Kommunikation, sondern Instanzen der Selektion und Sinnggebung (Burkart, 2002. S.272f.).

Sie vermitteln die Wirklichkeit nicht gänzlich, sondern selektieren diese und schreiben ihr Bedeutungen zu. Auf Ebene der (nicht fiktionalen) Nachrichtenproduktion werden Selektionskriterien der Medien unter der Gate-Keeper-Forschung und der Nachrichtenwert-Theorie abgehandelt, doch auch auf fiktionaler Ebene werden bestimmte Selektionskriterien angewandt und die Darstellung nach technischen, ästhetischen und ideologischen Determinanten ausgerichtet (Thiele 2007, S. 54).

Primär geht es um eine Organisation unserer Erkenntnis und unseres Wissens, denn wenn wir unser Wissen als eine Beschreibung oder als Abbild der Wirklichkeit betrachten sollen, und Wirklichkeit nicht im gesamten wiedergegeben werden kann, so brauchen wir Kriterien, mit Hilfe derer wir beurteilen können, wann eine Beschreibung oder ein Abbild der Welt *richtig* oder *wahr* ist (Glaserfeld 1981, S.25). Diese Kriterien werden von den Medien, wenn auch in Rückkopplung zu ihren Rezipienten, gewählt. Anzumerken ist, dass hinter den Medien wiederum Subjekte stehen, die auch durch die eigenen Erfahrungswelt geleitet werden, auf Wirklichkeitsreize reagieren oder bestimmte Ziele verfolgen und so Selektionen vornehmen, die den Wirklichkeitseindruck ihrer Rezipienten beeinflussen. In Auseinandersetzung mit Nachrichtenkonstruktion, muss man sich, wie bereits erwähnt, mit der Gatekeeper-Forschung und den Nachrichtenwerten auseinandersetzen und auch die News Bias oder das Agenda Setting sind konstruierende Instanzen.

a) Gatekeeper-Forschung

Die Gatekeeper-Forschung steht in Bezug zu Nachrichtenmedien und startete mit einer Untersuchung von David Manning White im Jahr 1950. Er bat den *wire-editor* einer kleineren Tageszeitung, den er Mr. Gates nannte, die Begründungen für die Nicht-Veröffentlichung jeder Agenturnachricht einer Woche, zu notieren. Die Entscheidungsgründe von Mr. Gates teilte er in zwei Gruppen ein. Eine Gruppe enthielt alle Begründungen, die sich auf eine subjektive Wertung von Gates bezogen, wie zum Beispiel die Nachricht ist uninteressant, schlecht geschrieben, usw. Die zweite Gruppe enthielt objektive Entscheidungsgründe, wie zum Beispiel die Länge des Beitrags, Zeitpunkt der Übermittlung, Distanz zwischen Ereignis- und Publikationsort (Kepplinger 2011, S.47). Mr. Gates befolgte also bestimmte Kriterien, die eine Nachricht ein Recht auf Öffentlichkeit einräumten, und übernahm somit die Rolle eines Schleusenwärters. Aufgrund dessen ist er an der Konstruktion einer bestimmten Abbildung der Realität beteiligt. Diese Studie sollte sich später zu einer Nachrichtenwerttheorie verdichten, die in der bekannten Studie von Einar Östgaard (1965) Eindruck hinterließ.

b) Nachrichtenwert-Theorie

Nachrichtenfaktoren sind grundlegend für die Selektion von Nachrichten. Sie beinhalten verschiedene Geltungsregeln einer Nachricht, die diese publikationswürdig machen. Je mehr Faktoren die Nachricht vereint, desto höher ist ihr Wert und desto höher sind ihre Chancen auch öffentlich gemacht zu werden. Östgaard (1965) nennt hier Einfachheit, Identifikation und Sensationalismus. Doch es bestehen noch eine Reihe anderer Faktoren. Kepplinger (2011, S.15) greift sich den Faktor Schaden heraus und erklärt: Wenn man auf eine Zunahme von Schadensmeldungen stößt, kann dies einerseits an einem Wandel der Nachrichtenselektion liegen, in dem Fall „wäre die Zahl der Schadensfälle gleich geblieben (oder zurückgegangen), die normativen Grundlagen der Nachrichtenselektion und damit der Konstruktion von Realität hätten sich geändert“ oder dies kann andererseits an der Veränderung der tatsächlichen Schadenshäufigkeit liegen, dann „wären die Prinzipien der Konstruktion von Realität durch die Massenmedien gleich geblieben, während die Zahl der Schadensfälle zugenommen hätte“ (ebd., S.15f).

Doch auch rein der Unterhaltung dienenden Medien wirken und sind durch dieses Wirken Teil der Wirklichkeit. Fiktionale Inhalte sind an der Konstruktion von Medienwirklichkeit beteiligt, weil sie beispielsweise bestimmte Werturteile über einen Sachverhalt kommunizieren oder historische Ereignisse oder gesellschaftliche Strukturen inszenieren. Dass auch fiktionale Medienaussagen Wirkung haben, zeigte 1938 das Hörspiel *Krieg der Welten* von Orson Welles. Im Ton eines Nachrichtenbeitrags wurde der amerikanischen Bevölkerung mitgeteilt, dass Aliens gelandet seien, worauf Tausende in Panik ausbrachen, da sie diesen Beitrag als *wahr* annahmen (Strupp, 2011). Warum sie den Betrag als wahr gedeutet haben, muss an bestimmten Gründen gelegen haben.

Auch wenn fiktionale Unterhaltung vorzugsweise nicht der Informationsvermittlung dient, heißt dies nicht, dass diese Art der Unterhaltung gemeinhin nichts über die Wirklichkeit aussagt. Unterhaltungsangebote unterliegen ebenfalls einer gewissen Übereinstimmung mit der Erfahrungswelt. Auch wenn es nicht der erfahrenen Wirklichkeit entspricht, dass Menschen sich de-materialisieren und an anderen Orten wieder materialisieren, so wie die Crewmitglieder von Raumschiff Enterprise, die von Scotty ‚hochgebeamt‘ werden, können andere Dinge sehr wohl der Erfahrungswelt entsprechen. Auch Kapitän Kirk blutet beispielsweise, wenn er sich schneidet.

Kriterien auf fiktionaler Ebene, die einen Inhalt für *richtig* oder *wahr* erscheinen lassen, sind zuerst jene, die ein Gefühl von Authentizität erzeugen. Nicht die objektive Wahrheit, sondern Glaubwürdigkeit wird zur bedeutungsvollen Kategorie. Einerseits wird diese von den Medienproduzenten festgelegt und andererseits von den Rezipienten.

Eine Aussage ist dann *wahr* oder *richtig*, wenn sie glaubwürdig ist. Nach Hattendorf (1994, S.19) knüpft sich die Frage nach Glaubwürdigkeit an fünf Kriterien:

- a. Die Echtheit des Ereignisses oder der Sache, auf die sich die Kommunikation bezieht.
- b. Die Glaubwürdigkeit des Autors
- c. Die Glaubwürdigkeit der Vermittlung (die Gestaltung des Kommunikats)
- d. Die Akzeptanz beim Rezipienten (die Wirkung)
- e. Die Rezeptionsbedingungen (der Kontext)

In Hinblick auf das Fernsehen hat Bradley Greenberg sechs Dimensionen identifiziert, anhand denen Zuseher die Inhalte auf ihre Glaubwürdigkeit prüfen (Greenberg 2000, S. 257 zit. nach Kramp 2011, S.276):

- a. Magisches Fenster: Inwieweit lässt es das Fernsehen zu, einen bestimmten Ablauf an einem anderen Ort oder im Fernsehgerät selbst zu verfolgen?
- b. Sozialer Realismus: In wie weit weisen die Inhalte eine Ähnlichkeit zu eigenen Erfahrungen auf?
- c. Plausibilität: In wie fern kann das im Fernsehen gezeigte, tatsächlich existieren?
- d. Wahrscheinlichkeit: Ist es wahrscheinlich, dass die Fernsehinhalte in der realen Welt existieren und dass sie häufiger auftreten?
- e. Identität: Können Zuseher den Fernsehinhalt in ihr Leben integrieren oder sich mit einzelnen Inhaltselementen in Beziehung setzen?
- f. Nützlichkeit: Ist die Information für das eigene Leben nützlich?

Kurzum lässt sich klarstellen, dass das vermittelte Wissen, egal ob fiktional oder real, dann relevant und brauchbar ist, wenn es mit der eigenen Erfahrungswelt weitgehend übereinstimmt und es hilft bestimmte Phänomene vorauszusagen, diese zu bewerkstelligen oder zu verhindern (Glaserfeld 1981, S.22). In der konstruktivistischen Medientheorie liegt die Aufgabe der Medien also darin, eine sinnvolle Wirklichkeitskonstruktion zu entwerfen, die handlungsfähig macht, indem sie die Vielzahl an Ereignissen und Stimuli in der sozialen Umwelt selektieren, verarbeiten und interpretieren (Thiele 2007, S. 54). Demzufolge sind all jene Medienaussagen für wahr zu bezeichnen, die für die Rezipienten glaubwürdig und/oder für ihr Leben nützlich erscheinen.

4.5. Kritik am Radikalen Konstruktivismus

„Wenn der radikale Konstruktivismus recht hat, dann ist er widersprüchlich und damit falsch“ (Groeben 1995, S.156).

Das schlagende immer wieder kehrende Argument der Theoriekritik ist die Inkonsistenz innerhalb des Konstruktivismus. Ungereimtheiten finden sich sowohl in den Sphären der

wissenschaftlichen Theoriebildung, wie auch dem Inhalt des Konstruktivismus selbst. Für Groeben (1995, S.151) geht der radikale Konstruktivismus von folgendem aus: Jegliches Wissen, das der Mensch erlangt, ist subjektabhängig, wodurch die absolute Wahrheitserkenntnis nicht möglich ist, wodurch jedes wissenschaftliche Handeln sich in Richtung Nützlichkeit für das menschliche Leben orientieren soll. Innerhalb der nächsten Zeilen soll nun auf den Konstruktivismus kritisch Bezug genommen werden.

4.5.1. Konstruktivismus als Anti-Realismus?

Der radikale Konstruktivismus möchte sich als völlig anti-realistisch positionieren. Doch der völlige Anti-Realismus scheint nicht haltbar und so nähert sich die anti-realistische Haltung des Konstruktivismus einem kritischen Realismus (Saalmann 2007). Auch der radikale Konstruktivismus muss in einem bestimmten Verhältnis mit dem naiven Realismus arbeiten, also mit der Annahme, dass Realität existiert (und die Dinge so sind, wie wir diese wahrnehmen). Der Konstruktivismus verbildlicht seine Theorie durch die Höhle, in der die Menschen Schatten der Außenwelt/Realität wahrnehmen und diese deuten, was jedoch impliziert, dass es eine solche Außenwelt gibt. Denn wenn Realität nicht existiert, dann lässt sich auch das Postulat, die Realität ist nicht als solches wahrnehmbar, nicht halten, weil sie ja einfach nicht existent ist. Die Realität ist, doch unsere Fähigkeit diese wahrzunehmen ist eingeschränkt. Die absolute Realität ist damit nicht völlig erkennbar, kann also nicht mit Sicherheit verifiziert werden. Dies ist im Übrigen bereits in einer anderen wissenschaftlichen Theorie festgelegt worden. Der klassische Falsifikationismus (Popper 1976), der sich innerhalb des kritischen Realismus entwickelte, geht auch davon aus, dass die Realität nicht verifiziert werden kann, aber durch Inkonsistenz empirischer Erkenntnisse, sei zumindest teilweise eine Falsifikation möglich. Der radikale Konstruktivismus grenzt sich davon ab, indem er meint, die Realitätsannahmen können auch nicht falsifiziert werden, da Realität in keiner Weise fassbar ist. Wenn Realität überhaupt nicht erkennbar ist, wie kann der Konstruktivismus dann annehmen, sie wäre überhaupt da. Wenn Realität nicht greifbar ist, dann macht es keinen Sinn, eine solche anzunehmen. Wenn wir sie nicht erkennen, so nehmen wir nur an, dass sie da ist, und konstruieren sozusagen den Gegenpart zu unserer Wirklichkeit. Mit der Nicht-Existenz der Realität hätte der Konstruktivismus seine Bezugsbasis verloren, abgesehen davon muss es etwas geben, sonst könnten wir nicht konstruieren.

4.5.2. Theorienparadox

Ein weiteres Problem der Konstruktivismus -Theorie ist ihre Selbstwiderlegung. Wenn man keinen Zugriff auf die Realität hat, so sind die aufgestellten Theorien nach der konstruktivistischen Annahme tendenziell nicht verifizierbar oder falsifizierbar. In seiner radikalen Form meint der Konstruktivismus sogar, dass alle menschlichen Theorien in der Tat

falsch sind. Doch diese Ausformulierung ist widersinnig, denn damit würde sich der Konstruktivismus selbst als falsch bezeichnen. Auch der Konstruktivismus ist eine Theorie und wenn nun alle Theorien falsch sind, so ist auch er es. Groeben schreibt dazu: „Wenn der radikale Konstruktivismus wahr ist, dann ist er falsch“ (Groeben 1995, S.154).

4.5.3. Wahrnehmung ist gleich Erkenntnis

Auch stützt sich die Theorie auf die alltägliche Wahrnehmung, aber nicht auf die wissenschaftliche Theorienbildung. Nebenbei darf erwähnt werden, dass Wahrnehmung mit Erfahrung gleichgeschaltet wird. So deuten wir nur die Auswirkungen der Sinnreize (Schatten an der Wand), jedoch nicht die Reize an sich, die in der unzugänglichen Außenwelt liegen. Auch wenn man in seiner Wahrnehmungsfähigkeit eingeschränkt ist, ist die Erkenntnisfähigkeit nicht gleichsam eingeschränkt. Die alltägliche Wahrnehmung mag begrenzt sein, doch, das bedeutet nicht, dass die wissenschaftliche Theorienbildung derselben Begrenztheit unterliegen muss. „So ist der Mensch ja gerade durch die wissenschaftliche Hypothesen- und Indikatorenbildung und -überprüfung zu der Erkenntnis gelangt, dass es so etwas wie Ultraviolett bzw. Infrarot oder Ultraschall geben dürfte, obwohl diese Phänomene außerhalb seiner „natürlichen“ Wahrnehmungsfähigkeit liegen“ (Groeben 1995, S.154).

4.5.4. Autopoetische Systeme

Die Theorie geht davon aus, dass wir geschlossene selbstreferenzielle autopoetische Systeme sind, die sich ihre Wirklichkeit zum Zwecke ihres Überlebens selbst herstellen. Doch diese Annahme wird nicht hinreichend geklärt. Zur Wahrnehmung und zum Erkennen braucht es ein Gehirn. Doch das Gehirn an sich ist kein autopoetisches System. Der radikale Konstruktivismus nimmt nun jedoch eine Unterscheidung zwischen Gehirn und kognitiven System vor. Er arbeitet mit einem Dualismus von Körper und Geist (Saalman, 2007) und gibt vor nur der Geist, also das kognitive System sei autopoetisch. Doch um kognitive Leistungen zu bringen benötigt es eines Gehirns. Deshalb kann auch das kognitive System nicht autopoetisch sein, sondern höchstens selbstreferenziell.

4.5.5. Nutzenorientierung und Realitätsbezug

Wissen über die Wahrheit ist nur dann nützlich, wenn sie dem Überleben dient. Wenn nun eine Handlung darauf hin bewertet wird, dass sie nützlich ist, muss vorher feststehen, wann sie nützlich ist. Nutzen muss somit auch mit der Realität zusammenhängen, da wir nicht annehmen können, dass alle Situationen rein fiktiv sind. Der Konstruktivismus meint, es gäbe die Realität als wahrnehmbares Objekt nicht, doch gleichsam muss er eine Realität annehmen, da sonst auch „das Wissen um den Konstruktionscharakter völlig nutzlos“ (Saalman, 2007)

wäre. Wenn alles konstruiert wäre, so muss er auch annehmen, die Realität wäre als Gegenspieler zur wahrgenommenen Wirklichkeit ausgedacht, wodurch die Theorie obsolet wird. Wenn nichts wirklich ist, ist auch nichts, worauf sich ein Konstrukt aufbauen lässt. Der Konstruktivismus leugnet eine Außenwelt also nicht, obwohl er, laut eigenen Angaben, nicht wissen kann, dass so eine existiert, weil sie ja außerhalb seiner Wahrnehmung liegt.

4.5.6. Subjektivität der Wirklichkeit

Wenn nun jegliches Wissen vom einzelnen Subjekt abhängt, so ist die individuelle Übereinstimmung einer Wirklichkeitskonstruktion nicht ausreichend erklärt. Wirklichkeit kann nicht von jedem alleine konstruiert werden, wie der Konstruktivismus postuliert. Die Konstruktion erfolgt immer in Interaktion und durch Kommunikation mit anderen. Hier sei nochmals verwiesen auf das Werk von Berger und Luckmann (1969): *Die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit*. Kein Mensch kann ohne Bezug zu seiner Umwelt und anderen Menschen eine Wirklichkeit aufbauen. Sie steht immer in Korrelation zu anderen. So ist die Welt, wenn schon nicht objektiv, doch zumindest intersubjektiv wahrnehmbar. Menschen bauen ihre Wirklichkeit in Interaktion mit anderen auf, vergleichen ihre Wahrnehmungen und Erkenntnisse. Eine absolute Erkenntnis ist durch das Vergleichen von Erfahrungen aber nicht möglich.

4.6. Empirischer Konstruktivismus

Weber (2002) schlägt im Zusammenhang mit der Untersuchung von konstruktivistischen Tendenzen in den Medien als Alternative zum Radikalen Konstruktivismus den Empirischen Konstruktivismus vor. Der radikalen Aussage *Medien konturieren Wirklichkeit* fügt er die Anhängsel *immer mehr, häufiger oder öfter* bei. Dies macht es möglich, dass sich der Empirische Konstruktivismus mit der Konstruktion als messbaren Trend beschäftigen kann. Konstruktivität ist dann ein konkreter Trend, der eingebettet in Trends der Mediatisierung, wie Entertainingisierung, Fiktionalisierung und Kommerzialisierung gedacht werden kann. Phänomene im Zusammenhang mit der vermeintlich abgebildeten Realität in audiovisuellen Medien können analysiert werden. So führt Weber als Anmerkung auf, dass die vermeintliche Realität am Bildschirm oft im hohen Maß gekünstelt werden muss, um authentisch zu wirken, während im umgekehrten Sinn ein dilettantischer Einsatz von Medientechnologie oftmals den Eindruck der Konstruiertheit steigern kann. Er impliziert damit, dass es bestimmte Kriterien gibt, die einen medialen Text authentisch erscheinen lassen, wobei *authentisch* nicht gleich *wirklichkeitsgetreu* heißt. Im Zeitalter von Infotainment, Faction-Journalismus und Dokudrama scheint der empirische Konstruktivismus als Basistheorie für die Auseinandersetzung mit dem Thema sinnvoll.

Nach diesem Konzept unterscheidet Weber (2002) unterschiedliche Modi von Wirklichkeitskonstruktion in den Massenmedien. Diese ordnet er absteigend nach postuliertem Realitätsbezug:

1. Reality-TV / Realtime-Fernsehen / Eyewitness News („reale“ Einsätze von Feuerwehr, Rettung, Polizei u.a. mit Kamerabegleitung, wenn möglich auch Live-Übertragung)
2. Klassischer Informationsjournalismus (das ‚Weltgeschehen‘ mit geringer zeitlicher Verzögerung, in der Regel kaum nachgestellte Ereignisse sowie zumindest kaum direkte mediale Beeinflussung des Geschehens)
3. ‚Narratives Realitätsfernsehen‘ („reale“ Ereignisse werden nachgestellt, wie z.B. in „Aktenzeichen XY“)
4. Unterhaltungs- und Boulevardjournalismus (Zunahme an medial inszenierten und konstruierten Stories, auch Zunahme an bewusstem medialem Agenda-Setting)
5. PR-Journalismus (bewusst intentionale Image- und Marken-Färbung der Berichterstattung, zunehmend nicht-gekennzeichnet)
6. ‚Performatives Realitätsfernsehen‘ („reale“ Akteure im Kontext inszenierter Aufgaben, d.h. zumeist im Paradigma ‚Spiel‘, Beispiele: „Big Brother“, „Taxi Orange“, „Outback“ u.a.)
7. Faction-Journalismus, journalistische (Spielfilm-)Fakes u.a. Zuspitzungen des Konstruktionsprinzips im Journalismus (Michael Born, Tom Kummer u.a.)
8. Klassische Unterhaltungsformate (Daily Soaps, Spielfilme usw.) und Werbung

4.7. Historisierung

Was hat nun der Konstruktivismus mit der Geschichtsinterpretation zu tun bzw. diese mit dem Dokudrama? Dokudrama ist eine Art der unterhaltsamen Informationsweitergabe von Ereignissen, die in der Wirklichkeit passiert sind. Nun kann, wie bereits mehrfach erläutert, Wirklichkeit im Dokudrama nicht voll abgebildet werden – vieles ist Fiktion und reine Interpretation, und dennoch hat es den Anspruch nicht nur zu unterhalten, sondern auch zu bilden. Doch was für einen Sinn hat das Herantragen von interpretierter Information an die Rezipienten, wenn diese nicht der *echten* Vergangenheit entspricht? Eine Antwort auf diese Frage ist mutmaßlich dann möglich, wenn man annimmt, dass Dokudramen der Sozialisierung der Rezipienten der Gegenwart dienen. Dokudramen können immer nur im Kontext mit der Gegenwart verstanden werden – mit gegenwärtigen Werten und Wissen. Vergangenheit wird immer erst später und in Bezug auf die Jetztzeit interpretiert. Den Ereignissen der Vergangenheit werden Bedeutungen zugeschrieben, die für die Geschichtsschreiber der Gegenwart relevant sind. Vergangenheit wird so zu einer Geschichte – einer Erzählung geformt. Den Prozess der Wandlung vergangener Ereignisse in eine sinnvolle geschichtliche Erzählung nennt man gemeinhin auch *Historisierung*.

Kolár, Pavel (2012) bezeichnet *Historisierung* als den Akt der Transformation toter, vergangener Überlieferungen in eine sinnvolle, zeitlich geordnete Erzählung, die in Anfang, Ereignis und Ende aufgeteilt ist. Kolár zieht hierbei Bezüge zu Hayden Whites (1991) *Metahistory*. Dieser meint, dass Geschichtsschreibung notwendig narrativ sein muss, um historische Zusammenhänge verständlich zu machen. Dazu haben die Geschichtemacher verschiedene Strategien zur Verfügung, wie das *Emplotment*. Damit stützt der Historiker die Geschichte mit Erklärungen aus. Unterschiedliche Erzählweisen kennzeichnen die narrative Modellierung (Emplotment). Die Romanze betont das Fortschreiten der Gesellschaft zum Besseren. Die Satire ist das genaue Gegenteil der Romanze. In ihr erkennt die Menschheit, dass sie ein Gefangener der Umwelt ist und nicht ihr Schmied. Die Tragödie umschreibt das Scheitern der Gesellschaft und deren Kapitulation vor der Unveränderlichkeit der Dinge. Im Unterschied zur Satire postuliert die Tragödie ein Mitwirken der Gesellschaft am Scheitern. Die Komödie umschreibt ein teilweises Scheitern der Gesellschaft, aus dem eine Versöhnung und so eine gute Wendung resultiert (ebd. S.21ff.). Auch wird diese sinnhafte Erzählung von Ideologien beeinflusst, welche die Interpretation der Vergangenheit anleiten. Je nachdem welcher Ideologie ein Geschichteinterpret folgt, werden die vergangenen Ereignisse dieser passend gedeutet (ebd. S.38ff.).

Der Vergangenheit werden Bedeutungen zugeschrieben, die für den Beobachter der Gegenwart relevant sind. Das lässt die Vorstellung zu, dass Geschichte nicht nur von der Gegenwart gestaltet wird, sondern dieser auch untergeordnet sein kann. Diejenigen die Geschichte schreiben, suchen in der Vergangenheit möglicherweise nach der Bestätigung eines gegenwärtigen Zustands oder eines gewünschten Zustands. Die Geschichtserzählung selbst besitzt dabei meist eine bipolare Struktur. Auf der einen Seite steht das Regime, der Staat oder die Macht als Akteur, auf der anderen Seite steht ihr die Gesellschaft, die Bevölkerung oder die Öffentlichkeit als Akteur gegenüber. Den aktiven Part übernimmt die Seite der Macht, die entscheidet, die realisiert, die erschüttert wird. Die Gesellschaft übernimmt den passiven Part, als Objekt das eingeschüchtert oder durch Propaganda manipuliert ist (Kolár, 2012).

Zusammengefasst ist die Interpretation zulässig, dass das Dokudrama, als sinnvolle, Erzählung von vergangenen, interpretierten Ereignissen, wohl mehr über die Gegenwart als über die Vergangenheit aussagt. Vergangenheit wird so interpretiert, dass sie zu den Werten der Gegenwart passt.

4.8. Filmtheorie

Das Sortiment der unterschiedlichen filmtheoretischen Ansätze ist groß. In weiterer Folge soll nun Einblick in drei theoretische Annahmen gegeben werden, die für die Auseinandersetzung mit dem Dokudrama nützlich erscheinen. Zum einen die Genretheorie, die Filmwerke in unterschiedliche Genretypen einordnen möchte, die Filmsemiotik, die Film als ein Zeichensystem mit bedeutungskreierendem Aspekt interpretiert und die Psychoanalytische Filmtheorie, die Filmerleben mit dem Unbewussten der menschlichen Psyche in Verbindung bringt.

4.8.1. Genretheorie

Blickt man zurück in der Filmgeschichte und der damit verbundenen schnell ansteigenden Publikation von unterschiedlichen Filmen, wuchs auch die Notwendigkeit diese Publikationen zu kategorisieren und zu gruppieren. Gruppierungen können auf vielfältige Weise vorgenommen werden. So kann man sie nach Herkunftsländern, nach Urhebern, nach Gattungen, nach Epochen oder technischen Merkmalen einteilen oder sie verschiedenen Genres zuteilen.

Die Bezeichnung *Genre* findet sich in vielen Branchen wieder. So findet man die Bezeichnung in der Musikindustrie, im Theater, in der Literatur, im Fernsehen aber eben auch beim Film. Dabei definiert der Begriff das Zusammenfassen von ähnlichen Werken zu einer Gruppe. In Hinblick auf den Film wird das Genre deskriptiv verwendet, als eine Kategorie, die Filme nach bestimmten Merkmalen in unterschiedliche Gruppen einteilt. Eine Gruppe von fiktionalen Filmen, die gemeinsame Eigenschaften haben, wird alsdann zu einem Genre zusammengefasst. Diese Eigenschaften unterscheiden sich geografisch (Western, Kong-Fu-Film), zeitlich (Abenteuerfilme), thematisch (Kriegsfilm, Politthriller, Soziodrama), motivisch (Romanze, Melodrama, Musical) aber auch dramaturgisch (Krimi, Thriller, Film-noir) (Grob u.a. 2013, S.24).

Genres sind primär Verständigungsbegriffe, die zur Klassifikation dienen und sowohl auf Produzenten- wie auch auf Rezipientenseite Anwendung finden. Der Begriff steht für eine Organisation von Wissen über Filme. Die Genres regeln die Produktion von Filmen, geben Orientierung und stiften Erwartungen und beeinflussen so die Rezeption. Die Genrebezeichnung bleibt im kommunikativen Gebrauch jedoch unscharf und diese Unschärfe ist laut Hickethier auch notwendig, da sonst, wenn der Film einer exakten und präzisen festgelegten Assoziation entsprechen müsste, die Erwartungen des Publikums enttäuscht würden (Hickethier 2002, S.65ff.). Genres können auch begriffen werden als Simulationsprogramme für die Erzeugung von Zuseheremotionen. Genres kanalisieren durch ihre Einteilung Zusehererwartungen und diese Erwartungen stützten sich weniger auf Details

der Erzählung, sondern mehr auf die Stimmungen, die durch bestimmte Filme erzeugt werden. So erwarten die Rezipienten je nach Genre Glücks-, Schock-, oder auch Angstgefühle (ebd., S.88). Sehr einleuchtendes Beispiel dazu wäre der Horrorfilm, der vor allem mit dem Auslösen von Angst in die Kinos lockt.

Umgangssprachlich wird das Genre oft mit dem Gattungsbegriff gleichgesetzt, doch beschreiben die beiden Termini unterschiedliches, wenn auch stark aufeinander bezogenes. Die Gattung meint den darstellerischen Modus, also ob es sich um einen Spielfilm, einen Animationsfilm oder einem Dokumentarfilm handelt. Der Genrebegriff fasst die einzelnen Werke mit ähnlichen inhaltlichen Strukturen zusammen. Beispielsweise ist das Krimigenre inhaltlich durch die Handlungskonstellation Verbrechen und Aufklärung des Verbrechens bestimmt, doch kann das Genre sich auf einen Spielfilm oder einen Animationsfilm beziehen. Auch ist das Krimigenre nicht nur auf den Film beschränkt, sondern findet sich auch in der Literatur, auf der Bühne oder im Hörspiel (ebd., S.63f.).

Geschichte der Genretheorie

Die Genretheorie entwickelte sich aus der Theorie einzelner Genres, die durch historische und systematische Beschreibung von Filmen entstand. Obwohl die alltägliche Einteilung von Filmen in Genres schon länger vorgenommen wurde, tritt die Genretheorie relativ spät auf. Die Entstehungszeit wird auf die späten 1960er und frühen 1970ern datiert. Wirklich durchgesetzt hat sich die Genretheorie bzw. der Genrebegriff im Zusammenhang mit der Fernsehanalyse, also mit der Kritik an (vor allem US-amerikanischen) Fernsehserien, die mit einem Genrebegriff operieren (Hickethier 2002, S.65ff.). Auch war es das Fernsehen, dass das Genre weiter ausdifferenzierte. So entstanden zu den einzelnen Genres Subgenres (ebd., S.89f). Als Beispiel lässt sich das Subgenre Erotikthriller zum Genre Thriller nennen, oder die romantische Komödie als Subgenre der Komödie.

Genretheorie

Die Genretheorie lässt sich unterscheiden in die Theorie einzelner Genres, oder in die Theorie des Genres als Form, die das Ordnungsprinzip des Genres erklärt. Die allgemeine Genretheorie gibt eine Definition des Genres, beschreibt und systematisiert die narrativen Muster, beschreibt die visuellen Stereotypen und Standards, stellt das Verhältnis von Ideologie und Geschichte dar, untersucht das Verhältnis von Genres und filmindustriellen Produktionszusammenhang und kann ebenso das Verhältnis von Genre und Autorenschaft thematisieren. Anzumerken ist, dass sich das Genre als veränderbares Konstrukt darstellt. Die Genres sind deshalb keine statischen Regelsysteme, die unveränderbar sind. Veränderungen der Genredefinitionen sind Ergebnisse von internen wie externen Beeinflussungen. Schon die Erscheinung eines neuen Filmes innerhalb einer Genregruppe, der sich vom Prototyp, anhand

dessen sich das Genre einst definierte, ein wenig unterscheidet, fügt neue Assoziationen hinzu, die Veränderungen der Genrezuschreibung zur Folge haben. Wie lange ein Genre erfolgreich operiert, bzw. inwieweit sich das Genre ausdifferenziert und verändert, liegt einerseits an der Ermüdung des Genres, aber andererseits auch an den kulturellen Veränderungen im realen Leben der Rezipienten. Der Erfolgskurs des Westerns beispielsweise brach in der USA in den 1970ern zusammen und dies offenbar, weil sich die gesellschaftlichen Verhältnisse in den USA mit den präsentierten Mustern im Film nicht mehr in Einklang bringen ließen (ebd. 69ff.). Im Zusammenhang mit dem Fernsehen wird der Genrebegriff zunehmend vom Formatbegriff begleitet. Dieser kennzeichnet sich durch eine Zielgruppenorientierung aus, die sich an messbaren Zuseherquoten ausrichtet. Dabei hat das Format vieles mit dem Genre gemein, wie die kontinuierliche, serielle Produktion und die Anpassung an erkennbare Geschmacks-Veränderungen der Rezipienten (ebd. S.90).

Genreanalyse

Die Genreanalyse meint einerseits die Beschreibung der Genres als Klassifikationen. Diese Form der Analyse kann sich auf den Raum Film beschränken, oder auch intermedial verschiedene Medien aufgreifen. Andererseits meint die Genreanalyse, die genrebezogene Analyse eines einzelnen Films. Dabei wird der Film vor dem Hintergrund seines Genres und seinen Konventionen analysiert und interpretiert. Diese Analyse der Filme erfolgt dabei im Kontext mit der vorliegenden Kultur, in denen sie entstehen und in denen sie rezipiert werden. Wenn man beispielsweise einen amerikanischen Film untersucht, muss man immer mitbedenken, warum dieser Film auch im europäischen Kontext erfolgreich ist. Auch ein Gender-Aspekt kann einfließen. Mit dem Genrekonzept lässt sich so auch erkunden, wie Zuseher den Film rezipieren und welche Bedeutungen sie für sich im Film erschließen (ebd.90f.).

4.8.2. Filmsemiotik

Die Filmsemiotik begreift den Film als System von Zeichen und geht der Frage nach, warum Filme verstanden werden. Man möchte also herausfinden, wie der Film durch eine Kombination von Zeichen, und wenn man so will, seiner Filmsprache, Bedeutungen produziert, die mehr oder minder unabhängig vom Bild sind und von den Zusehern verstanden werden (Kessler 2002, S.104).

Innerhalb der Semiotik unterscheidet man primär zwei Traditionsstränge. Der eine Strang gründet auf der Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce. Jedes Zeichen funktioniert so, dass etwas (das Repräsentamen) für etwas (das Objekt) steht, indem es bei jedem ein anderes entwickeltes Zeichen (den Interpretant) hervorruft, was schlussendlich wiederum einen neuen Zeichenprozess in Gang setzt. Peirce spricht bei diesem Zeichenprozess von Semiose. In

seiner Abhandlung geht er von der weiteren Triade Ikon, Index und Symbol aus. Das Ikon steht in einer Ähnlichkeitsbeziehung mit dem Objekt, der Index stellt einen Verweisungszusammenhang her (Rauch verweist auf Feuer), während das Symbol auf einer willkürlichen, konventionellen Festlegung (zB durch die Sprache) beruht. Der zweite Strang gründet auf der strukturalistischen Tradition von Ferdinand de Saussure. Für ihn ist Sprache ein Zeichensystem unter vielen. Er geht von einem Dichotomen Verhältnis aus. Einerseits unterscheidet er zwischen der menschlichen Sprachfähigkeit (*langage*) und dem System der Sprache (*langue*). Sprechen an sich bezeichnet er als *parole*. Das sprachliche Zeichen besteht aus dem Dichotom Lautbild (Signifikant) und dem damit verbundenen Konzept (Signifikat). Die Bezeichnungen *denotativ* und *konnotativ* sind diesem Konzept ähnlich, doch sind sie Ausdrücke der Linguistikwissenschaft, die sich in der Filmsemiotik bislang nicht durchgesetzt haben. Mitunter ist dies auf Metz zurück zu führen, der behauptete, Film habe lediglich einen denotativen Charakter. In der Filmsemiotik hat sich der strukturalistische Strang durchgesetzt (ebd., S.105ff.).

Die Filmsemiotik begründet näher auf Christian Metz, der der Idee folgt, dass Film eine Sprache sei bzw. eine eigene Sprache habe. Metz bezieht sich dabei auf Saussure und begreift den Film als *langage* ohne *langue*, also als sprachfähig aber nicht als System. Für Metz ist es die Aufgabe der Filmsemiotik zu untersuchen, wie spezifische Bedeutungen durch den bestimmten Einsatz von kinematographischen Verfahren entstehen (ebd., S109ff).

Pragmatische, kognitivistische Filmtheorie

Ab Mitte der 1970er öffnete sich die strukturelle Semiotik und problematisierte nun das Verhältnis von Film und Zuseher. Ursprung der neuen Perspektive ist die Feststellung, dass Texte/Filme erst mit der Rezeption der Zuseher bedeutungsvoll werden und dass die Aneignung der Texte von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst wird. Es handelt sich um einen kommunikativen Pakt zwischen Film und Zuseher, der das Filmverstehen möglich macht (ebd., S.120). Die Semiopragmatik von Roger Odins geht indes davon aus, dass ein Text auf unterschiedliche Art gelesen werden kann. Er unterscheidet zwei Problemfelder (ebd., S.121):

1. Zum einen kann man erforschen, welche Operationen ein Zuseher idealtypisch in Gang setzen muss, damit der Filmtypus so funktionieren kann, wie er angelegt ist. Beim fiktionalen Film kann man
 - Die Konstruktion analoger Zeichen(Figurativisierung)
 - Die Konstruktion einer Welt (Diegetisierung)
 - Die Konstruktion einer Erzählung (Narrativisierung)
 - Die Homologie zwischen den Beziehungen innerhalb der Diegese und der des Zusehers zum Film (*mise en phase*) und

- Die Konstruktion eines fiktiven Enunziators (Fiktivisierung)

betrachten. Wird eine dieser Ebenen gestört, funktioniert der Spielfilm nicht.

2. Ein weiterer Untersuchungsbereich betrifft die Möglichkeit denselben Text unterschiedlich zu lesen, je nachdem in welchem institutionellen Rahmen sie stattfindet. Ein Spielfilm der in einem Seminar gezeigt wird, wird so wohl weniger fiktionalisierend gelesen, sondern eher als dokumentarisierende Lektüre gedeutet.

4.8.3. Psychoanalytische Ansätze in der Filmtheorie

Wenn man die Filmtheorie mit der Psychoanalyse in Verbindung bringen will, so setzt das voraus, dass man den Film „als ein Medium von Austauschprozessen begreift, das ein spezifisches Verhältnis zum Unbewussten der Gesellschaft und deren Individuen unterhält“ (Kappelhoff 2002, S.130). Der psychoanalytischen Problemstellung nähert man sich, wenn man Überlegungen zur Phantasietätigkeit und zur affektiven Befriedigung der Zuseher anstellt.

Grundlegend für den psychoanalytischen Ansatz in der Filmtheorie ist die Apparatus-Theorie. Knut Hickethier formte hierzu den Begriff des Dispositivs des Kinos. Innerhalb der Apparatusdebatte versucht man zwischen dem Apparat des Kinos und dem psychischen Apparat eine Verbindung zu ziehen. Diese Analogie entwickelte sich aus den Überlegungen von Jean-Louis Baudry. Der Apparat wird dort als ideologieproduzierend eingestuft. „Das Kino sei ein ideologiereproduzierender Apparat, der in der Struktur kinematografischer Wahrnehmung bürgerliche Ideologie wirksam verbreite“ (ebd., S.133). Baudry greift auf die Theorie der Zentralperspektive zurück und stellt diese in Bezug zum Kamerabild. Das Kino schaffe künstliche Verhältnisse, die jedoch dem Zuseher als natürlich erscheinen. Der Realismuseffekt des filmischen Bildes sei demzufolge eine ideologische Täuschung. Mit der Psychoanalyse kommt Baudry in Kontakt, als er versucht den psychoanalytischen Begriff *Subjekt* für die Theorie der Kinoapparatur fruchtbar zu machen. Dabei zieht er Parallelen zum Spiegelstadium das Lucan im Rahmen einer Identitätsbildungs-Theorie aufarbeitet. Laut Lucan bildet das Spiegelbild, indem sich ein Säugling lustvoll widererkennt, ein Grundelement der Identitätsbildung. Das Subjekt nimmt sich im Spiegel als Objekt wahr. Für den Kinogeher vermutet Baudry nun, dass das auf der Leinwand erkannte auch identitätsstiftend ist. Die Leinwand spiegelt die äußere Realität, nicht jedoch den Körper des Zusehers. Dennoch ist die Realität, die von der Kamera gezeigt wird, die Realität eines Selbst. Damit identifiziert sich der Zuseher durch die primäre Identifikation mit dem Blick der Kamera und durch die sekundäre Identifikation mit den Protagonisten im Film (Winkler 1992, S.25f.). Durch diese Identifikation verschafft der Rezipient seiner Phantasie Lust und Befriedigung und fühlt sich als machtvolleres Wesen (Kappelhoff 2002, S.135).

Christian Metz lehnt sich in seinem Aufsatz *Le Signifiant imaginaire* an den Überlegungen Baudrys an. Baudry macht klar, dass die Leinwand Realität spiegle, aber eben nicht den Körper des Zusehers, deshalb könne er sich nur mit dem Blick der Kamera identifizieren. Der Zuseher wird aus der Welt hinausgedrängt und in die Position des Überwachers von außen gestellt (Winkler 1992, S.46). Metz knüpft nun hier an und argumentiert mit Parallelen zur *Suture-Theorie*. Der Zuseher folgt dem Kamerablick, Einstellung für Einstellung und schließt die Lücke der aneinandergereihten Einstellungen durch die eigene Wahrnehmungsleistung. Er besetzt das Bild affektiv und verwandelt es zugleich in ein Zeichen seiner eigenen Wünsche. Im filmischen Prozess gleichen sich die kinematografischen Bilder an die Phantasmen und Wunschbilder der Rezipienten an (Kappelhoff 2002, S.140ff.).

Des Weiteren setzt die psychoanalytische Filmtheorie, das Filmsehen mit dem Träumen gleich. Dabei werden Bezüge zu Freuds Traumlehre gezogen. Im Zentrum der Überlegungen steht, dass das kinematografische Bild kein Abbild der Realität ist, sondern Realitätseffekte und -impressionen produziert. Während Metz den Traumzustand von Filmzustand differenziert und den Traumzustand mit dem Zustand des Filmschauens vergleicht, zieht Baudry einen Vergleich zu Platons Höhlengleichnis. Der Zuseher wird Opfer einer Realitätsillusion. Auch scheint der Zustand des Kinozusehers dem Träumenden ähnlich und auch die Filmwahrnehmung scheint dem Traum gleich. Der Traum stelle nach Freud eine halluzinogene Wunscherfüllung dar. Der Realitätseindruck des Kinos ist der Wunscherfüllung im Traum annähernd gleich und ist so auch ein Abbild von Wünschen. Weiter biete das Kino die Möglichkeit, die Wunschproduktion auf die symbolischen Systeme gesellschaftlicher Rollenspiele und der Verhaltensregeln auf die Wunschproduktion hin zu öffnen. Das Kino kann als Ort verstanden werden, indem sich kulturelle Wunschproduktionen verorten (ebd., S.146ff.).

5. Theoretische Bezüge und Forschungsstand

5.1. Authentizität im Dokudrama

5.1.1. Begriffsbestimmung Authentizität

Der Begriff *authentisch* unterliegt keiner genauen Definition. Im Duden finden sich zum Wort *Authentizität* die Synonyme *Echtheit* und *Rechtsgültigkeit*. Wirtz (2008, S.206) schreibt, dass *authentisch* auch mit *echt* übersetzt werden kann und ebenso mit *vom Urheber stammend*, *unverfälscht*, *zuverlässig*, *wahrhaftig* oder *glaubwürdig* gleichgesetzt wird. Auch kann man den Begriff mit den Adjektiven *ungekünstelt*, *unverbildet* oder *unreflektiert* umschreiben (ebd., S.206). Die Definition bleibt somit weitläufig, dehnbar und subjektiv.

Der Begriff ist verstärkt auch im künstlerischen Sektor verbreitet und handelt die Fragen um die Wahrnehmung und Vermittlung von Wirklichkeit im künstlerischen Prozess und in der Rezeption von Kunst ab (Hattendorf 1994, S.62f.). *Authentisch* ist dort eine relative Kategorie für die Glaubwürdigkeit eines Erlebnisses. Die Glaubwürdigkeit wird durch die künstlerische Vermittlung überzeugend, muss sich jedoch auf die Wahrnehmung der Rezipienten einlassen (ebd., S.67).

Im Zusammenhang mit der Filmkunst bezeichnet *authentisch* „die objektive ‚Echtheit‘ eines der filmischen Abbildung zugrundeliegenden Ereignisses“ (ebd., S.67). Damit ist also verbürgt, dass die Abbildung ohne Einflussnahme von filmischen Mitteln so existiert. Doch damit schlägt sich eine weitere Definition im filmischen Bereich, die Authentizität als ein „Ergebnis der filmischen Bearbeitung“ (ebd., S.67) definiert. Die Glaubwürdigkeit der Abbildung hängt in diesem Fall von den filmischen Strategien ab. Die bislang verbreitete Verständigung darauf, dass Authentizität eine Kategorie der Nicht-Inszenierung ist, also nur auf dokumentarische Formen zutrifft, ist nicht mehr haltbar, da auch der Dokumentarfilm bis zu einem gewissen Grad inszeniert und nicht nur abbildet. Dies macht es möglich auch fiktionale Filmabbildungen als authentisch zu bezeichnen.

Dennoch ist Authentizität ein wesentliches Strukturmerkmal, dass vor allem dokumentarischen Formaten zugesprochen wird und andeutet, diese Formate würden sich auf eine unabhängig existierende reale Außenwelt beziehen. Das Interesse an authentischen Abbildungen der Außenwelt liegt beim Publikum hoch im Kurs, doch gleichzeitig wachsen die Möglichkeiten der Bildmanipulation, durch die Authentizität künstlich erschaffen werden kann. Ebenso wandeln sich die ästhetischen Ausdrucksformen und Konventionen von Authentizität im Laufe der Zeit (Elias und Weber 2009, S.179). Dies macht es schwierig Authentizität als handfeste Kategorie zu bestimmen. Hattendorf (1994, S.71) zeigt dennoch Kriterien auf anhand denen Authentizität im Film beurteilt werden kann. Einerseits sind dies die innerwerklichen Authentizitätsstrategien, also die filmische Bearbeitung. Andererseits führt er aber auch

Nachprüfbarkeit der ‚Echtheit‘ der Quelle an, und das Wissen der Rezipienten über das Thema. Dabei bezeichnet er den Erfahrungshorizont und das Kontextwissen der Rezipienten als „außerästhetische Faktoren“.

5.1.2. Authentizitätsstrategien

Rainer Wirtz (2008) schreibt, dass jede Beschreibung von Realität, egal ob in schriftlicher oder in filmischer Form ein Konstrukt ist. Wagenknecht (2009, S.202) geht weiter auf filmische Formate im Fernsehen und im Kino ein, und kommt zum Schluss, dass jede Abbildung niemals die tatsächliche Welt abbildet, sondern immer filmische Realitäten zutage fördert, die einmal mehr und einmal weniger mit der realen außerfilmischen Welt in Verbindung stehen können, beziehungsweise auf diese verweisen. Alle filmischen Formate sind lediglich Inszenierungen, die durch filmische Mittel, wie Kameraarbeit und Montage konstruiert werden.

Wirtz (2008) macht indes auch klar, dass es vor allem beim (Historien-) Film bestimmte Anforderungen gibt, um die Realität der Vergangenheit zu sichern. So zählt er authentische Orte, authentische Objekte (z.B. als Anforderung an die Requisite), soziokulturelle Authentizität (wie Sprechweisen, Gesten, Tischsitten oder Umgangsstile) aber auch Historiker am Filmset (die die Filmemacher beraten) zu den filmischen Authentizitätsstrategien (Wirtz, 2008, S.192). Auch wird dem Publikum mit dem meist sehr umfangreichen Beiwerk zum Film wie Trailer, Historiker-Statements, Zeitzeugenaussagen, Doku-Ausschnitten, Interviews mit Schauspielern oder auch mit dem Buch zum Film suggeriert, es würde sich um eine korrekte Abbildung von Realität handeln (ebd., S.198). Ähnlich wie Wirtz nennt auch Beate Schlanstein (2008) ein Modell mit drei Komponenten, dass für Authentizität im Film steht: Die Verwendung von Foto-, Film- und Tonelemente, Aussagen von Zeitzeugen und die Abbildung von Originalschauplätzen. Sie unterstreicht ebenso, dass Authentizität oft am Dokumentarfilm festgemacht wird, da er für Faktentreue stehe, während Spielfilme mit Phantasie und Unterhaltung verknüpft ist (ebd., S.208f). Doch auch der Dokumentarfilm wird erzählt und der Erzählung muss ebenso Aufmerksamkeit zukommen, wenn man sich mit Authentizität befasst. Denn sie legt die Rahmung und die Gewichtung von Ereignissen fest und stellt diese in Kausalbeziehungen. So kann es sein, dass auch mit ausschließlich korrekten Elementen eine falsche, missverständliche oder zumindest bedenkliche Gesamtaussage im Film konstruiert wird, egal ob dieser als Dokumentarfilm oder Spielfilm eingestuft wird (ebd., S.213). Sauber recherchierte Materialien alleine, geben dem Zuseher aber noch nicht das Gefühl von Authentizität. Echt wirken die Darstellungen erst, wenn sie den Authentizitätserwartungen des Publikums entsprechen. Diese Erwartungen sind mitunter wandelbar, weshalb geschichtliche Stoffe im Licht der Gegenwart zu bearbeiten sind, also die Bilder einer populären Geschichtskultur filmisch anzupassen sind (ebd.,S.219; Wirtz, 2008, S.198ff.). Um ein optimales Ergebnis der authentischen filmischen Aufbereitung von Geschichte zu erzielen,

darf man nicht vergessen dem Film einen Sinn zu geben, bzw. dem Zuseher eine Deutung anzubieten und klar zu machen, warum die Geschichte erzählt wird (Wirtz, 2008, S.196; Schlanstein, 2008, S.221).

Sinn und Deutung des Gesamtwerkes beginnt mit einem dementsprechenden Drehbuch, doch die Einzeldeutungen der Sequenzen gründen in der Verknüpfung von Filmeinstellungen. Bereits das Experiment von Lew Kuleschow verwies darauf, dass die Bildmontage einen wesentlichen Einfluss auf die Einzelbildbewertung hat. Dabei hatte er die Aufnahme des ausdruckslosen Gesichtes eines Schauspielers mit dem Bild eines Tellers Suppe, einer verführerischen Frau und eines Sarges kombiniert. Je nachdem mit welchem Folgebild er es kombinierte, schrieb die Zuseher dem Mann Hunger, Verlangen oder Trauer zu (Wulff, 2012). Zusammen mit den anderen Elementen im Film wird so ein Gesamteindruck geschaffen, der sich auch auf die Authentizität auswirkt.

Neben der Montage der einzelnen Sequenzen beeinflussen auch die unterschiedlichen Kameraeinstellungen das Echtheitsgefühl, da sie bestimmte konnotative Bedeutungen kommunizieren. Mikos (2003, S.182ff.) schreibt hierzu, dass Einstellungsgrößen die Nähe und Distanz der Zuseher zu den Figuren und dem Geschehenen regeln. Eine Großaufnahme signalisiert zum Beispiel Emotionalität. Die Kameraperspektiven, wie die Übersicht oder Untersicht, können auf eine Hierarchie zwischen den Figuren hindeuten. Doch auch bestimmte Kamerabewegungen, wie das Verwackeln von Bildausschnitten, sind mit bestimmten Bedeutungen verbunden.

Die augenscheinlichste Methode Authentizität innerhalb eines Dokudramas künstlich herzustellen, bleibt jedoch, wie bereits erwähnt, die Verwendung von Archivalien, also das Einarbeiten von alten Foto-, Film-, Tonaufnahmen oder von abgefilmten Dokumenten. Archivalien dienen der Beglaubigung und der Illustration und sie haben mitunter auch einen Wiedererkennungswert für die Zuseher (Waitz 2009, S.218), da in den verschiedenen Dokumentationen und Histotainmentformaten immer dieselben Bilder aufzutauchen scheinen. Letztlich ist auch die Tonspur von großer Bedeutung, denn durch sie wird der Zuseher in eine bestimmte emotionale Lage versetzt. Die Geräuschkulisse und auch die Musik schaffen die richtige Stimmung und erst durch sie wird ein bewegtes Bild schrecklich oder spannend (Heussen 1997, S.376).

Weitere Marker, die ein Gefühl von wahrer Begebenheit evozieren, sind solche, die in der Erzählung selbst und den Figurenkonstellationen aufscheinen. Mit den fiktiven Personen im Film wird privates Erleben mit politischen Ereignissen verknüpft. Im Gegensatz zu einer tatsächlichen Abbildung von Zeitzeugen, wird im Dokudrama auf Schauspieler gesetzt, die entweder eine tatsächliche Person der Vergangenheit abbilden oder rein fiktional sind (von denen jedoch behauptet wird, sie seien es nicht). Beim Porträtieren von realen Personen muss

das Aussehen der Schauspieler diesen Zeitzeugen ähneln. Was das Archivbild auf Ebene des kollektiven Gedächtnisses leistet, leistet das Ähnlichkeitsverhältnis der Person und ihrem Repräsentator. Lenkt man seinen Fokus auf die rein fiktionalen Charaktere, sind die Protagonisten oft prototypisch ausgewählte (der Jude, der Invalide, der Soldat, der Mitläufer, das zivile Opfer usw.), deren Schicksale Identifikationspotential haben und deren Lebensverlauf den vorherrschenden Erzählungen der Gesellschaft entsprechen (Waitz 2009, S.218ff).

Hißnauer (2011, S. 113f.) hat jene Authentizitätssignale, die sich in der dokumentarischen Film- und Fernsehpraxis herausgebildet haben, zusammengefasst. Da das Dokudrama als Hybrid zum Teil dokumentarisch ist und Hißnauer in seinem Werk *Fersehdokumentarismus* das Dokudrama im näheren Kontext mit dem Dokumentarfilm abhandelt, sind einige der Signale wohl auch im Dokudrama wieder zu finden. Authentizitätsmarker können laut Hißnauer auf verschiedenen Ebenen anzutreffen sein:

- Einmontiertes Material:
Fotos, Archivfilme, Tonaufnahmen, Dokumente, Zeitungs- und Nachrichtenausschnitte
- Ton: synchroner Originalton und/oder Verzicht auf vollständige Synchronisation von fremdsprachlichem Originalmaterial
- Kamerastrategien: *beobachtende* Kamera, *living camera* (unscharfe, verwackelte Bilder und ruckartige Schwenks), nahes Verfolgen der Protagonisten, Subjektiv-deportierende Kamera
- Personen: Statements und Interviews von Beteiligten, Zeugen, Experten oder Historikern, Umgangssprache/Dialektfärbung, Emotionalität von Zeitzeugen
- Kommentierung: Auktorialer (allwissender) Off-Kommentar, subjektive Kommentierung, Verzicht auf Autorenkommentar
- Sonstige Signale: offensive Authentizitäts-Rhetorik (Aussagen als Texteinblendung), genaue Orts- und Zeitangaben, Tabellen, Schaubilder und Grafiken, Qualitative Abstriche bei Bild und Ton, Aktuelle Aufnahme historischer Orte, vertiefende Redundanz, direkte Kombination verschiedener Authentizitätssignale (zB.: Off-Kommentar in Kombination mit Archivaufnahmen)

Hattendorf (1994) untersuchte Authentizität ebenso als Grundproblem des Dokumentarfilms und ging der Frage nach, wie diese Filme ihre Inhalte glaubwürdig vermitteln. Er kam zum Ergebnis, dass mit filminternen Authentisierungsstrategien gearbeitet wird, die den Rezipienten auffordern einen Wahrnehmungsvertrag mit dem jeweiligen Film zu schließen. Wenn der Rezipient das Authentizitätsversprechen des Films positiv bewertet, so vertraut er auf dessen Authentizität. Wird dieses Vertrauen jedoch enttäuscht, so ist der Film für ihn nicht authentisch und dies führt dazu, dass der Rezipient den Vertrauensbruch mit einer

Ablehnungshaltung der filmischen Botschaft sanktioniert. Wichtige Glaubwürdigkeitsmarker wurden in Folge dem Wort (als Kommentar und in der Gesprächs- bzw. Interviewsituation), der Bildgestaltung, dem ausgewogenen Verhältnis von visuellem und verbalen Zeichen, den rekonstruierenden Inszenierungen (einarbeiten von Archivmaterial, grafischer Rekonstruktion oder Re-enactment) und der metadiegetischen Inszenierung (mehrschichtigen Narration) zugesprochen. Auch führt Hattendorf an, dass eine emotionale Stimmung nicht dem Postulat des Dokumentarfilms widerspricht.

Martinez (2004) setzte sich ebenso mit Authentizitätsstrukturen auseinander und tat dies Anhand eines filmischen doku-dramatischen Beispiels. Er analysierte den Film *Schindlers Liste* (1993) genauer auf seine Authentizitätssignale. Vorweg nimmt er die Bestimmung von Authentizität in drei Subkategorien. Die erste bezeichnet er als Referenz und meint damit, dass Authentizität durch die Dokumentation von und Verweis auf Fakten zustande kommt. Die folgende Kategorie Gestaltung, verweist auf die gestalterische Strategien im Film, die den Anschein wecken, als würde eine dokumentarische Referenz bestehen. Der dritte Teilbegriff, der ein Kunstwerk als authentisch bestimmt, ist die Autorenschaft. Über den Holocaust zu berichten steht vornehmlich den Zeitzeugen, Opfern oder zumindest Mitglieder der jüdischen Kultusgemeinde zu. Bei Betrachtung des Filmes kommt Martinez zum Schluss, dass *Schindlers Liste* ein durchaus ideologischer Film ist, der aber den dokumentarischen Authentizitätskriterien und der Authentizität der Zeugenschaft nicht gerecht wird. Er folge eher dem Stil des modernen Hollywood-Films und keinem dokumentarischen Stil und sei auch nicht historisch getreu, sondern setze vor allem auf Emotionalisierung und Personalisierung. Der Film zwingt den Rezipienten durch Musik, Kamera und Schnitt in eine emotional vorbestimmte Rolle und gestaltet das Material so, dass es den Ansprüchen eines fiktionalen Filmes gerecht wird. Hinweise finden sich in der Figurenkonstellation, die einen Antagonisten (Göth) anbietet, in der Heroisierung von Schindler, in der emotionalen Pointierung und moralischen Komplexitätsreduktion, der Fakten zum Opfer fallen, im Darstellen eines exemplarischen Verhaltens sowie in der narrativen Schematisierung des Filmes (wie zB. durch die Einführung eines Nebenplots). Es handelt sich so um ein Dokudrama, dass Authentizität vor allem durch Künstlichkeit bereitstellt (Martinez, 2004).

5.1.3. Einteilung der Authentizitätskriterien

Zur besseren Übersicht möchte ich an dieser Stelle die herausgearbeiteten Authentizitätskriterien in einer eigenen Auflistung und Einteilung für das Dokudrama anführen. Die Kriterien innerhalb des Werkes sollen am Ende dieser Arbeit mit den Ergebnissen der empirischen Analyse verglichen werden und gegebenenfalls bestätigt, verworfen oder ergänzt werden.

a) Kriterien außerhalb des Werkes

- Historiker, Zeitzeugen und andere Experten am Filmset (Wirtz 2008; Schlanstein 2008; Hißnauer 2011)
- Autor des Werkes (Martinez 2004)
- Beiwerk zum Dokudrama, wie Presseaussendungen, Interviews, beigelegte Dokumentationen oder Bücher zum Film (Wirtz 2008)

b) Kriterien innerhalb des Werkes

- Einmontieren von Archivmaterial (Schlanstein 2008; Hißnauer 2011; Waitz 2008; Hattendorf 1994)
- Authentische Orte und Objekte (Wirtz 2008; Schlanstein 2008)
- Kamerastrategien (Martinez 2004; Hißnauer 2011; Mikos 2003; Hattendorf 1994)
- Ton (Hißnauer 2011; Heussen 1997)
 - Geräuschkulisse, Musik (Heussen 1997)
 - Voice-over-Kommentare (Hißnauer 2011; Waitz 2009; Hattendorf 1994)
- Figurenkonstellation und Narration (Wirtz 2008; Schlanstein 2008; Waitz 2009; Hattendorf 1994)
 - Soziokulturelle Authentizität (Wirtz 2008; Hißnauer 2011)
 - Identifikationspotential/Widererkennungswert (Heussen 1997)
 - Sinnhafte Erzählung (Wirtz 2008; Schlanstein 2008)
 - Publikumserwartungen (Wirtz 2008; Schlanstein 2008; Hattendorf 1994)

5.2. Positive und negative Aspekte der Darstellung von Geschichte durch das Dokudrama

5.2.1. Faszination der Zuseher und wirtschaftliche Aspekte

Dokudramen im Fernsehen kommen offenkundig immer mehr in Mode. Die deutschsprachigen Produktionen erleben seit dem Jahr 2001 ein regelrechtes hoch. So entstand seit dem eine Reihe von Filmen wie: Der Tunnel (Sat1 2001), Das Wunder von Legede (Sat1 2003), Die Luftbrücke (Sat1 2005), Die Sturmflut (RTL 2006), Dresden (ZDF 2005), Die Flucht (ARD 2007), Die Gustloff (ZDF 2008) oder Die Deutschen- Ein Jahrtausend der deutschen Geschichte (ZDF 2008) (Kramp 2011, S.473). Der Anstieg an Dokudramen lässt sich mitunter mit den hohen Einschaltquoten begründen. So verfolgten zwischen 6,57 Mio. (19,5%) und 7,63 Mio. (24,3%) die Filmreihen Unsere Mütter, unsere Väter (2013) (Weis 2014) und 6,35 Mio. (17,1%) den ersten Teil von Tannbach – Schicksal eines Dorfes (2014) (Sallhoff, 2015) im ZDF.

Als mögliche Gründe für die Faszination an inszenierter Geschichte im Fernsehen nennt Aleida Assmann (2007, S. 26ff.) drei wesentliche Punkte. Allem voran ist es die Neugier im Kontext mit dem Unterhaltungstrieb, die zur Beschäftigung mit geschichtlichen Inhalten anregt. Ein weiterer Grund sei die Identitätsvergewisserung, da man so die Fragen nach seiner Herkunft und seiner Kultur beantworten möchte. Als dritte Komponente nennt sie die ethnische Pflicht, die Vergehen und Fehler der Vorfahren zu wissen. Kramp (2011, S.437) trägt indes nach, dass es auch der Wissensdurst der Zuseher sein kann, sich solche Inhalte anzusehen. Eine von Meyen und Pfaff (2006) durchgeführte Gruppendiskussion bestätigt diese Annahmen zum Teil. So nennen die Autoren als wichtige Motive sich mit Geschichte auseinander zu setzen, das Bedürfnis nach Orientierung und Identitätsvergewisserung. Neben Identität und Orientierung gaben die Diskussionsteilnehmer auch an Bescheid wissen zu wollen. Man möchte Wissen zeigen und auch eine Meinung äußern können um der sozialen Norm ‚gut informiert‘ zu sein, zu entsprechen. Im Zusammenhang mit der Frage nach den Erwartungen an eine Geschichtssendung wurde auch ein Unterhaltungsmotiv aufgedeckt. Die Teilnehmer sprachen sich für eine Verknüpfung von Unterhaltung und Wissensvermittlung aus und verlangen auch, dass die Sendung glaubwürdig wirkt und unterschiedliche Blickwinkel aufzeigt.

Verengt man den Blick der TV-inszenierten Geschichte auf das Dokudrama und beachtet dabei die hohen Zuschauerzahlen, so kann man getrost behaupten, man würde auf diese Weise Menschen erreichen, und zwar auch solche Bevölkerungsschichten, die anders nicht zu erreichen wären. Wegener, Claudia (2001, S. 113) schreibt dazu: „Das Ziel der Medien muss es sein, den Rezipienten zu erreichen [...]. Wer kein Publikum hat, kann auch keine Informationen verbreiten.“ Durch die Trias Personalisierung, Emotionalisierung und Dramatisierung wird beim Zuseher Aufmerksamkeit erregt, und diese gilt es erstmal zu bekommen. Lietzmann (1979, S.41) verteidigt das Dokudrama als Fernseherscheinung mit den Worten: „Wenn wir vor der Alternative stehen, ob wir lieber gar keine Informationen ‚ankommen‘ lassen wollen als eine nach Unterhaltungsrezepten hergestellte [...], so wählen wir heute, wenngleich vor der Realität resignierend, die Story.“

Als Medienunternehmen ist die Möglichkeit der besseren Vermittlung von Information zwar nicht irrelevant, doch die kommerziellen Gründe für die Ausstrahlung und Produktion von Dokudramen überwiegen. Denn auch öffentlich-rechtliche Sender müssen dem Publikum entgegenkommen und versuchen hohe Quoten zu erzielen, da sie sich zumindest teilweise durch Werbeplatzierungen finanzieren. Dazu braucht es hohe Zuschauerzahlen (Klöppel 2008, S.35). Eine reine marktkonforme Orientierung die hohe Quoten zum ultimativen Ziel hervorhebt –Bourdieu spricht hier von „Einschaltquotenmentalität“ (Bourdieu 1998, S. 37), bringt Probleme mit sich. So würden bestimmte Formate und Themen in den Sendern nur aufgrund

der Quoten und aufgrund der Konkurrenzsituation zu anderen Sendern im Programm auftauchen, egal wie schlecht die Qualität dieses Formates beziehungsweise des Konzeptes ist. Es komme dann zur Banalisierung und Uniformierung (Klöppel 2008, S.118ff.).

Das Geschichtsfernsehen ist primär eine wirtschaftliche Größe, denn Produktionen werden in andere Länder verkauft, mit DVDs abgesetzt und haben auch Einfluss auf die Buchpublikationen. Allesamt setzt die Geschichte-Industrie große Summen um und hat auch ihre globalen Messen (zB den World Congress of History Producers), wo sich Fernsehanstalten, Produktionsfirmen und auch Wissenschaftler vernetzen um einen weltweiten Markt für Geschichteproduktionen zu erschließen. So wurde der Dokudrama-Spielfilm *Der Untergang* (2004) in 141 Ländern verkauft und erzielte so Einnahmen von 92 Mio. Dollar (Wirtz 2008a, S.25). Beim Dokudrama als weltweites wirtschaftliches Gut geht es primär um den Umsatz und weniger um die Annäherung an die historische Wahrheit (ebd., S 26f.). Dadurch läuft das Genre in Gefahr für Marktkonformität historische Fakten hinten anzustellen.

5.2.2. Manipulation durch Medienproduzenten

Medien als Institutionen gründen auf gesellschaftlichen Konsens, der ihren Bedingungsrahmen und ihre Funktionszuweisungen bestimmt. Der gesellschaftliche Vertrag wird zwischen Zuschauern und den Medienangeboten geschlossen, indem die Zuseher bestimmte Medienangebote akzeptieren und auch die Institutionen als solche legitimieren. Gegenüber dem Modell, das allen ein mehr oder minder gleichberechtigtes Mitwirken am Kommunikationsprozess einräumt, stehen jedoch Erfahrungen der Machtlosigkeit und Auslieferung vieler Rezipienten. Vor allem Kulturindustrie-Kritiker beklagen, dass die Wünsche der Zuseher nach Unterhaltung und Ablenkung bedingungslos bedient werden und damit die Möglichkeit der Zuseher, zu anderen Einsichten und einem aufgeklärten Verhalten zu gelangen, untergraben werden. Dies führe zu einer Herstellung eines falschen Bewusstseins und zur verzerrten Darstellung der Realität. In diesem Fall spricht man auch von Manipulation. Hinter diesem Grundsatz steht einerseits die Annahme, dass es eine Realität gäbe, die die Medien falsch oder richtig abbilden können und dass die falsche Abbildung der Realität ein gezieltes Vorhaben von Akteuren sei, die sich durch diese Manipulation etwas erhoffen (Hickethier 1996, S.17f.).

Entgegen spricht jedoch die Behauptung, dass jede gezielte Falschproduktion durch die Medien kaum Chancen habe, weil bei der Aufdeckung einer Falschproduktion der Ruf des Urhebers nachhaltig geschädigt wird. Andererseits lässt sich der Zuseher von audiovisuellen Bildern zu gerne blenden, da er der Illusion erliegt, dass das Bild, welches er sieht, eine zuverlässige Abbildung der Wirklichkeit ist. Deshalb scheint es wichtig, die Rezipienten über

die handwerklichen und strukturellen Zwänge, denen die audiovisuellen Medien unterliegen aufzuklären (ebd., S.18).

5.2.3. Wirkung und Beurteilung der unterhaltenden Darstellung

Der Hang zur unterhaltenden Darstellung von Geschichte bleibt nicht ohne kritischen Nachhall. Thiele (2007) untersucht in ihrem Werk die publizistischen Kontroversen in Deutschland, die sich in den Massenmedien mit dem Thema Holocaust hervor getan haben. Dabei untersucht sie die massenmedialen Texte, die rund um die Erscheinung von dokumentarischen und fiktionalen Filmen, die den Holocaust thematisieren, von den Leitmedien hervorgebracht wurden. Thiele konnte einige Hauptdiskussionpunkte in den Massenmedien, die in Verbindung mit Holocaustfilmen standen, erkennen. So schreibt sie, dass das Thema Holocaust an sich eine Diskussion auslöst. Viele Deutsche empfinden es als unangenehm, mit dem Thema durch einen Film konfrontiert zu werden. Wenn es um die filmische Repräsentation des Holocausts geht, sind Darstellungsgegner davon überzeugt, dass der Holocaust nicht unterhaltend präsentiert werden darf – Unterhaltung wird gleichgesetzt mit Niveaulosigkeit, Trivialisierung, Amüsement, Zerstreung und Verdummung. Dass die Filme große Resonanz beim Publikum haben, gilt als Beleg für die Trivialität des Films. Ein Konsens ließ sich erkennen, wenn es um Gegenwartsbezüge geht, denn in jedem Diskurs wird auch eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart gezogen. Grundsätzlich stellt Thiele fest, dass publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film der Selbstvergewisserung und Selbstverortung der Deutschen dienen, und die filmische Darstellung hauptsächlich auf ästhetisch Ebene diskutiert wird.

Obwohl Studien zur Wirkung fraglich sind, oder nur Kurzzeitwirkungen ergeben können, wurde dennoch 2001 eine Studie zur Wirkung der Dokumentarreihe *Holocaust* (2000) auf junge Zuschauer durchgeführt. Drei unterschiedliche Ausschnitte aus einem der Filme wurden ausgewählt und Schülern der 9. und 10. Schulstufe gezeigt. Thematisiert wurde das Geschehen im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Ein Ausschnitt war eher sachlich deskriptiv abgefasst, der zweite enthielt einige emotionale Komponenten, die dritte Passage zeigte ein bewegtes persönliches Schicksal und war auch darstellerisch gefühlsbetonter angelegt. Die Wirkung auf Einstellungen der Schüler war bei der zuletzt genannten Form der Darstellung besonders nachhaltig (Dohle/Vorderer/Wirth 2003 zit. nach Brauburger 2009, S.206). Personalisierung wirkt also, jedoch wirken personalisierte Inhalte für Zuseher nicht unbedingt seriös. So hat sich bei einer Umfrage der der ZDF-Medienforschung im Jahr 2008 gezeigt, dass Begriffe wie ‚seriös‘, ‚authentisch‘, ‚glaubhaft‘, ‚Tatsachen‘ oder ‚echte Geschichten‘ mit der klassischen Dokumentation assoziiert werden. Veränderungen ergaben sich aber in den Erwartungen an Form und Gestaltung einer Dokumentation: Nähe und Spannung, nachgespielte Szenen auf hohem Niveau, aufwändige Grafiken und Animationen,

tolle und beeindruckende Bilder, etwas fürs Auge, Einsatz von Musik, nicht zu viele Fakten, Emotionen, keine Belehrung und wenn möglich auch etwas Unterhaltung (Brauburger 2009, S.230). Diese Erwartungen wachsen in den Raum des fiktionalen Inhalts hinein und könnten dem weiteren Erfolg der Dokudramen Vorschub leisten.

5.2.4. Holocaust-Ausstrahlung: Anstoß zur kritischen Auseinandersetzung

Schon vor der geplanten Erstausstrahlung sorgte *Holocaust* für großen medialen Aufruhr. Dem großen medialen Aufruhr ging Thiele (2007) näher auf den Grund und untersuchte Medientexte, die im Kontext mit der Ausstrahlung publiziert wurden. *Holocaust* will in 7 Stunden die Geschichte der Judenverfolgung und -vernichtung zwischen 1935-1945 erzählen. Die Filmreihe gliedert sich in vier Episoden. Die erste *Die hereinbrechende Dunkelheit* erzählt die Geschichte in den Jahren zwischen 1935- 1940. Der zweite Teil *Die Straße nach Babi Yar* spielt zwischen 1941 und 1942, der dritte Teil *Die Endlösung* spielt in den Jahren 1942-1944 und der letzte Teil *Die Überlebenden* thematisiert Geschehnisse zwischen 1944 und 1945.

Erzählt wird die Geschichte zweier Familien: einer jüdischen Opfer-Familie (Fam. Weiss) und einer Täter-Familie (Fam. Dorf), die zu Beginn in derselben Straße wohnen. Zusätzlich zu den fiktiven Familien und konstruierten Ereignissen, konfrontiert die Filmreihe die Zuseher mit einer Vielzahl von historischen Daten und Fakten (Machtergreifung, Rassegesetzgebung, Bücherverbrennung, Novemberpogrom,...) (Thiele 2007, S.297-301).

In den Konflikten in deutschen Medien rund um *Holocaust* ist der häufigste Vorwurf, jener, dass die Judenvernichtung den Zusehern in Form der ‚Soap-Opera‘ dargeboten wird. Eine Soap Opera überfordert ihre Zuseher nicht, sie vermittelt allgemein akzeptierte Werte und verkündet Wahrheiten, die sich mit den Erfahrungen und Wünschen der Zuschauer decken. Das Gute siegt und das Böse wird bestraft. Doch *Holocaust* weist laut Befürwortern viele Merkmale der Soap Opera nicht auf. Es handelt sich nicht um Geschichten, die keinen Anfang und kein Ende haben, oder jahrelang täglich im Fernsehen laufen und nebenbei konsumiert werden. Das Erzähltempo ist hoch und die Geschichten beruhen zum Teil auf Fakten und orientieren sich an historischen Ereignissen. Im Laufe der Serie werden auch Dokumente eingeblendet (Schwarz-Weiß-Bilder von den Massenerschießungen). Merkmale, die laut Kritikern, dennoch an das Soap Opera Konzept erinnern, sind die kommerziellen Beweggründe das Dokudrama zu produzieren, die Dialoglastigkeit, das Figurenkonzept und die einfache Einteilung in Gut und Böse. Auch gibt es wie in der Soap für jedes Alter und Geschlecht Rollen, mit denen sich der Zuseher identifizieren kann, bestimmte Stereotype werden beibehalten und es gibt ein nicht ganz allzu hoffnungsloses Ende (Rudi Weiss überlebt und Kurt Dorf gesteht die Mitschuld) (Thiele 2007, S.301-304).

Trivialisierung und Soap Opera sind die häufigsten Schlagworte, die im Diskurs um die Serienausstrahlung vor ihrer Publizierung benutzt werden. In den weiteren Diskursen kritisieren Journalisten die Inszenierung solcher TV-Events, obwohl sie dennoch darüber berichten. Nach der Ausstrahlung kommen besonders die Vorwürfe zum Vorschein, dass *Holocaust* keine langfristigen Wirkungen zeige und bei den deutschen Zuschauern eine klassische Täter-Opfer-Verkehrung stattgefunden habe (Thiele 2007, S. 332f.).

Einige Argumente für die Filmreihe in der Publizistik waren:

- Wer gegen die Darstellung ist, trägt bei, die Geschehnisse aus der kollektiven Erinnerung zu verdrängen
- Die Serie erreicht die Menschen
- Grundsätzlich lässt sich gegen Emotionalisierung und Dramatisierung nichts einwenden
- Serie regt an die aktuelle politische Entwicklung kritisch zu betrachten
- Die Ausstrahlung führt zur umfassenden Beschäftigung mit der deutschen Geschichte des 20Jh.

Einige Argumente dagegen:

- Der Unterhaltungsfilm ist für die Auseinandersetzung mit dem Thema nicht geeignet
- Die Figuren sind nicht überzeugend
- Holocaust produziert nur kurzzeitige Erschütterung, bietet doch keinen Anlass sich mit den Ereignissen umfassend zu befassen und weiter zu informieren.
- Es gibt historische Fehler (Thiele 2007, S.336ff.)

Auch in Österreich wurde die Ausstrahlung von Holocaust medial diskutiert. Ablehnende Stimmen fanden sich in den Tageszeitungen ‚Die Presse‘ und ‚Kronen Zeitung‘ sowie in den Parteizeitungen der ÖVP und vor allem in Blättern der FPÖ. So wurde argumentiert, dass es sich um eine Störung des inneren Friedens und unnötigen Masochismus handle. Häufigster Kritikpunkt war der Vorwurf des Kommerzes (Uhl 2005, S.40f). In SPÖ-Medien und kirchlichen Blättern hingegen sprach man sich positiv für *Holocaust* aus. Ebenso verteidigten ‚Die Salzburger Nachrichten‘ die TV-Serie, auch entgegen der Einstellung eines Teils ihrer Klientel (ebd., S. 45).

Ebenso unternahm man in Österreich den Versuch die Wirkung der TV-Serie bei den Rezipienten zu erheben. Die ORF Medienforschung konnte mit Hilfe von Meinungsumfragen eine kurzfristige Einstellungsänderung bei 5% der Befragten feststellen. Vor der Ausstrahlung gaben 44% an, dass Österreicher an der Judenvernichtung Mitverantwortung tragen, 38% wollten die Verantwortung den Deutschen alleine zuschieben. Nach der Ausstrahlung gaben

rund 50% an, dass Österreicher eine Mitschuld tragen. Eine weitere Umfrage wurde einige Monate nach Ausstrahlung durchgeführt und zeigte, dass die erhobenen Werte der ersten Umfrage wieder abgeflacht waren. Somit konnte keine Langzeitwirkung festgestellt werden (ebd., S.50).

Nicht verleugnen lassen sich die hohen Einschaltquoten, die das Drama erzielte. Vor der Ausstrahlung wurde das deutsche Publikum mit Features wie ‚Antisemitismus‘ von Erhard Kloess und ‚Endlösung‘ von Paul Karalus vorbereitet. Ausgestrahlt wurde die Serie in Deutschland zwischen dem 22 und 26. Jänner 1979 um jeweils 21 Uhr. Die Quoten stiegen mit jeder Folge kontinuierlich an – von 31% in der ersten Folge bis auf 40 % in der letzten (Thiele 2007, S.310). Im Durchschnitt haben 48% der Deutschen mindestens einen Teil der Serie gesehen. In Österreich waren es ganze 61% der Bevölkerung, die zumindest einen Teil gesehen haben (Diem, 1997). Dort lief die Serie zwischen dem 1. und 4. März 1979 im ORF. Auch das österreichische Publikum wurde mit der Dokumentation ‚Endlösung‘ vorbereitet und im Anschluss auf den letzten Teil von *Holocaust* wurde die Diskussionssendung *Club 2 live* ausgestrahlt (Uhl 2005, S.39).

5.2.5. Inszenierte Wirklichkeit durch Darsteller

Ebenso wie das Dokudrama ein Hybrid aus Fakt und Fiktion ist, sind auch deren Protagonisten Zwitterwesen. Einerseits spiegeln sich in ihnen die unterschiedlichen realen Zeitzeugen und andererseits sind sie fiktionale Charaktere. Die klassische Präsentation von Zeitzeugen ist längst nicht mehr die einzige Weg zur erfolgreich Personalisierung, denn auch der fiktionale Akteur, der mal mehr und mal weniger auf Zeugenaussagen beruht, bekommt einen Zeitzeugencharakter. Auch durch ihn wird Personalisierung möglich. Die Personalisierungsstrategie ist indes eng mit den Konzepten Emotionalität und Authentizität verbunden (Gries 2012, S.49ff.).

Mit dem Fokus auf die Inszenierung von Zeitzeugen, und der Darstellung historischer Persönlichkeiten rückt die Authentifizierung durch Zeugnisse in den Hintergrund und die Authentizität durch Erleben bekommt Dominanz. Authentizität durch Erleben umschreibt die Inszenierung von Vergangenheit und die damit einhergehende Evozieren eines Authentizitätsgefühls. Dieses Erleben von Authentizität ist aber nicht an ‚echte‘ Zeitzeugen gebunden, sondern ergibt sich auch durch das Erleben von dramatisierten Protagonisten. Die fiktionalen Protagonisten schlüpfen in die Zeitzeugenrolle, ebenso wie die Schauspieler eine ähnlich besetzte Rolle einnehmen. Sie werden zu Identifikationsfiguren und Bezugspersonen stilisiert (ebd., S. 53f.). Nun stellt sich jedoch die Frage, ob eine dramatische Darstellung mit einem fiktiven Charakter das kollektive Gedächtnis und das Geschichtsbild des Einzelnen nicht mehr prägt, als die Dokumentation der Erinnerung eines ‚echten‘ Zeitzeugens. Zudem muss

auch angenommen werden, dass Personalisierung im Fernsehen einen deutlichen Einfluss auf die Wirklichkeitskonstruktion der Zuseher nimmt. Durch Personalisierung und unter den Bedingungen der para-sozialen Interaktion entsteht eine emotionale Bindung zwischen der Sendung und den Rezipienten. Dies führt zu einer sehr intensiven Anteilnahme und in Folge zu einer Gleichsetzung der Medienwirklichkeit und der eigenen Lebenswirklichkeit der Zuseher (ebd., S.62ff).

5.2.6. Opfer-Täter-Zuschreibung in *Die Flucht*

Im März 2007 hatte der Zweiteiler *Die Flucht* von Kai Wessel in der ARD Premiere. Das Dokudrama erzählt die Geschichte der Flucht der deutschen Bevölkerung aus Ostpreußen im Jahr 1945. Hauptfigur ist die Gräfin Lena von Mahlenberg, eine adelige, die ihre Gefolgsleute Richtung Bayern führt. Der Zweiteiler erreichte einen traumhaften Marktanteil von nahezu 30% (Gries, 2011). Eine Fallstudie der Friedrich-Schiller Universität Jena ergab, dass die Zuseher als Grundbotschaft des Films entnahmen, dass die Deutschen vor den marodierenden Horden der Roten Armee fliehen mussten. Dabei galten für die Befragten nicht die von der deutschen Wehrmacht überfallenen Russen als Opfer, sondern die flüchtenden deutschen Zivilisten. Auch ergab die Studie, dass die Zuseher die ostpreußische Gesellschaft als ‚widerständig‘ gegenüber dem NS wahrnahmen. Offensichtlich wurde die verbal angebotene Information im Film von der Wahrnehmung der emotional mitreißenden Bilder gestört und die historische Einordnung und die Erklärungen von der Personalisierung der Geschichte übertrumpft. Die Ergebnisse deuten darauf hin, dass die Rezipienten die Opfer-Täter-Zuschreibungen verkehrten (Bergold 2010 zit. nach Gries 2011, S. 66). Wirtz (2008a, S. 19) schreibt über die Hauptprotagonistin, dass die Gräfin nur als Heldin, nicht als Opfer und schon gar nicht als Täterin vorstellbar ist und dass so die Darstellung ihres Charakters die Mitschuld des deutschen Adels am Nationalsozialismus verblässen lässt.

5.3. Zur Dichotomie von Gut und Böse in der doku-dramatischen Inszenierung

Innerhalb der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Guten und den Bösen werden immer wieder Bezüge zur abendländischen Tradition hergestellt. Viele Überlegungen gründen auf dem biblischen Sündenfall. Martin Seel (1997) ist es jedoch gelungen die Dichotomie von Gut und Böse mit der Betrachtung der filmischen Darstellung in Verbindung zu bringen. In seinem Aufsatz *Diesseits von Gut und Böse*, welcher in Anlehnung an Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* entstand, steht die Frage, wie ein moralisch guter Mensch zu verstehen sei, im Zentrum. Weiter geht er auch der Frage nach, ob ein guter Mensch mit teils bösen Attitüden, nicht auch besser bzw. zumindest interessanter ist, als der klare Gute. Im Zusammenhang mit der filmischen Inszenierung von Gut und Böse formulierte er das Bogart-Theorem.

5.3.1. Das Bogart-Theorem

Seels Auffassung von zweideutig guten Menschen erklärt er anhand der Filmfiguren die Humphrey Bogart innerhalb seiner Karriere verkörperte. Diese Charaktere waren immer etwas verwegen, aber in ihren Grundzügen gut. Zusammengefasst besagt das Theorem, dass „der gute menschliche Charakter, der deutliche Züge eines bösen menschlichen Charakters enthält, besser ist als derjenige gute Charakter, der diese Züge nicht enthält [...] Der reine gute Mensch ist also nicht ganz so gut wie der nicht so gute Mensch“ (ebd. S.114).

Nun gibt es unterschiedliche Lesarten des Theorems:

1. schwache Lesart: Die tugendhaften Menschen, die vom Bösen infiziert sind, sind interessanter.
1. starke Lesart: Die unreinen tugendhaften Menschen sind nicht nur allgemeinmenschlich, sondern auch moralisch besser, als ihre reinen Verwandten.
2. schwache Lesart: In dieser Welt ist es besser, wenn die guten Menschen einige Verhaltensweisen und Charakterzüge der Widersacher haben, um die Kräfte des Bösen besser unter Kontrolle zu haben. Der, der die Strategien des Bösen nicht zum Teil auch selbst beherrscht, wird die Position des Guten nicht lange halten können.
2. starke Lesart: In jeder denkbaren Welt wäre es schlechter, wenn nur die Guten das Sagen hätten (ebd. S.115f.).

Beim schlechten Menschen dominieren Verhaltensweisen und Einstellungen die keine Rücksicht auf andere nehmen. Doch es heißt auch, dass der, der nicht auch selbst hinter seinen moralischen Stellungnahmen stehen kann und nur den Automatismen konventionsgebundenen Handelns folgt, als moralische Person nicht ernst zu nehmen ist. Wer die Moral nicht mit dem verbinden kann, dass er individuell bevorzugt und verabscheut, wird nicht zu echter moralischer Motivation gelangen. Er gehorcht der Moral nur. Es besteht also eine Verbindung zwischen dem eigenen Belieben und der Moral. Der Bogart-Typus widersteht der moralischen Konvention und er weigert sich die Verbindung zwischen seinem eigenen Belieben und der Moral zu vergessen (ebd. 119ff.). Er handelt nach seinem Belieben, welches zumeist auch im Belieben des anderen ist.

Der reinen Moral kann kein Mensch entsprechen. Das Ideal des Heiligen überfordert ihn, doch es unterfordert ihn zugleich. Der Heilige muss nämlich nicht dem Konflikt mit sich selbst und den anderen als Schauplatz der moralischen Praxis anerkennen. Der Heilige erspart sich den Balanceakt zwischen dem eigenen Wollen und dem Wollen der anderen. Der Bogart-Typus ist gut, aber nicht heilig. Er löst Konflikte so, dass er künftig mit sich selbst im reinen sein kann,

ohne seine Eigeninteressen zu verlieren. Bogarts Maxime lautet: Verhalte dich soweit wie (moralisch) möglich egoistisch (ebd. S124ff.).

Betrachtet man beispielsweise den Charakter Oskar Schindler im Film *Schindlers Liste* (1993), so kann man das Bogart-Theorem durchaus auch auf ihn übertragen. Denn Schindler steht offiziell auf der Seite der Widersacher. Er folgt seinen eigenen Interessen, indem er Zwangsarbeiter für sein Unternehmen anfordert, doch rettet diese durch gezielte Täuschungsmanöver und einigermaßen besserer Verpflegung gleichsam vor dem Tod.

5.3.2. Darstellung von Gut und Böse im Dokudrama

Elke Heckner (2011) diskutiert in ihrem Artikel *Televising Tainting History: Recent TV-Docudrama and the Charge of Revisionism* die Darstellung von deutscher Kriegsschuld und Tätern in den Dokudramen *Dresden* (2006), *Die Flucht* (2007) und *Die Gustloff* (2008). Laut Heckner brechen diese drei Dokudramen mit der kinematografischen Tradition, die vom bisherigen „*guilt-and-shame-Paradigma*“ geleitet wurden. Das Paradigma der Schuld und Schande gründet auf einem Denkkonstrukt der Alliierten (zum Großteil von den Amerikanern eingebürgert), dessen Leitlinie die ethnische Forderung nach Wiedergutmachung Seitens der Deutschen war. Dieses bezieht sich auf eine Direktive vom April 1945, die für die US-Besatzer Richtlinien für die Zeit der Besatzung enthielt und Denazifizierungsbestrebungen und die Behandlung Deutschlands als „Feindliche Nation“ inkludierte. In den Nachkriegsjahren wandelte sich das Schuld-und-Schande Denkkonstrukt zu einer Formel der kollektiven Schuld der Deutschen (ebd., aus der Fußzeile S.65).

Filme die in diesem Paradigma operieren, wie zB. *Die Nacht fiel über Gotenhafen* (1959), zeichnen vor allem die Buse an der Kriegsschuld der Deutschen nach. Neuere Dokudramen hingegen reichen über die Repräsentation der Kriegsschuld hinaus und positionieren sich im Unterhaltungs- und TV-Event-Genre. Dabei folgen die Regisseure wie Roland Richter oder Kai Wessel einem Nicht-Revisionismus. Als Revisionismus bezeichnet Heckner, die gängige Interpretation der Nazi-Zeit, die Deutsche von ihrer Schuld entlastet. Die Revisionistische Interpretation von Geschichte instrumentalisiert die Leiden der deutschen Zivilbevölkerung und impliziert damit die falsche Logik, dass dieses Lied mit dem Holocaust gleichzusetzen ist. Auch wenn Heckner die neuen Dokudramen in Schutz nimmt, sehen Kritiker in *Die Flucht* und *Die Gustloff* dennoch ein Revival der deutschen Opfermythologie (die vorherrschte, bevor die 68-Generation das *guilt-and-shame* Paradigma annahm). Diese folgt der Richtlinie, dass die Gräueltaten der Nazis nur den militärischen Verbänden, wie der Wehrmacht oder der SS zuzuschreiben seien und die „normalen Deutschen“ keine Nazis gewesen wären (Heckner 2011, S. 67).

Heckner kontert, dass die Debatte rund um die Wiederauferstehung des Opfermythos auf eine Spannung zwischen Vergegenwärtigung der erlebten Bombardements und Umsiedlungen der Deutschen auf der einen Seite, und der televisionärer Vergangenheitsbewältigung auf der anderen Seite, zustande kommt. Hinzu fügt sie, dass die drei untersuchten Dokudramen die Mitschuld der deutschen Zivilbevölkerung durchaus nicht leugnen, auch wenn sie aus dem Paradigma der „guilt-and-shame“ heraustreten (ebd., S.68f.). Trotzdem lässt sich nicht leugnen, dass die drei Dokudramen Deutsche als Opfer inszenieren. In *Dresden* (2006) sind Deutsche Opfer von alliierten Luftangriffen, in *Die Flucht* sind sie Opfer von Vertreibung und müssen vor den Russen fliehen und in *Die Gustloff* sind sie Opfer der russischen Torpedos (Niven 2008, S. 85).

Niven, Bill (2008), der Vertreter der Opfermythos-Revival-Theorie ist, geht in seinem Artikel davon aus, dass die Schuld auf die Wehrmacht abgewälzt wird und dadurch deutsch Zivilisten von jeglicher Schuld befreit würden. In seiner Überlegung zu *Die Gustloff* geht er davon aus, dass dieses Dokudrama als Dokumentation zu deuten sei, da der Film aufgrund seiner Authentizitätsstrategien bei den Zusehern den Eindruck erweckt, dass es so gewesen ist, nicht das es so gewesen sein könnte. Die fiktionalen Komponenten lässt er außen vor. Auch scheinen laut Niven die Zivilisten in *Die Flucht* und *Dresden* wenig mit den Nazis, der Wehrmacht oder der SS gemein zu haben, und nicht die Nazi-Ideologie zu teilen. Zivilisten würden so vollkommen von ihrer Schuld entlastet. Doch die vollkommene Schuldabweisung der Bevölkerung am Regime ist ein Schritt den das neue Dokudrama nicht geht. Auch wenn Zivilisten und Militär unterschieden werden, wirkt diese Trennung nicht unbedingt schuldentlastend für die Zivilbevölkerung. Zudem sei es prinzipiell schwer eine klare Trennung zwischen den beiden Gruppen zu ziehen, da diese oft sehr eng beieinander liegen, schon deshalb weil viele Filmfamilien unmittelbar mit dem Militär zu tun haben (Heckner 2011, S. 70ff.).

Auch können diese Filme nicht unabhängig von der gegenwärtigen Zeit interpretiert werden, da sonst Identifikationspotential fehle. Heckner (2011, S. 72ff.) postuliert, dass die Hauptcharaktere der Filme auch moderne demokratische Werte repräsentieren und dies auch dadurch, da sie hier und da mit der Nazi-Ideologie anecken. So zeichnet sich in den neuen Dokudramen eher das neue Paradigma des „Victims-turned-Survivor“ ab, wobei Überlebende eine Katastrophe zu einer neuen Möglichkeit wandeln, als ein „Germans-as-Victim-Paradigma“. Auch schreibt sie: “the guilt-and-shame paradigm no longer dominates early-twenty-first-century event televisuality but is rather the product of a different historical era” (ebd., S.76).

Sehr wohl fällt Heckner jedoch ins Auge, dass Frauen als wahre Opfer des Nationalsozialismus inszeniert werden. Denn das Nazi-Regime wird vornämlich, als von Männern vorangetrieben,

dargestellt. Frauen hingegen als diejenigen präsentiert, die die Missetaten ihrer Männer zu begleichen haben. Auch trifft man auf Erzählungen, die Frauen nun mit dem Zusammenbruch des Regimes die Zügel in die Hand geben. So überträgt beispielsweise der Vater der Gräfin Lena aus *Die Flucht* ihr die Verantwortung über die Flüchtenden, während er zurückbleibt (ebd. S.74ff.).

Zur Darstellung von Opfer und Täter schreibt Aleida Assmann (2006, S. 196): “we should not underestimate the Germans’ readiness to use the role of victim in order to veil or dismiss their historical responsibility. At the same time, it would be wrong to interpret any reference to suffering as a strategy to avoid, or even to deny, guilt.”

Neue Dokudramen versuchen sich zudem an einer Art transnationalen Verständigung. Meist durch einen romantischen Subplot präsent, wie die Beziehung zwischen dem Briten Simon Goldberg und seiner deutschen Frau Maria in *Dresden* oder die romantische Verstrickung des französischen Zwangsarbeiters Francois mit der Gräfin Lena in *Die Flucht* (Heckner, 2011, S. 76ff.).

5.4. Unsere Mütter, unsere Väter – Inhalt, Hintergründe, Erkenntnisse

In drei Teilen führt das Dokudrama durch die Jahre 1941 bis 1945 und beleuchtet anhand von fünf Freunden, deren Wege sich aufgrund des Krieges trennen, den Kriegsverlauf aus Sicht der Deutschen. Das Projekt wurde vom Produzenten Nico Hoffmann mit seiner Filmproduktionsgesellschaft teamWorx realisiert. Das Drehbuch stammt von Stefan Kolditz, welches von Philipp Kadelbach inszeniert wurde.

Das vierstündige TV-Spektakel startete im März 2013. Mit einem Budget von 14 Millionen Euro, acht Jahren Drehbucharbeit und 86 Tagen Dreh an Orten in Litauen, Lettland und Deutschland flackerte es schlussendlich zur besten Sendezeit über die deutschen und österreichischen Bildschirme. Dabei erreichte das Event in Deutschland einen Marktanteil von 20-25 Prozent -ähnlich wie die Dokudramen *Dresden* (ZDF 2006) und *Die Flucht* (ARD 2007) zuvor. Auch die internationale Vermarktung war erfolgreich. Unter dem Titel *Generation War* wurden die Rechte in 82 Ländern veräußert. Auch auf DVD und Blu-Ray kann man das Dokudrama erwerben. Das Kriegsdrama wurde sowohl mit dem Deutschen Fernsehpreis (Classen, 2013), als auch mit dem Internationalen Emmy ausgezeichnet (Der Standard online, 2014).

Dem Erfolg wurde mit Hilfe einer umfassenden Marketingoffensive Vorschub geleistet. Neben der Präsentation auf der ZDF-Homepage, wurde bereits zehn Tage zuvor der Trailer zur Filmreihe mehrfach ausgestrahlt, in anderen Mediengenres Cross-Promotion betrieben, eine Vorführung und Diskussion der Reihe mit Schülern initiiert, sowie das Thema des Events mit

Hilfe von Talkshows und angrenzenden Dokumentationen tangiert (Classen, 2013). Die Reaktion der Medien war vielfältig und vorerst frei von jeglicher negativer Kritik. Gelobt wurden die schonungslosen, beeindruckenden Bilder, die Ambivalenz der Figuren und das mit dem Film verbundene Angebot eines Dialogs zwischen Kriegsteilnehmern und deren Kindern. Erst Tage danach tauchten erste negative Stimmen auf. Bemängelt wurden dabei das handwerkliche Vorgehen, die Reproduktion von Klischees und die Ausblendung der Vorgeschichte des Krieges. Im Hinblick auf die internationale mediale Reaktion sticht vor allem Polen hervor. Deren Vorwurf: Die polnischen Widerstandskämpfer würden als Antisemiten dargestellt und auch der deutsche Akzent in den Szene in denen Polnisch gesprochen wurde, traf auf wenig Verständnis. Im Herbst 2013 reichten die Veteranen der polnischen Heimatarmee sogar wegen Beleidigung Zivilklage gegen das ZDF ein. Die ablehnende Haltung muss jedoch auch vor dem Hintergrund der politischen Debatten um eine Verstrickung der Polen in den Holocaust interpretiert werden. So begann diese Auseinandersetzung in Polen erst mit dem Ende der kommunistischen Herrschaft (ebd.).

Zielsetzung der Trilogie war es, laut den beteiligten Akteuren, einen Beitrag zur intergenerationellen Verständigung zu leisten. Noch dazu wurde der Filmreihe durch das bevorstehende Ende der Zeitzeugenschaft Dringlichkeit verschafft. Moralische Ambivalenz soll dargestellt werden und das Schuld und Sühne Paradigma überwunden werden. Auch wurde davon gesprochen, dass die Trilogie innovativ wäre, da das Thema anders als zuvor beleuchtet werde (ebd.). Classen (2013) hat dazu den Mehrteiler unter die Lupe genommen und mit Verweis auf Knut Hickethier gedeutet.

Laut ihm lässt sich die Behauptung, dass *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) den nationalsozialistischen Vernichtungskrieg auf innovative Weise präsentiere, nicht halten. Die Verfilmung reiht sich lediglich in eine Reihe anderer Dokudramen des Genres ein, welches sich großer Beliebtheit erfreut. Weder formal-ästhetisch noch narrativ-inhaltlich ist die Trilogie besonders. So sei die Kamera- und Schnittarbeit dem amerikanischen Kriegsfilm entnommen, anders werden jedoch die im Mehrteiler gezeigten fiktiven Handlungen durch historische Wochenschauaufnahmen gerahmt und diese mit wiederum fiktiven Tagebuchtexten unterlegt. Musikalisch bleibt das Kriegsdrama jedoch konventionell und greift auf melancholische Streicharrangements zurück, die Emotionalität ausdrücken – ähnlich wie in Spielbergs *Schindlers Liste* (1993). Inhaltlich wird ein gebrochener Held in den Fokus gerückt. Die Figuren kämpfen mit inneren Konflikten und müssen eine moralisch haltbare Position finden, scheitern jedoch aufgrund der ausweglosen Situation. Ein Vorgehen, das bereits in Kriegsfilmen der 1950er und 60er Jahren prägend war. Auch andere Plot-Inhalte, wie die positive Darstellung des Deserteurs, die Geiselerchießung im Partisanenkampf, oder der selbstlose medizinische Dienst am Soldaten, sind bereits bekannt (ebd.).

6. Ziele der Untersuchung (Forschungsfragen)

Wie ein Dokudrama auf seine Zuseher wirkt, kann nicht pauschal vorhergesagt werden, aber es können inhaltliche Tendenzen herausgefiltert werden, die ein bestimmtes Geschichtsbild suggerieren und mit welchen Mitteln dieses Geschichtsbild authentisch dargestellt wird. Zudem scheint die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Zeichnung von Vergangenheit durch das Dokudrama in der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft überschaubar, da dieses Thema lediglich in Verbindung mit Infotainment-Formaten und als Nebenerscheinung der Fernseh-Dokumentation angedacht wurde. Das Thema ist jedoch durch die steigende Anzahl an Dokudramen im Fernsehalltag und der hohen Quoten-Erfolge von Bedeutung.

Anhand des Dokudrama-Beispiels *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) sollen geklärt werden welches Vergangenheitsbild konstruiert wird, ebenso sollen verwendete Authentizitätsstrategien offen gelegt werden und des näheren die Opfer- Täter-Darstellungen analysiert werden.

FF1: Welches Geschichtsbild wird im Dokudrama konstruiert?

- a) Welche Ereignisse finden besondere Beachtung und wie werden diese inszeniert?

FF2: In wie weit wird Geschichte authentisches dargestellt?

- a) Werden Authentizitätsmarker gesetzt, welche sind das und wie finden diese Anwendung?

FF3: In wie weit suggeriert das Dokudrama eine bestimmte Opfer-Täter-Zuschreibung?

- a) Welche Opfer-Täter-Diskurse werden geführt und wie sehen diese aus?
- b) In wie fern kommt es im Laufe des Dokudramas zu einer Umkehr der Opfer- Täter-Zuschreibung?

7. Methode

Nachdem das Dokudrama als filmisches Werk auf inhaltlicher Ebene analysiert werden soll, bietet sich die Methode der Film- und Fernsehanalyse an. Dabei orientiert sich die Analyse am beschriebenen Vorgehen von Lothar Mikos, der prinzipiell davon ausgeht, dass es die eine Filmanalyse nicht gibt, da sie sich anhand unterschiedlicher theoretischer oftmals interdisziplinärer Annahmen und dem spezifischen Erkenntnisinteresse orientiert. Dennoch schlägt er verschiedene Vorgehensweisen und Untersuchungsebenen vor, anhand denen ein Filmwerk analysiert werden kann. Er gibt fünf Analyseebenen vor (Mikos 2003, S. 39):

- Inhalt und Repräsentation

- Narration und Dramaturgie
- Figuren und Akteure
- Ästhetik und Gestaltung
- Kontexte

Keine dieser Ebenen steht für sich alleine, sondern hat immer auch einen Bezug zu anderen. Auch müssen keinesfalls alle Ebenen untersucht werden, die Analyse kann sich je nach Erkenntnisinteresse auf einzelne Ebenen beschränken.

Innerhalb dieser Arbeit wird sich die Filmuntersuchung auf drei Bereiche beschränken, da hier vor allem Inszenierungsstrategien und Authentizitätssignale herausgearbeitet werden sollen, sowie die Konstruktion von Opfer- und Täterdarstellungen im Interesse liegt. Demnach ist es sinnvoll auf die Ebene des Inhalts und der Repräsentation einzugehen und hier zugleich einen Bogen zur Ebene der Gestaltung und Ästhetik zu schlagen. Ebenso ist eine Analyse der Figuren und Akteure bedeutsam. Im ersten Schritt kann so herausgefiltert werden, was genau der Inhalt ist und wie dieser präsentiert wird und damit zur Konstruktion von Wirklichkeit beiträgt (ebd., S.40). Die Bilder, die in den Zuseherköpfen entstehen, basieren auch auf filmischen Darstellungsmitteln. Sie bestehen aus filmischen Codes, die den Inhalt und die Erzählung aufbereiten (ebd., S. 181) und die Zuseher emotional durch die Geschichte führen und sie in eine bestimmte Stimmung versetzen. (ebd., S. 49). Die Analyse der Darstellungsmittel auf Ebene der Gestaltung und Ästhetik kann die Prozesse der Rezeption bewusst machen. Figuren und Akteure haben ebenso wichtige Bedeutung für die Geschichtsabbildung in den Köpfen der Zuseher. Sie sind wichtig, da sie die Handlung der Geschichte vorantreiben und sie erfüllen im Rahmen der Repräsentation eine wesentliche Funktion für die Subjektpositionierung und Identitätsbildung der Zuschauer, da sich die Gesellschaft über die Figuren über Identitäts- und Rollenkonzepte verständigt (ebd., S. 49). Wie sich ein Filmcharakter verortet liegt in der Zusehereinstellungen gegenüber den Charakteren begraben. Diese Einstellungen stützen sich einerseits auf die persönlichen Einstellungen und Lebenshintergründe der Zuseher, aber auch auf die Funktionen, die Charaktere im Rahmen der Erzählung einnehmen, sowie auf die filmischen Gestaltungsmittel (Kamera, Licht, Montage)(ebd., S. 115). Wie ein Zuseher eine Filmfigur wahrnimmt (als Sympathieträger oder Antipathieträger oder in vorliegendem Fall als Opfer oder Täter) hängt also auch von der Inszenierung der Figur ab.

Zur Analyse wird die Dokudrama-Trilogie *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) herangezogen, welche die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs aus Sicht der Deutschen darstellt. Die Geschichte folgt fünf Freunden, die jeder für sich eine typische Weltkriegsrolle einnehmen. Wilhelm ist Leutnant und nimmt am Russenfeldzug teil, sein Bruder Friedhelm tritt zu Beginn als kriegskritischer Soldat auf, Greta verfolgt ihre Gesangskarriere, ihr Freund Viktor ist Jude

und die junge Charlotte findet sich als Krankenschwester wieder. Einerseits gründet die Auswahl auf persönlichem Interesse, aber nicht minder auch auf dem hohen Quotenerfolg der Trilogie, sowie den harschen Kritiken an der Darstellung der Akteure, die das Drama vor allen von den Polen und den US-Amerikanern erhalten hat. Unter anderem hieß es, dass die vermeintlichen Arier als Opfer auftreten, die deutschen Übergriffe auf Russen verharmlost werden und die polnischen Widerstandskämpfer zu Antisemiten deklariert werden (Spiegel online, 2014).

Näher wird die Trilogie auf DVD zur Untersuchung zur Verfügung stehen. Dabei sollen alle drei Teile der Filmreihe untersucht werden – v.a. um den Opfer-Täter-Konstruktion gänzlich zu folgen. Zu jedem der drei Teile wird zur Hilfestellung ein Sequenzprotokoll erstellt, in dem die Sequenznummer, die Dauer und Handlungen, die Personen und Darstellungsmittel protokolliert werden soll. Danach erfolgt die eigentliche Analyse in detaillierter Form nach den oben genannten Kriterien.

7.2. Methodisches Vorgehen

7.2.1. Inhalt und Repräsentation

Innerhalb dieses Abschnitts wird das Analysematerial auf Ebene des Plots und der Story, der raumzeitlichen Darstellung und der Interaktionsverhältnisse der Figuren untersucht. Es wird hinterfragt, wie der Inhalt präsentiert wird und wie die Bedeutungsvermittlung angelegt ist, d.h. wie es somit zur Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit kommen kann (→Verweis Konstruktivismus).

Der Plot setzt sich aus den drei Ebenen der Repräsentation zusammen:

- Dem Inhalt, der in Bildern dargestellt ist und in Szenen verläuft
- Der Modalität der Repräsentation, d.h. wie etwas in Bildern dargestellt wird
 - Hier sind Kameraeinstellungen und Licht von Bedeutung. Kameraeinstellungen können je nach Distanzverhältnis unterschieden werden in Super-Totale, Totale, Halbtotale, Amerikanische, Halbnah, Nah, Großaufnahme und Detailaufnahme.
- Der Verkettung der Bilder durch die Montage, wodurch zusätzliche Bedeutungen vermittelt werden können, die nicht direkt im Bild zu sehen sind (Mikos, 2008 S.107ff.).

Die Story hingegen umschreibt das Endprodukt, also die interpretierte Version der Zuseher, d.h. wie die Zuseher den Inhalt deuten. Man kann grob umschrieben auch von konativer und denotativer Bedeutungen sprechen. Denotativ umschreibt den referenziellen Bezug zum Gegenstand (Mann läuft auf der Straße), während konnotativ, die möglichen Bedeutungskonzepte der Szene herausstellt (Mann ist auf der Flucht) (ebd, S.109ff.).

(→Verweis auf die semiotische Filmanalyse) Es wird also danach gefragt, was die Szene zeigt und wie diese interpretiert werden kann. Wann und an welchen Orten die Szenen spielen, kann ebenso bestimmte Bedeutungen haben und anhand einer Analyse auf Raum und Zeitebene herausgearbeitet werden (ebd. S.115ff.).

Die Interaktionsverhältnisse beziehen sich auf die Figuren und ihre Interaktion untereinander, aber auch mit bestimmten Gegenständen. Hinterfragt wird, welche Interaktionsverhältnisse ausgemacht werden können, ob und wie romantische Beziehungen oder Macht- und Herrschaftsverhältnisse dargestellt werden, ob und wie typische Rollenbilder präsentiert werden bzw. ob traditionelle Rollenbilder aufgebrochen werden oder wie verschiedene Ethnien dargestellt werden (ebd. S.119ff.).

Neben dem Plot werden mögliche weitere Bedeutungen, die sich durch die Szene ergeben, also weitere Story-Inhalte in Klammer angeführt. Dies schließt im vorliegenden Fall die Bewertung der Wahl der Einstellungen, der Schnitte und die Ton-Ebene mit ein. Ort- und Zeitebene werden eingewoben. Die wichtigsten Interaktionsverhältnisse werden danach nochmals extra ausgewiesen.

Jeder Teil der vorliegenden Trilogie wird dabei einzeln analysiert. Am Ende wird die Analyse der drei Teile nochmals kurz zusammengefasst bzw. die wichtigsten Inhalte und Repräsentationen zusammengeführt.

7.2.2. Figuren und Akteure

Die Betrachtung der Figuren und Akteure ist wichtig, da es ohne Figuren keine Geschichte gäbe. Sie treiben die Handlung voran und schaffen Identifikationsmöglichkeiten. Zusammen mit den Interaktionsverhältnissen der vorangegangenen Untersuchung des Inhalts auf Inhalts- und Repräsentationsebene, können in weiterer Folge durch diesen Punkt auch die Opfer-Täter-Zuschreibung herausgearbeitet werden.

In diesem Schritt wird der Inhalt auf Ebene der Personen und Figuren, der Identifikation und der Ebene der Empathie und Sympathieerzeugung untersucht. Die Charaktere sollen vorgestellt und ihr Auftreten beschrieben werden und ebenso wie sich diese im Laufe des Films verändern. Hier ist es auch wichtig herauszuarbeiten, wie sie von Kamera, Licht und Ton inszeniert werden. Beim Identifikationsangebot ist es wichtig herauszufinden welchen Personenschemata (bestimmte Eigenschaften eines Charakters) und welchen Rollenschemata (soziale Rolle) die Charaktere entsprechen. Die Inszenierung, ihre Geschichte und Charaktereigenschaften können Identifikationspotential bereitstellen, aber auch Ausdruck von inneren Wünschen der Zuseher sein (ebd. S.163ff.). (→Verweis auf psychoanalytische Filmtheorie)

Empathie und Sympathie unterscheiden sich grundlegend. Während Empathie durch eine Konstruktion eines empathischen Feldes angeleitet werden kann, entsteht Sympathie, wenn die Zuseher mit den Figuren ähnliche moralische Ansichten teilen bzw. diese lebensweltlichen Bezüge herstellen können. Von der reinen Analyse des Inhalts kann daher kaum Rückschluss auf Sympathiewerte der Protagonisten gezogen werden. Empathische Felder hingegen entstehen durch die Inszenierung der Figuren (Körperhaltung, Kameraeinstellung, Musik) und durch Plotstrukturen, die auf eine bestimmte Emotion hindeuten bzw. bestimmte Emotionen nachvollziehbar machen (ebd. S.176ff.).

7.2.3. Gestaltung und Ästhetik

Innerhalb dieses Analysepunktes kann näher herausgearbeitet werden, welche Gestaltungsmittel eingesetzt werden. Diese sind unzertrennbar mit den anderen Analyseebenen verbunden. Diese können laut Mikos (2008) in die einzelnen Gestaltungsmittel wie Kamera, Licht, Ausstattung, Ton und ähnliches aufgeschlüsselt und einzeln detailliert analysiert werden, oder wie hier bevorzugt, als Gesamtpaket. Neben allgemeinen Fragen, die sich auf die Gesamtgestaltung beziehen, wird dieser Punkt von bestimmten analyseleitenden Fragen vorangetrieben, die Mikos als solche vorschlägt und welche für die Interpretation und Beantwortung der Forschungsfragen am Ende der Empirie nützlich erscheinen.

Allgemein wird hinterfragt welche Stimmungen durch die Gestaltungsmittel zumeist forciert werden, welche Elemente durch ihren Einsatz Authentizität erzeugen, bzw. welche Elemente die Glaubwürdigkeit herabsetzen. Hier werden Bezüge zu den in der Literatur herausgearbeiteten Authentizitätskriterien gezogen. In Verbindung mit der Analyseebene der Empathie-Bildung bei den Figuren, soll nochmals ein Auge auf die Gestaltungselemente, die Empathie ermöglichen, geworfen werden.

Folgende weitere Fragen leiten die Analyse (ebd. S.207-243):

- Wie werden Situationen und Figuren mit Hilfe von Kameraarbeit (Einstellungen/Perspektiven) dargestellt?
- Welcher Handlungsort wird zu Beginn des Filmteils dargestellt?
 - Welcher Handlungsrahmen wird dadurch aufgespannt?
- Welche Stimmungen werden von der Kamera erzeugt?
- Welche Stimmungen werden durch bestimmte Lichtgestaltung erzeugt?
- Welche Schnitte folgen aufeinander?
 - Was bezwecken die Schnittfolgen?
- Kommen zeitliche Auslassungen vor?
 - Welchen Zweck haben diese und
 - wie können sie interpretiert werden?

- Welche Stimmung ist mit den einzelnen Orten verbunden?
- Gibt es Ausstattungsmerkmale die Charaktere charakterisieren?
- Verschaffen die Ausstattungsmerkmale Orientierung im filmischen Raum?
- Gibt es einen Erzähler?
 - Welchen Zweck erfüllt er?
 - Welche Stimmung vermittelt er?
- Welche Rolle spielen Geräusche?
 - Unterstützen sie die Erzählung in ihrer Glaubwürdigkeit?
 - Werden sie eingesetzt um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen?
- Welche Rolle spielt die musikalische Untermalung oder Musik im Allgemeinen?
 - Dient sie der Dramatisierung?
 - Gibt es wiederkehrende Musikstücke?
 - Werden dadurch Charaktere identifiziert?

Wiederum wird jeder Teil des Dokudramas extra analysiert und die Ergebnisse gegen Ende zusammengeführt und nochmals kompakt wiedergegeben.

8. Empirie

8.1. Analyse Teil 1: Eine andere Zeit

8.1.1. Inhalt und Repräsentation

Plot, Story und raumzeitliche Darstellung

Den Auftakt gibt eine Szene, in der zwei der Hauptakteure (Wilhelm und Friedhelm) sich in Mitten eines Kampfgeschehens befinden. Die Kamera folgt dem Blick Wilhelms und eine Stimme aus den Off kommentiert die Szene. Es wird klar, dass die Erzählerstimme Wilhelms ist, dieser einen Kommandoposten inne hat und der Mann, der auf ihn und seine Kollegen zuläuft, sein Bruder Friedhelm ist. Friedhelm geht zu Boden. Es wechseln sich Zeitlupenaufnahmen, die die Dramatik der Situation anzeigen, mit schnellen und verwackelten Bildern ab, die die Hektik des Kriegsgeschehens darstellen sollen. Es sind dunkle Bilder. Danach folgt die Titeleinblendung *Unsere Mütter, unsere Väter*. [Wilhelm ist gestresst und verängstigt, während Friedhelm um sein Leben läuft. Er befindet sich in der Schusslinie zwischen der deutschen Einheit und einer russischen. Als Friedhelm zu Boden geht, glaubt man, er sei getroffen worden. Auch der Kommentar unterstützt die Annahme.]

Es ist Juni 1941. Wilhelm und Friedhelm werden von ihren Eltern verabschiedet. Der Vater lobt den älteren, die Mutter sorgt sich um den jüngeren. [Wilhelm wird von seinem Vater bevorzugt, da er dem Krieg weniger kritisch gegenüber steht und sich bei seinem letzten Einsatz als würdig erwiesen hat.] Greta und Charlotte werden vorgestellt. Die Freunde

Wilhelm, Friedhelm, Charlotte, Greta und Viktor, der als letzter dazu stößt, feiern den letzten gemeinsamen Abend, bevor sich ihre Wege trennen. Charlotte ist in Wilhelm verliebt, doch traut sich nicht, ihm dies zu gestehen. Greta ist in einer Beziehung mit Viktor, der Jude ist. Dies wird vorerst ersichtlich durch die Erzählungen Wilhelms. Viktor begrüßt seine Freunde mit Schalom. Es kommen traditionelle Rollenbilder zum Vorschein. Friedhelm und Wilhelm werden an der Ostfront kämpfen, Charlotte (Charlie) als Krankenschwester im Osten arbeiten, Greta strebt eine Gesangskarriere an und Viktor, der mit Greta zusammen ist, hätte eigentlich die Schneiderei seines Vaters übernehmen sollen, bevor diese in der Reichskristallnacht zerstört wurde. Die Szene spielt in dem Wirtshaus in dem Greta arbeitet. Die einzelnen Hauptakteure werden von der Kamera durch Nahaufnahmen dargestellt. Die Szene wirkt sehr glücklich und hell. Unterbrochen wird die Feier durch Dorn, einem Mann der in der SS-Verwaltung ein höheres Amt bekleidet. Er wirkt arrogant und wird als Antagonist dargestellt, da plötzlich die feierliche Stimmung durch Stille und aufgeregten Dialog ersetzt wird. Um schlimmeres zu verhindern (da bei der Feier Swing gehört wurde und Viktor Jude ist) flirtet Greta mit ihm. Es folgen Einstellungen die Viktor, Greta und Dorn nah zeigen. [Dorn gefällt der Flirt; Viktor ist eifersüchtig.] Bevor sich die Freunde trennen, machen sie ein Gruppenfoto. Zu Weihnachten wollen sich alle in Berlin wiedersehen. [Die Freunde sind sich bewusst, dass Viktor in Gefahr ist, und Swing verboten ist.] Auf die Einstellung, die das fertige Gruppenbild zeigt, folgt eine Archivaufnahme über den Vorstoß der deutschen Truppen.

Von nun an werden die Szenen von Ortswechseln angeleitet (Wilhelm und Friedhelm in Russland; Charlotte im Lazarett im Osten; Greta und Viktor in Berlin). Szenenübergänge werden durch musikalische Untermalung oder durch Archivaufnahmen gestaltet. Auch Totalaufnahmen von Orten mit eingeblendeten Ortsangaben dienen als Auftakt einer neuen Szene. Der Schnitt zwischen den Szenen ist scharf. Die Figuren werden, wie bereits erwähnt, häufig in Nahaufnahme und halbnahen Einstellungen gezeigt, mitunter tauchen auch Amerikanische Shots, wenn mehrere Figuren im Bild sind und Großaufnahmen, die Emotionalität anzeigen, auf. Auch Detailaufnahmen können in Bezug auf die Figuren ausgemacht werden. Diese zeigen v.a. hohe Emotionalität an, oder werden aus ästhetischen Gründen herangezogen. Totale Aufnahmen zeigen den Ort des Geschehens an, entweder die Straßen Berlins, Aufnahmen aus dem Lazarett, oder die Landschaft in Russland. Die folgende Geschichte überspannt sich über Juli 1941 bis zu Winter 1941/42. Der erste Teil repräsentiert Auftakt des Krieges für die Freunde. Viele Szenen, vor allem jene ganz zu Beginn werden sehr freudig und hell dargestellt.

Nachdem sich Greta und Charlie tags darauf abermals verabschieden, trifft Greta nochmals auf Dorn. Im Gespräch bietet er ihr eine Karriere als Sängerin an. [Greta hat ein wenig Angst vor Dorn, tritt aber souverän auf.] Charlie ist zusammen mit einer aufgeweckten Kollegin

Hildegard im Lazarett angekommen und voller Tatendrang. Die Frauen kichern viel, die Oberschwester unterhält einen nüchternen Ton. [Die Oberschwester ist vom Übermut der beiden Frauen wenig begeistert, sie kennt die Situation bereits besser.] Unterdessen wird den Zusehern die erste Gefechtsszene von Leutnant Wilhelm und Soldat Friedhelm gezeigt. Friedhelm meldet sich als einziger Soldat nicht freiwillig zum Einsatz. Es gibt erste Verwundete mit schnellen Schnitte und wackelnden Bilder dargestellt. Wilhelm lässt die feindlichen Soldaten festnehmen und nicht erschießen.

In Berlin entwirft Viktor heimlich ein rotes Kleid (er versteckt es sofort, als er hört wie sein Vater die Tür öffnet) und gerät mit seinem Vater in einen Streit, weil dieser die Lage der Juden nach Viktors Meinung unterschätzt. Dialog und Schauspiel tragen diese Einschätzung. [Der Vater will die Gefahr nicht wahr haben und reagiert stur.] Dennoch warnt der Vater Viktor vor dem Verstoß mit Greta zusammen zu sein. Nachdem Viktor und Greta in ihrer Wohnung miteinander geschlafen haben (man folgt zu Beginn einer leidenschaftlichen Sexszene), äußert Viktor Bedenken darüber, dass ihm etwas passieren könnte. Noch sind die Bildausschnitte hell. [Viktor ist sichtlich besorgt um die Zukunft. Greta schenkt dem nicht viel Beachtung. Sie werde, sobald sie berühmt ist, dafür sorgen, dass ihm nicht passiert.]

Charlie macht unterdessen im Lazarett die erste Begegnung mit den Schrecken des Krieges. Im OP-Saal ist sie völlig überfordert. Sie lässt OP-Werkzeug fallen und muss daraufhin den Saal verlassen. Hecktische und schnelle Schnitte, sowie Detailaufnahmen auf Charlie sind in dieser Szene präsent. [Charlie kommt hier in Konflikt mit Dr. Jahn, der in dieser angespannten Situation keine Rücksicht nehmen kann.]

Die Brüder haben sich mit der Kompanie in einem russischen Dorf niedergelassen und lassen sich verpflegen. Nachdem Wilhelm seinen Bruder darauf hinweist, dass es sich nie freiwillig meldet und er ihn deshalb nicht vor seinen Kollegen schützen kann, bekommt Wilhelm vom Hauptmann Feigl den Befehl einen der russischen Gefangenen zu erschießen. Wilhelm führt den Befehl aus. Der Schuss wird in einer Halbtotale gezeigt. [Wilhelm erschießt den Russen zwar, bietet ihm davor aber eine Zigarette an, was auf ein Mindestmaß an Respekt schließen lässt.] Durch die Einstellungen, die zeigen, dass Wilhelm sich ziert und gegen seinen Willen handelt und die Halbtotale beim Schuss wird etwas Distanz produziert, sodass Wilhelm nicht als Antagonist bezeichnet werden kann. [Zudem hat er den Russen nicht sofort erschießen lassen, sondern wollte ihn nur gefangen nehmen.]

Nach einer kurzen Szene mit Charlie auf den Stufen des Lazaretts, die das Freundschaftsbild betrachtet, folgt eine Szene in der Viktor in Gretas Wohnung für das rote Kleid bei Greta maß nimmt und sie über Gerüchte informiert, dass Juden deportiert werden. Die Gesichtsausdrücke der Figuren sind klar zu erkennen. In der Folgeszene treffen die Zuseher wieder auf Wilhelm und Friedhelm. In der Einheit kommt es zu Unstimmigkeiten. Vor allem der Soldat Schneider

wird von der Kamera ins Blickfeld gerückt und in Gegeneinstellung zu Friedhelm gezeigt. Friedhelm äußert seine kriegsfeindliche Einstellung.

Im Lazarett wird Charlie von der Oberschwester für ihr unqualifiziertes Verhalten zurecht gewiesen und beauftragt eine Hilfskraft auszuwählen. Ihre Wahl fällt auf eine dunkelhaarige Frau, die deutsch spricht und offenbar medizinische Kenntnisse hat. Die anderen Kandidaten scheucht sie verachtend mit ‚gscht‘ weg. [Charlie steht den Frauen ablehnend gegenüber]. In der Folgeszene näht Viktors Vater in einer Wohnung in Berlin gelbe Sterne an die Jacken. Viktor ist verärgert, die Mutter verzweifelt. Sie weint und Viktor verspricht ihr, dass sie fliehen werden. Die Szene ist eher dunkel. Auf Einstellungen des Vaters und der Mutter folgen immer Einstellungen auf Viktors Gesicht. [Die Lage der Eltern scheint zu diesem Zeitpunkt bereits aussichtslos.]

Die nächste Szene wird durch Archivaufnahmen eingeleitet. Sie zeigt einen Einsatz der Soldaten. Partisanen sollen erschossen werden. Friedhelm und ein Kollege (Koch) warten auf ihren Einsatz, als die ukrainische Hilfspolizei Zivilisten (sie tragen normale Kleidung und sind unbewaffnet) aus den Häusern treiben und schlagen. Man sieht Einstellungen, die das Entsetzen auf den Gesichtern der beiden Soldaten zeigen. Auch meint Koch entsetzt, dass es doch Frauen und Kinder seien. Als sich einer dieser Männer ein Mädchen schnappt, das auf Friedhelm zuläuft, schreitet Friedhelm ein. Der Mann wird aus einer gewissen Distanz gezeigt. Koch zielt nervös auf den Mann und dann schreitet auch Wilhelm ein, der dazu stößt. [Weder Friedhelm, Wilhelm noch Koch wollen, dass dem Mädchen etwas passiert und auch den Umgang mit den Zivilisten heißen sie nicht gut]. Als der Sturmbannführer (Hiemer) kommt [sein Name wird in diesem Filmteil nicht genannt], setzt der Mann das Mädchen ab. Wilhelm versucht durch Eigentumsansprüche das Leben des Mädchens zu retten. Der Sturmbannführer bietet dem Mädchen Süßes an und erschießt es dann. Der Schuss wird in einer Nahaufnahme auf das Gesicht des Sturmbannführers gezeigt, dass mit Blut bespritzt wird. [Anders als in der Zigarettenzene davor, weiß das Mädchen nicht, dass sie getötet wird. Der Sturmbannführer ist eindeutig der Bösewicht. Die anderen sind entsetzt.]

In Berlin hat Greta in ihrer Wohnung mit Dorn geschlafen und bittet ihn um Papiere für Viktor für dessen Ausreise. Er behandelt das Thema geringschätzig, verbietet Greta den Mund (er fasst ihr grob ins Gesicht) und erklärt ihr dann, dass er aus ihr einen Star macht. Halbnah und nahe Einstellungen kommen vor. Greta sitzt am Bett während Dorn vor ihr steht. [Greta versucht mit der Affäre Viktor zur Flucht zu verhelfen und ebenso ihre Zukunft zu fördern. Dabei scheint sie Dorn unterlegen.]

In Russland gibt unterdessen Hauptmann Feigl Anweisungen und spricht danach mit Wilhelm unter vier Augen, wegen der Aktion, bei dem das Mädchen erschossen wurde. Die beiden haben eine Meinungsverschiedenheit. Wilhelm meint man führe so keinen Krieg, indem man

Kinder erschießt. Hauptmann hält zögernd dagegen, dass der Krieg keinesfalls verloren werden darf. [Der Hauptmann widerspricht Wilhelm nicht, führt ihm aber das eigentliche Ziel vor Augen.] Währenddessen diskutiert die Einheit zusammen mit Friedhelm, wobei das Rassenthema aufkommt. [Schneider nimmt eine extreme Pro-Krieg-Haltung ein und hat es auf Friedhelm abgesehen. Bartel, der Stotterer in der Truppe, verteidigt Wilhelm verbal in Bezug auf die Erschießung.] Der Sturmbannführer tritt auf. Dieser entschuldigt sich bei Wilhelm mit einem großen Aber für sein Verhalten. [Er entschuldigt sich, meint es aber offensichtlich nicht so]. Friedhelm verlässt seine Kameraden um alleine zu sein und weint. Er merkt plötzlich, dass er in einer Blutlache steht. [Er realisiert, dass das, was er befürchtet hat, wahr werden wird]. In dieser Sequenz folgen auf halbnah und nahe Einstellungen auch Großaufnahmen und Detail Einstellungen.

Im Lazarett versorgen Charlie und Lilija (Hilfskrankenschwester) einen Patienten. Lilija weiß was zu tun ist. Lilija und Charlie werden in Nahaufnahmen gezeigt, das Innere des Lazaretts in Halbnahen. Die Szene ist dunkler. [Das Lazarett ist ein grausamer Ort]. Die Szene wird von einer Russlandszene unterbrochen. Friedhelm und Kollegen warten auf einen Einsatz. Friedhelm raucht eine Zigarette. [Offenbar provoziert er entdeckt zu werden und ist von seiner eigenen Handlung überrascht.] Es folgt ein Luftangriff, der durch lebendige Kamera und schnellen Schnitten und einer längere Einstellung auf Friedhelm inszeniert ist. Zurück im Lazarett beobachtet Charlie Lilija aus der Ferne und meint zu Hildegard, dass Lilija besser qualifiziert ist als sie selbst. Lilija wird in Halbtotale sitzend vor dem Eingang des Lazaretts gezeigt. Hildegard meint argwöhnisch, dass Lilija mit Partisanen zusammenarbeiten könnte. [Hildegard nimmt eine feindliche Haltung an, während Charlie Lilija nicht als Untermenschen betrachtet.]

In Russland wird Friedhelm von seinen Kollegen zusammengeschlagen. Während zu Beginn alles leise und ruhig ist und längere Einstellungen auf Friedhelm und Schneider zu sehen sind, untermalen eine lebendige Kamera und ein schneller Schnitt die Szene der Gewalt. Wilhelm läuft vor der Hütte, in der die Soldaten essen, nervös auf und ab. Nach einiger Zeit schreitet Wilhelm ein und lässt Friedhelm ins Lazarett bringen. [Durch diese Aktion, soll Friedhelm der Kopf gewaschen werden, sodass er seine ablehnende Handlung aufgibt. Vor allem Schneider langt ordentlich zu.]

In Berlin besuchen Viktor und Greta ein Theater und spazieren umschlungen durch den Flur, als sie auf Dorn und seine Familie treffen. Viktor und Greta lösen sich voneinander. Es folgen Einstellungen auf Viktors, Gretas und Dorns Gesicht. Die Tochter mustert indes Greta besonders. Viktor und Greta verlassen den Ort hastig. [Greta hat eine Affäre mit einem verheirateten Vater. Er erscheint als Bedrohung für die beiden].

Im Lazarett sitzt Charlie am Bett des geprägten Friedhelm. Das Lazarett soll wegen möglichen Angriffen verlegt werden. Wilhelms Einheit soll das Lazarett begleiten. Friedhelm soll bald entlassen werden. Friedhelm beobachtet indes, wie ein lethargischer Verwundeter umgebettet wird. Die Kamera fällt in einer halbnahen auf den Verwundeten und dann in einer nahen auf Friedhelm. Wilhelm trifft vor dem Lazarett auf Dr. Jahn, der zu verstehen gibt, dass man das Lazarett nicht räumen müsste, wenn man die ansässigen Menschen nicht als minderwertig betrachten würde. Dr. Jahn wird leicht größer dargestellt als Wilhelm. Das Lazarett wird geräumt. Währenddessen teilen Wilhelm und Charlie einen Moment (längere Einstellungen auf die beiden). [Beide sind ineinander verliebt.] Eine Zwischeneinstellung auf Lilia gibt zu verstehen, dass Lilija bemerkt, dass Charlie Gefühle wie Wilhelm hat. Friedhelm und Wilhelm verabschieden sich von Charlie. Die Aufnahmen sind dunkler.

In Gretas Wohnung trifft Dorn ein. Er beginnt sich auszuziehen, währenddessen redet er von Rassenschande und dass Viktor nicht mehr lange Zeit hat auszureisen. Greta kontert daraufhin milde damit, dass sie ihn auf seine Familie anspricht. Greta fragt nach Viktors Papieren und umgarnt Dorn gleichsam. Dorn meint, er brauche nur noch ein Foto. Die Wohnung ist hell ausgeleuchtet. [Greta schläft wegen des Papiern mit Dorn.] In der nächsten Einstellung erkennt Viktor, wie Dorn aus Gretas Wohnung kommt. Danach geht er zu Greta und betrachtet die Wohnung, sein Blick fällt auf das ungemachte Bett. [Er findet heraus, dass sie mit Dorn schläft. Greta nennt Viktor aber nicht den Grund warum sie es tut, wahrscheinlich deshalb, damit es nicht es zum Eklat mit Viktor kommt, oder er versucht sie davon abzuhalten.] Viktor zieht lautlos ab. Die Kamera zeigt das Gruppenfoto der Freunde in Gretas Händen. Viktor ist herausgeschnitten [für das Passfoto]. Greta weint.

Archivaufnahmen zeigen einen Zeitsprung an. Es ist Oktober 1942. Heftige Regenfälle hindern die Deutschen daran voran zu kommen. Wilhelms Kompanie (zusammen mit Friedhelm) waten durchs Wasser. Sie treffen auf Ortsansässige, die ihnen versichern, es würden keine Partisanen auf sie lauern. Beim Marsch tritt Soldat Koch auf eine Landmine. Die Einheit zieht sich zurück. Koch stirbt. Unterbrochen wird die Sequenz von einer Lazarett Szene. Die Oberschwester merkt gegenüber Charlie und Hildegard an, dass wieder Morphinum fehle und auf Diebstahl die Todesstrafe stehe. Mit lauter Radiomusik sollen die Schmerzensschreie übertönt werden. Charlie durchsucht heimlich Lilijas Sachen und findet den Beweis, dass Lilija Jüdin ist. [Charlie misstraut Lilija in Bezug auf das verschwundene Morphinum.]

Zurück in Russland steckt Wilhelms Einheit noch immer vor dem Waldstück fest, in dem Koch gestorben ist. Ein Soldat meint, sie müssen vorankommen, da sie auf den Winter nicht vorbereitet sind. Um keinen der eigenen Männer zu verlieren, werden, aufgrund der Idee von Friedhelm, die Ortsansässigen von vorhin voran geschickt. Die Ortsansässigen werden nicht in Großaufnahmen oder langen Nahen gezeigt. [Die Soldaten wirken mit dieser Aktion eher

pragmatisch als sadistisch.] Im Lazarett stellt Charlie Lilija zur Rede (sie ist Ärztin und Jüdin) und sucht daraufhin die Oberschwester auf. [Charlie verrät Lilija.] In Berlin übergibt Dorn Greta die Papiere für Viktor, während sie ihr Lied übt. [Später erfahren wir, dass Dorn Greta in diesem Moment hintergeht, da Viktor später von der Gestapo inhaftiert wird.]

Der nächste Zeitsprung wird mit Archivaufnahmen angedeutet. Es sind Winteraufnahmen. Dezember 1941, heißt es in einer Einblendung. Die Soldaten sind behelfsmäßig in Kleidung eingehüllt und zittern. Wilhelms Einheit versteckt sich in Gräben. Friedhelm hält eine Propagandaschrift in den Händen. Er wollte sie anzünden um sich damit zu wärmen und klagt über die schlechte Ausrüstung. [Die Soldaten frieren.]

Im Lazarett unterhalten sich Charlie und Lilija freundschaftlich. Dabei spricht Lilija Charlie auf ihre Beziehung mit Wilhelm an und gibt auch an, dass sie selbst von ihrem Mann lange nichts mehr gehört habe. Charlie schlägt ihr vor wegzugehen, aber nicht warum. Die Szene beginnt mit einer Großaufnahme von Lilija. [Lilija ahnt bereits böses. Auch kann man annehmen, dass sie nicht flieht, weil sie auf ihren Mann wartet.]

In Berlin, in Viktors Elternwohnung gibt der Vater zermürbt seinem Sohn Recht [Die Juden sind in Gefahr und es ist hoffnungslos, sie werden vielleicht sterben.] Die Mutter gibt Viktor die Papiere, die Greta zuvor vorbeigebracht hatte. Viktor setzt sich mit dem Blick auf die Papiere. Die Wohnung ist sehr dunkel. [Es ist eine traurige Szene. Viktor erkennt den möglichen Grund, warum Greta mit Dorn schläft.]

Im verschneiten Russland trifft Friedhelm, abseits seiner Einheit, auf einen toten Russen. Er zieht sich dessen Schneehemd über. [Distanz zum Russen] Wilhelm schlägert unterdessen Nadelbäume. Die beiden Brüder teilen einen gemeinsamen Moment, reden über Charlie und raufen miteinander. Die Kamera zeigt die Brüder in einer halbnahen- bzw. die einzelnen in einer nahen und Großaufnahme. Der tote Russe wird nicht in einer Großaufnahme gezeigt. [Das schlägern eines Nadelbaumes könnte auf weihnachtliche Stimmung deuten, oder daraufhin, dass Wilhelm einfach nur Feuerholz besorgt. Die beiden Brüder kommen sich in dieser Szene nah. Die Hierarchie zwischen den beiden Soldaten löst sich auf.]

Im Lazarett kommen Soldaten um Lilija abzuholen. Charlie versucht Lilija noch zu warnen, doch Lilija wird abgeführt. Die Soldaten werden von der Kamera nicht näher vorgestellt, sondern nur aus einer Entfernung gezeigt. Die Einstellungen, in denen Charlie versucht Lilija zu warnen, wirken schnell und gehetzt. [Charlie bereut sofort, dass sie Lilija verraten hat. Lilija ist verängstigt aber wirkt gefasst.]

Die Folgeszene spielt in Russland, in der die Soldaten in einem Unterschlupf verweilen. Die Einstellung ist nur sehr kurz. [Die Soldaten sind ausgelaugt.] In Berlin verabschiedet sich Viktor unterdessen von seiner Mutter. Der Vater liegt im Bett und lauscht ihnen. Die Mutter weint.

Viktor will sich auch noch von Greta verabschieden, doch diese ist nicht in ihrer Wohnung. Es ist abends. Die nächste Einstellung zeigt Greta beim Geschlechtsverkehr mit Dorn in dessen Büro. [Greta hat offenbar keinen Gefallen am Sex, muss aber weiter mit Dorn schlafen um Viktor und sich selbst nicht zu gefährden.] Dieser Szene folgt wieder ein Blick nach Russland, wo sich am Morgen Friedhelm als Essensträger meldet. [Friedhelm übernimmt Verantwortung.] In Berlin ist es ebenso morgens und Greta windet sich aus den Armen des schlafenden Dorns. Sie blickt auf die Uhr und eilt in ihre Wohnung. [Sie hofft Viktor noch verabschieden zu können.] Dort angekommen findet sie das rote Kleid, das Viktor ihr geschneidert hat, zusammen mit der schriftlichen Bitte, sie solle sich um seine Eltern kümmern. Greta weint still. Viktor wird unterdessen auf der Straße von Männern in ein Auto gezerrt. [Die Gestapo verhaftet Viktor.] In Russland macht sich Wilhelm sorgen, weil Friedhelm noch nicht zurück ist.

In Berlin steht Greta im roten Kleid im Tonstudio. Greta ist zu Beginn der Aufnahme geistig abwesend und hört nicht, dass der Tonmeister sie anspricht. Als sie zu singen beginnt, folgt ein Zusammenschnitt der Situation der fünf Freunde. Friedhelm wadet alleine mit Essensrationen durch den Schnee, Charlie, auf den Stufen des Lazarettts sitzend, trinkt, Wilhelm sitzt mutlos im Schnee und raucht, Viktor sitzt im dunklen Verhörzimmer. Die Freunde werden in halbnahen und nahen Einstellungen gezeigt, mitunter auch in Großaufnahmen. [Alle haben Sehnsucht nach vergangenen gemeinsamen Zeiten. Das Lied handelt von Liebe und Heimkehr.] Am Ende der Szene trifft Viktor auf Dorn, der ihm eine gute Reise wünscht. [Viktor wird deportiert.]

In Russland kehrt Friedhelm zurück. Plötzlich startet ein Angriff der Russen. Friedhelm befindet sich genau zwischen den Russen und seiner Kompanie. Es fallen Schüsse und Friedhelm geht zu Boden. Diese Szene erkennt man als jene, mit der dieser Teil begonnen hat. Das Freundschaftsfoto fällt Wilhelm aus der Tasche. [Friedhelm ist vielleicht tot.]

Interaktionsverhältnisse

Im ersten Teil der Trilogie wird, wie bereits erwähnt, ein klassisches Geschlechterrollenbild gezeichnet. Charlie und Greta arbeiten traditionell als Krankenschwester und Kellnerin bzw. Sängerin, Viktor hingegen ist Schneider und hätte eine Schneiderei übernehmen sollen, während die Brüder Wilhelm und Friedhelm als Soldaten in den Kampf ziehen.

Bei den Brüdern zeigt sich zudem ein Herrschaftsverhältnis auf zwei Ebenen. Zum einen ist Wilhelm der ältere Bruder, der seinen jüngeren in Schutz nehmen soll (die Mutter ringt ihm dieses Versprechen ab), zum anderen ist Wilhelm als Leutnant in der Befehlskette seinem Bruder überstellt. (Dies wird gleich zu Beginn des Films klargestellt, denn während Friedhelm sein Gepäck tragen muss, wird Wilhelms Gepäck abgeholt. In weiterer Folge gibt es immer

wieder Szenen in denen Wilhelm Befehle erteilt und auch seinen Bruder zurecht weißt.) Mitunter ergibt sich auch ein Konflikt zwischen der Bruderrolle und der Rolle des Vorgesetzten, die Wilhelm austarieren muss. Wilhelm macht sich in einigen Szenen sichtbar Sorgen um seinen jüngeren Bruder. Am deutlichsten wird dies in der Sequenz 40, in der Wilhelm nervös nach seinem Bruder Ausschau hält, der sich als Essensträger alleine aufgemacht hatte, und fragt wie lange er den schon unterwegs sei. Seine Vorgesetztenfunktion spielt er aus, als er wissentlich nicht eingreift, als die Kollegen der Einheit Friedhelm zusammenschlagen [Verstand einprügeln]. Erst als Soldat Schneider, der durch Meinungsunterschiede und Kamerainszenierung als Gegenpol zu Friedhelm dargestellt wird, nicht mehr von Friedhelm ablassen will, schreitet der Leutnant ein.

Herrschaftsverhältnisse werden auch bei der Interaktion von Greta und Dorn sichtbar. Dorn wird als Bedrohung für die Freunde vorgestellt. Als er in der feierlichen Anfangssequenz den Raum betritt, wird der Ton sehr ernst, die Beteiligten halten nur widerwillig Augenkontakt mit ihm. Um einer Strafe für Swing hören zu entgehen und zu verschleiern, dass Viktor Jude ist und nach Ausgehsperrung unterwegs ist, flirtet Greta mit Dorn. Dorn gefällt die junge Frau, glaubt man seinem musternden Gesichtsausdruck. Viktor auf der anderen Seite erscheint durch Zwischenschnitte als eifersüchtig und nachdem Dorn die Szene verlässt, macht er dies auch verbal klar. Greta meint, sie hätte ihn gerettet und küsst ihn- diese Szene gibt den Grundtenor für die weiteren Interaktionen des Paares mit Dorn vor. Weitere Interaktionen zwischen Greta und Dorn sind in gewisser Weise immer auch mit Viktor verbunden. Greta schläft mit Dorn um Viktor die Flucht zu ermöglichen, aber ebenso um ihre Gesangskarriere voranzutreiben. Viktor hingegen bleibt bis kurz vor seiner (missglückten) Flucht (Sequenz 33: Viktor erhält von seiner Mutter die Ausreisepapiere die ihr Greta vorbei brachte) eifersüchtig. Sequenz 25 zeigt dies stark. Viktor findet heraus, dass Greta mit Dorn schläft, doch Greta erklärt Viktor nicht warum sie es tut. Die Beziehung zu Viktor wird vor allem dadurch sichtbar, dass die beiden einerseits klar dargestellt eine Beziehung führen und am selben Szeneort (Berlin) verweilen und in vielen Sequenzen gemeinsam auftreten. Auch das rote Kleid drückt die Beziehung der beiden aus.

Eine weitere Liebesbeziehung ist zwischen Charlie und Wilhelm auszumachen. In der Feierszene wird den Zuschauern auch verbal mitgeteilt, dass Charlie in Wilhelm verliebt ist. Immer wieder fängt die Kamera längere aufeinander folgende Einstellungen auf die Gesichter der beiden ein. In mehreren Szenen wird die Beziehung zwischen den beiden zur Sprache gebracht (Sequenz 2,24,32,34). Im ersten Teil gesteht keiner der beiden, dem anderen seine Liebe.

Weitere Interaktionen finden zwischen Charlie und der Kollegin Hildegart statt, wobei Hildegart als Krankenschwester besser zurecht kommt als Charlie. Die beiden verbindet ein kollegiales Verhältnis. Wie es dazu kam, wird den Zuschauern nicht gezeigt. Die beiden scheinen sich

bereits vor Ankunft im Lazarett zu kennen, was vor allem durch Körpersprache und verbal zum Ausdruck kommt. Die Oberschwester wird durch Anweisungen an die beiden als Vorgesetzte erkenntlich, während Dr. Jahn sich von den beiden wenig beeindruckt zeigt und kaum Blickkontakt hält. Weiter interagiert Charlie mit Lilija, der Hilfskrankenschwester. Aus einer Gruppe von Ortsansässigen Frauen wählte Charlie diese aus. Die anderen Frauen scheucht Charlie verachtend weg Lilija wird als moralisch integer und klug dargestellt. Sie ist eine jüdische Ärztin und verhält sich meist still. Charlie bewundert die Frau (Sequenz 21). Als Charlie von Lilijas Geheimnis erfährt, meldet sie dies der Oberschwester. Danach entwickeln die beiden jedoch fast ein freundschaftliches Verhältnis. (19, 21, 24, 35). Am Ende wird Lilija wegen Charlies Verrat von Soldaten abgeführt. Dass Lilija Jüdin ist, scheint zwar ein Problem, jedoch kein persönliches für Charlie. Hildegard säht jedoch Zweifel bei Charlie. Auch die Tatsache, dass Viktor Jude ist, kümmert die Freude im Allgemeinen nicht. Sie treten nicht antisemitisch auf.

Antisemitische Züge weisen jedoch Dorn, Soldat Schneider (als Gegenpart zu Friedhelm) und der Sturmbannführer Hiemer auf. Hiemers Namen erfahren die Zuseher jedoch nicht in diesem Teil. Er wird als klarer Antagonist inszeniert (fährt ein teures Auto, erschießt in einer Nahaufnahme ein Mädchen, verteidigt seinen Hass auf Juden, wird in keiner freundlichen Interaktion mit anderen gezeigt).

Mit der örtlichen Bevölkerung gehen die Figuren unterschiedlich um. Neben bereit erwähnten Interaktionen, gibt es auch Szenen die klar machen, dass die Figuren kein unnötiges Leid hervorrufen wollen. Als bei einem Einsatz vermeintliche Partisanen aus ihren Häusern getrieben werden, die jedoch offenbar Zivilisten sind, sind Friedhelm und Kollege Koch bestürzt. Einem Mädchen wollen die beiden das Leben retten, auch Wilhelm tritt für das Mädchen ein. Später wird Wilhelm für diese Aktion vom Hauptmann Friedl gerügt (Wilhelm nimmt in dieser Szene (18) eindeutig Stellung gegen den menschenverachtenden Umgang). Das Mädchen wird am Ende von Hiemer erschossen. Auch Dr. Jahn (er trägt ebenso Wehrmachtsuniform) spricht sich gegen ein menschenverachtendes Umgehen mit der örtlichen Bevölkerung aus.

Hiemer bleibt jedoch nicht der einzige der einen Menschen tötet, jedoch der einzige der einen Zivilisten (nach dazu ein Kind) tötet. Auch Wilhelm erschießt einen russischen Soldaten, nachdem er dafür gesorgt hat, dass dieser und seine Kollegen bei einem vorangegangenen Einsatz nicht erschossen, sondern gefangen genommen werden. Wilhelm handelt im Auftrag des Hauptmannes und delegiert diese Aufgabe nicht an einen ihm unterstellten Soldaten. Auch bietet Wilhelm dem Russen eine Zigarette an, bevor er ihn exekutiert. In der Szene wird zuvor Wilhelms Widerwille durch eine Großaufnahme auf sein Gesicht deutlich, während der Schuss

in einer Halbtotale fällt. Später verteidigt ihn ein Soldat seiner Einheit (Wenn nicht er es gemacht hätte, hätte es einer von ihnen machen müssen).

8.1.2. Figuren und Akteure

Charakterisierung

Alle Hauptcharaktere sind sich bewusst, dass Viktor ein gefährliches Leben führt, doch keinen der Freunde kümmert es, dass er Jude ist. Viktor und Friedhelm mimen in diesem Teil der Trilogie regimeablehnende Charaktere, während Greta, Wilhelm und Charlie diese Ideologie nicht anzweifeln.

Wilhelm Winter

Wilhelm wird als Erzähler aus der Zukunft vorgestellt. Wilhelm ist Leutnant und wird am Russlandfeldzug eine tragende Rolle übernehmen. Dies wird ersichtlich durch seine Uniform die wirklichkeitsgetreu seinen Leutnant-Status der Wehrmacht anzeigt, ebenso wird dies durch den Dialog zwischen den Freunden und der auszunehmenden Befehlskette im Einsatz ersichtlich. Wilhelm wird von der Kamera in Nahaufnahmen, Groß- und Detailaufnahmen und vereinzelt auch in einer Halbtotale gezeigt. Seine aufrechte Körperhaltung und Wortwahl wie Aussprache lassen ihn seriös wirken. Je nach Situation und emotionalen Zustand wird er mal heller mal dunkler beleuchtet. Die Kamerainszenierung unterscheidet sich nur unwesentlich von den Inszenierungen anderer Hauptcharaktere und Nebendarstellern im ersten Teil. Wilhelm glaubt, wie seine Kameraden an einen schnellen Sieg. Auch wenn er bis zuletzt zuversichtlich bleibt, zeichnet sich bereits in diesem Teil ein leichter Abfall der Zuversicht ab. Mit seinem Bruder Friedhelm, der ihm unterstellt ist, eckt er an. Einerseits möchte er ihn beschützen, andererseits erwartet er von ihm mehr Einsatz bei den Kampfhandlungen. Wilhelm ist jener Bruder der vom Vater bevorzugt wird, den er entspricht eher den Vorstellungen des Vaters. Die Mutter hingegen ringt ihm das Versprechen ab, Friedhelm sicher nach Hause zu bringen, was darauf hindeutet, dass Wilhelm eine große Verantwortung zugeschrieben wird.

Neben seinem Bruder hat vor allem Charlotte eine wichtige Stellung in Bezug auf Wilhelm. Die beiden sind ineinander verliebt, doch keiner der beiden spricht es aus. Ihre Interaktion wird in längeren Einstellungen mit intensiveren Blickkontakten dargestellt mit sanfter Musik. In einer Sequenz als Charlie bei einem Gespräch zwischen den Brüdern zur Sprache kommt, meint Friedhelm, dass Wilhelm Charlie nichts von seinen Gefühlen sagt, weil er ihr keine Hoffnungen machen will. Daraufhin beginnen die beiden eine liebevolle Rauferei.

Böse Züge nimmt sein Charakter an, als er den Befehl bekommt einen sowjetischen Politkommissar zu erschießen. Wilhelm ist diesem Befehl sehr abgeneigt, habe er den Russen

zuvor nicht gleich, wie laut Befehl, erschossen, sondern gefangen genommen. Dennoch führt er den Befehl aus. Dabei wird er in Nahaufnahmen und Totalen gezeigt. Vor der Exekution bietet Wilhelm den Russen eine Zigarette an. In späterer Folge wird sein Handeln vor der Kompanie von einem Soldaten seiner Einheit (Bartel) verteidigt. Grundsätzlich steht Wilhelm dem Töten ablehnend gegenüber, vor allem die Ermordung von Zivilisten (vermeintlichen Partisanen) gefällt ihm nicht. Dies zeigt sich in Sequenz 16 und 18 als er einschreitet, um das Leben eines Mädchens zu retten, welches anschließend von Sturmbannführer Hiemer erschossen wird. Vor dem Hauptmann, der ihn wegen des Vorfalls zu sich zitiert, gibt er empört an, dass man so keinen Krieg führen würde. In weiteren Szenen, nachdem seine Einheit in einem versumpften Waldgebiet auf Mienen trifft, lässt er auf Friedhelms Idee hin, Zivilisten vor der Einheit laufen, die im Falle einer Miene, statt den Soldaten ihr Leben lassen. In direkter Interaktion mit der Zivilbevölkerung wird er kaum gezeigt. Sein Gesicht bleibt meistens emotionslos, mit einem Anflug von Schuld. Begeisterung zeigt sich nur zu Beginn, als er mit der Einheit durch die Sowjetunion fährt, die Landschaft betrachtet und meint, dass hier bald deutsche Höfe stehen werden.

Friedhelm Winter

Friedhelm wird zum ersten Mal als Soldat einberufen und untersteht seinem älteren Bruder. Friedhelm wird als intelligenter, sensibler junger Mann vorgestellt, der lieber Bücher liest, als zu kämpfen. Dies zeigt sich dadurch, dass er Bücher für den Feldzug einpackt, aktiv beim Lesen gefilmt wird und von seinen Kollegen dafür verspottet wird. Friedhelm ist derjenige der offensichtlich strickt gegen jede Art der Kriegshandlung ist. Zu Einsätzen meldet er sich nie freiwillig. Kommt es zu Einsätzen, Gräueltaten oder wird nationalsozialistisches Gedankengut besprochen fällt die Kamera immer wieder auf sein Gesicht, wodurch er als Gegenposition inszeniert wird. Beim Vater hat Friedhelm im Gegensatz zu seinem Bruder schlechte Karten, dennoch versteht er sich mit Wilhelm, trotz dessen unterschiedlicher Ansichten, relativ gut. Als die Kameraden nachts in der Nähe der Sowjets auf Einsätze warten, raucht Friedhelm provokativ eine Zigarette. Durch das Glühen verrät er den Standort seiner Einheit und ein Luftangriff startet. Sein Gesichtsausdruck zeigt Entsetzen, Angst und Reue als der Angriff beginnt. Um ihm Verstand einzuprügeln, wird Friedhelm von seinen Kollegen zusammengeschlagen. Allem voran langt Soldat Schneider zu, der als absoluter Gegenpol zu Friedhelm inszeniert wird. Friedhelm landet im Lazarett, wo er von Charlie gepflegt wird.

Viktor Goldstein

Viktor ist Jude und lebt in der Wohnung seiner Eltern. Zum Vater hat er ein gespaltenes, distanzierendes Verhältnis, da dieser, anders als Viktor, nicht wahrhaben möchte, dass die Juden von den restlichen Deutschen als Untermenschen gesehen werden. Viktor führt eine Beziehung mit Greta. Dies wird durch gemeinsame Interaktionen und durch den Kommentar

aus dem Off angezeigt. Offiziell darf diese Beziehung jedoch nicht bestehen, da sie als Rassenschande gilt. Viktor ist Schneider und hätte die Schneiderei seines Vaters übernehmen sollen. Nach langen Bedenken beschließt Viktor zu fliehen. Greta besorgt ihm dafür, durch eine Affäre zu Dorn, Papiere für die Ausreise, ohne dass Viktor dies weiß. Dieser ist eifersüchtig auf Dorn. Als er die Papiere von seiner Mutter erhält, die sie von Greta erhalten hatte, erkennt er plötzlich den Grund für Gretas Affäre. Als er letztlich damit versucht zu fliehen wird er von der Gestapo aufgegriffen. Viktor wird als Freigeist inszeniert, der nicht als minderwertig gesehen werden will. Dies zeigt sich in der Feierszene der Freunde, bei denen Viktor sich nicht, wie von Greta und Charlie gefordert, versteckt, sondern bleibt und so Dorn ins Auge fällt. Gleiches Recht für alle, meint er. Er übernimmt die Rolle des unschuldigen Opfers.

Greta Müller

Greta ist der angehende Star der Gruppe. Sie möchte Sängerin werden und eifert Marlene Dietrich nach. Zugunsten ihres jüdischen Freundes Viktor lässt sie sich auf eine Affäre mit Sturmbannführer Dorn ein und fördert damit gleichsam ihre Gesangskarriere. Viktor versichert sie, dass ihm nichts passieren wird, wenn sie einmal berühmt ist. Greta wird oft in einer aufrechten, sehr damenhaften Körperhaltung gezeigt und trägt meist schöne Kleidung. Mitunter flirtet sie sehr aggressiv mit Dorn um zu bekommen, was sie möchte. Greta wird oft in sehr hellen Räumen gezeigt und in Interaktion mit Dorn und Viktor. In diesem Teil der Trilogie teilen sich die Wege von Greta und Viktor. Beide können sich nicht mehr voneinander verabschieden, da Greta die Nacht vor Viktors Verschwinden mit Dorn verbringt. Einstellungen auf die Körperhaltung der beiden und den Gesichtsausdruck Gretas lässt vermuten, dass sie es nur widerwillig tut. Bei der Aufnahme ihres ersten Liedes „Mein kleines Herz“ trägt sie das rote Kleid, das Viktor für sie geschneidert hatte. Zu diesem Zeitpunkt ist Viktor bereits in den Fängen der Gestapo.

Charlotte

Charlotte ist die jüngste unter den fünf Freunden und wird von diesen liebevoll Charlie genannt. Naiv und voller Vorfreude fiebert die pflichtbewusste Charlie ihrem Einsatz als Frontkrankenschwester entgegen. Sie wird mehrere Kilometer hinter Wilhelms und Friedhelms Infanteriedivision in einem Feldlazarett arbeiten. Voller Übermut kommt Charlie mit ihrer Kollegin Hildegard im Lazarett an, doch bald wird ihr klar, worum es wirklich bei ihrer Arbeit geht. Bei ihrer ersten OP ist Charlie vollkommen überfordert und wird vom Frontarzt Dr. Jahn hinausgeschickt. Sie ist geschockt, stumpft jedoch im Laufe des Filmes immer mehr ab. Charlie wird als sehr kindlich dargestellt, lächelt viel. Der Ort an dem sie arbeitet ist jedoch zumeist wenig ausgeleuchtet oder zeigt das Leid der Soldaten.

In einer Sequenz soll Charlie eine Hilfsschwester aus der örtlichen ukrainischen Freiwilligen aussuchen. Sie behandelt die Frauen geringschätzig und scheut diese weg, bis auf Lilija zu der sie ein aufsieht. In einer Szene redet Charlie über Lilija sehr positiv und zwischen ihnen entwickelt sich ein fast freundschaftliches Verhältnis. Hildegart säht in Charlie Zweifel, ob Lilija nicht doch mit Partisanen zusammenarbeitet. Als Charlie herausfindet, dass Lilija Jüdin ist, melde sie dies der Oberschwester. Sie bereut dies wenig später, und versucht Lilija in allerletzter Sekunde zu retten. Bei einem Gespräch, vor dem Tag an dem Lilija von Soldaten festgenommen wird, meint Charlie zu ihr, sie solle besser von hier weggehen, doch verschweigt ihr, dass sie sie angezeigt hat.

Charlie wird mitunter in längeren Einstellungen und mit längerem Blickkontakt mit Wilhelm gezeigt. Sie ist in ihn verliebt, traut sich aber nicht es ihm zu sagen. Charlotte bleibt die einzige der fünf, deren Nachname nicht genannt wird.

Weitere wichtige Personen

Die Nebencharaktere werden von der Kamera in den meisten Fällen ebenso wie die Hauptcharaktere durch Halbnaher und Nahe inszeniert. Auch bei Lichteinfall und Musik sind keine Differenzen auszumachen.

Sturmbannführer Dorn

Der verheiratete SS-Sturmbannführer beginnt eine Affäre mit Greta und fördert ihre Karriere. Er ist den Juden eindeutig feindlich gesinnt und tritt mit steifer, überheblicher Miene auf und stets aufrechter Körperhaltung. Als Dorn zum ersten Mal auftritt, wirkt er vor allem deshalb bedrohlich, da immer wieder auf die angespannten Gesichtsausdrücke der Freunde geschnitten wird, als er herumstolzert. Dorn wirkt aber auch durch die Schauspielleistung und das Aussehen seines Rollenträgers Mark Waschke als böseartig. Seine pro-nationalsozialistische Einstellung wird durch die Dialoge mit Greta und den Freunden sichtbar. Er besorgt zwar Papiere für Viktors Ausreise und übergibt diese Greta, doch hintergeht er sie, indem er Viktor von der Gestapo aufgreifen lässt.

Mitglieder der Wehrmacht

Innerhalb der Wehrmacht interagieren die Soldaten der Einheit, die von Wilhelm geführt werden, miteinander. Soldat Schneider nimmt dabei eine eindeutige Pro-NS-Haltung ein, was durch sein aggressives Verhalten, seine provokativen Aussagen und auch sein Aussehen zum Ausdruck kommt. Schneider ist blond, groß und blauäugig. Einstellungen mit ihm werden immer mit Einstellungen von Friedhelm gekreuzt. Soldat Koch ist ein treuer Soldat, der auch Träume hat. Er würde gerne nach dem Krieg im Osten bleiben und sich dort ein Leben aufbauen. Daheim kam er nie weit weg. Er ist dankbar, dass er wegen seiner Einberufung

etwas sehen kann und sein Vater durch Hitler Arbeit gefunden hat. Soldat Bartel stottert. Er ist sehr schwächlich, doch schlägt sich gut. Die Szene in der die Einheit mit Sowjets kämpft, zeigt wie Bartel nicht einfach losschießt und eingreift, als Wilhelm mit einem weiteren ringt, sondern er schreit immer wieder: „Leutnant, soll ich schießen“. Hauptmann Feigl erscheint stets ruhig und gelassen, mit aufrechter Körperhaltung. Er gibt Wilhelm den Befehl den sowjetischen Kommissar zu erschießen und rückt Wilhelm auch den Kopf zurecht, als sich dieser, seiner Meinung nach, nicht angemessen verhält. In direkter Interaktion mit der Bevölkerung wird er nicht gezeigt. Sturmbannführer Hiemer hingegen tritt als eindeutiger Antagonist auf. Sein Erscheinungsbild wirkt bedrohlich, seine Aussagen sind provokativ und antisemitisch und er erschießt ein ukrainisches Mädchen um sich im Anschluss verhasst das Blut aus dem Gesicht zu wischen. Er tritt immer mit ins Gesicht gezogener Kappe auf.

Im Lazarett

Hildegart tritt gemeinsam mit Charlie übermütig den Dienst an. Sie scheint sich als Krankenschwester besser zu schlagen als Charlie. Überdies ist sie etwas mannstoll und freut sich auf den ‚Dienst am deutschen Manne‘. Sie ist der örtlichen Bevölkerung negativ eingestellt. Dr. Jahn ist der Frontarzt im Lazarett und bereits abgebrüht und geht mit den Schwestern harsch um. Er tritt sehr seriös und selbstsicher auf. Lilija wird von Charlie als Hilfskrankenschwester ausgewählt. Sie ist groß, dunkelhaarig, klug und hat ein sehr seriöses, selbstsicheres Auftreten. Dass sie Jüdin ist verschweigt die eigentliche Ärztin. Sie wird in Interaktion mit Charlie gezeigt, die sie schlussendlich verrät.

Identifikation

In dieser Sektion soll nochmals ein kurzer Einblick in die bezogenen Personen- und Rollenschemata gegeben werden. Personenschemata beziehen sich auf die Eigenschaften einer Person und ihrer Geschichte. Es geht darum zu rekapitulieren, was die Zuseher über die Personen wissen. Die Rollenschemata beziehen sich auf die sozialen Rollen, die sie einnehmen. Sie sind mit dem Wissen der Zuseher über diese Rollen verknüpft. Mit diesen Schemata können sich Zuseher identifizieren.

Wilhelm nimmt die Rolle des großen Bruders ein und ist dadurch hierarchisch seinem kleinen Bruder überstellt. Auch vom Vater wird er bevorzugt. Er versucht seinen Bruder zu schützen und ist auch über die Pflichtvergessenheit seines Bruders verärgert. Als Leutnant ist er Befehlsgeber, aber in der Befehlskette dem Hauptmann und Sturmbannführer unterstellt. Pflichtbewusst, wenn auch nicht mit voller Zustimmung führt er jeden Befehl aus und versucht in seiner Einheit Ordnung zu schaffen. Wilhelm hat neben seiner professionellen Seite auch eine weiche, die er aber versucht nicht zu zeigen.

Friedhelm ist Soldat, kämpft jedoch nur, wenn es unbedingt nötig ist. Er lehnt den Krieg ab. Seinem großen Bruder ordnet er sich zumeist unter. Er liest gerne, ist sensibel und verhält sich der ortsansässigen Bevölkerung gegenüber zu Beginn freundlich. Nachdem er von Kollegen schlimm zusammengeschlagen wird, hört er auf sich provokativ gegen deren Meinung zu stellen. Es zeichnet sich ein Wandel hin zum pflichtbewussten Soldaten ab, der aber nach wie vor nicht mit dem Vorgehen seiner Kameraden einverstanden ist.

Viktor ist Jude. Er ist nicht dumm und merkt, dass es nicht gut um ihn bestellt ist. Er beschließt zu fliehen. Auf Dorn ist er eifersüchtig. Fleißig arbeitet er talentiert an einem roten Kleid für Greta, die er liebt.

Greta ist zu Beginn Kellnerin in einem Wirtshaus und gleichsam eine aufstrebende Sängerin. Hinter Viktors Rücken beginnt sie eine Affäre mit Dorn, die Viktor zu Papieren verhilft, aber ebenso für ihre Karriere förderlich ist. Greta erscheint lebensfroh, extrovertiert, risikofreudig und von sich überzeugt.

Charlotte wird als Nesthäkchen vorgestellt. Naiv und voller Vorfreude bezieht sie ihren Arbeitsplatz als Feldkrankenschwester. Zu Beginn ist sie überfordert, doch stumpft wenig später etwas ab. In diesem Teil zeigt sich, dass Charlie sich nicht gut anstellt als Krankenschwester und wird zum Bettpfannen leeren und Verbände wechseln eingeteilt. Noch ist Charlie zurückhaltend und ergreift im Umgang mit Patienten keine Selbstinitiative (Als Lilija Charlie bittet, ihr bei einem Soldaten mit ausgerenkter Schulter zu helfen, meint Charlie fast hysterisch, er muss von Dr. Jahn zuvor begutachtet werden). Allesamt macht sie einen aufgeweckten und liebevollen Eindruck.

Auch mit weiteren Nebencharakteren ist eine Identifikation möglich, doch nur teilweise oder nur durch Rollenschemata. Hauptmann Feigl oder Sturmbannführer Hiemer sind mit keine Vorgeschichte versehen und interagieren auch kaum mit anderen Personen und treten nur vergleichsweise kurz (in je 2 Sequenzen) auf. Hildegart tritt zwar öfter auf, die Rezipienten erfahren jedoch auch ihre Vorgeschichte nicht. Etwas mehr erfahren die Rezipienten über den Arzt und könnten sich so mit seiner sozialen Rolle, seinen seriösen Charakterzügen oder seiner Einstellung gegenüber der Zivilbevölkerung identifizieren.

Empathie und Sympathie

Empathische Felder entstehen bei jedem Charakter durch die Kombination aus dem Plot und der Repräsentation der Figur und deren Eigenschaften. Weder durch musikalische Untermalung noch durch bestimmte Belichtung oder Kameraperspektiven werden die Figuren voneinander unterscheidbar inszeniert. Allein die Charaktereigenschaften und ihr Auftreten, sowie durch bestimmte Schnittfolgen sind sie unterschiedlich dargestellt. Durch die oben

bereits erwähnten Inszenierung und die Plot-Strukturen, die mit den Figuren verbunden sind, ist es durchaus möglich die Emotionen der Figuren nachzuvollziehen.

8.1.3. Gestaltung und Ästhetik

Das Zusammenspiel aller Gestaltungselemente fördert die Emotionalität und Personalisierung der Story. Stimmungen die generiert werden, reichen von Optimismus bis hin zu Verzweiflung. Der Großteil der Erzählung wirkt durch die Gestaltungsmerkmale jedoch dramatisch und ernst. Empathie wird nicht nur durch die Plot Strukturen möglich, sondern auch durch die vielen Nah- und Großaufnahmen, die emotionale musikalische Untermalung und die Geräuschkulisse. Aber auch die Kostüme und die damit angezeigten sozialen Ränge, macht das Handeln der Figuren nachvollziehbar. In einem Zusammenspiel hinterlässt die Gestaltung einen glaubwürdigen Eindruck.

Authentizität

Alle in der Literatur herausgestrichenen Authentizitätsmarker wurden verwendet. Der erste Teil der Trilogie beginnt mit dem Kriegsgeschehen, dass sowohl den Auftakt als auch das Ende dieses Teil darstellt. Zu Beginn ertönt aus dem Off eine Stimme, die sich als jene von Wilhelm herausstellt. Artillerief Feuer und Schreie der Soldaten untermalen die Szene. Die Folgeszenen (2,3) spielen in Berlin. Die Kulisse für die Innenaufnahmen ist dank zahlreichen Requisiten authentisch. Die Außenaufnahmen in Berlin wirken jedoch zu plastisch, obwohl auch dort mit Requisiten gearbeitet wird. So sehen wir ein altes Fahrrad mit dem Viktor zum Wirtshaus fährt. In anderen Sequenzen kann man auf der Straße Autos, ein Pferdefuhrwerk oder Zivilisten in zeitgemäßer Kleidung betrachten. Bei der Feier hören die Freunde zeitgenössischen Swing auf einem Plattenspieler. Swing ist zu dieser Zeit bereits verboten. Die Zuseher können hier auf ihr Vorwissen zurückgreifen, doch auch wenn sie dieses Vorwissen nicht haben, wird in weiteren Handlungssträngen klar, dass Swing verboten ist. Wilhelm aus dem Off, beschreibt Greta als die neue Marlene Dietrich – ein Name der eng mit der Zeitspanne verflochten ist. Marlene Dietrich fällt auch in einer anderen Szene (6), bei der klar wird, dass die Schauspielerin in Deutschland nicht die besten Karten hatte. Auch dies kann auf dem Vorwissen der Zuseher aufbauen. Ebenso wie der Heil Hitler-Gruß und die gezeigten NS-Flaggen und Armbinden.

Mit dem Kommentar werden wichtige historische Fakten an die Zuseher heran getragen, wie ebenso Gefühle zum Ausdruck gebracht. Archivmaterial kommt zum Einsatz. Diese werden mit genauen Zeitangaben versehen – sowohl durch Einblendungen, wie auch durch den Off-Kommentar. Die genauen Ortsangaben folgen im Anschluss auf die Archivaufnahmen mit Einblendungen am Beginn der Folgeszene. Archivaufnahmen werden so inszeniert, dass sie auf die Folgesequenzen passen. Gelingenstes Beispiel ist die Verwendung des

Archivmaterials in der Sequenz die zeigt, wie sich die Soldaten durch den Schlamm und die Wassermassen quälen. Daraufhin sieht man die Protagonisten durch Brusthohes Wasser waten. Auch die Winterarchivaufnahmen mit anschließenden frierenden Soldaten im fiktionalen Teil passen. Das Archivmaterial wird so nicht nur als Authentizitätsmarker verwendet, sondern unzertrennlich in die Story eingewoben. Auch die Kleidung der Protagonisten wirkt glaubwürdig. Vor allem die Uniformen der Soldaten sind wirklichkeitsgetreu mit den richtigen Abzeichen versehen. Bei jenen Szenen die auf sowjetischen Boden spielen, wird der Zuseher mit der russischen Sprache konfrontiert. Mal nur als Hintergrundmurmeln, mal als konkrete Dialoge, die auch von Friedhelm ins Deutsche übersetzt werden. Die ansässige Bevölkerung, die vor allem aus Bauern besteht, erscheint wahrheitsgetreu bekleidet. Unter den Deutschen erkennt man verschiedene Dialekte. Auch die äußerliche Erscheinung der Figuren wirkt glaubwürdig, und diese sind an das Vorwissen der Zuseher gebunden. Die als Juden identifizierten Figuren haben allesamt dunkles, leicht krauses Haar. Soldat Schneider, der aggressiv und ideologiegetreu auftritt, entspricht dem Idealtypus eines Ariers, groß, mit blonden Haaren und blauen Augen.

Durch viele Nahaufnahmen werden die wichtigen Personen von der Kamera in den Mittelpunkt gerückt. Darunter allem voran die fünf Hauptakteure, aber auch die Nebendarsteller die eine wichtige Rolle einnehmen, wie Dorn, Hauptmann Feigl, Dr. Jahn, Alina, Lilija, Soldat Koch oder Schneider, sind in Nahaufnahmen zu sehen. Die Kamera drückt dabei vor allem die emotionale Lage der Figuren aus. Auch die Lebendigkeit einer hektischen Szene wird durch verwackelte Bilder und einen schnelleren Schnitt unterstrichen. Hintergrundgeräusche wie Schritte, Motorengeräusche, das Klirren von Geschirr oder Schmerzensschreie unterstreichen die Örtlichkeit einer Szene und machten diese gleichsam glaubwürdiger.

Dennoch sind auch einige Inszenierungen authentizitätsschmälernd. Die Eltern von Viktor beispielsweise wirken viel zu jung, vor allem seine Mutter. Auch wirken die Schauspieler älter als die Figuren laut Drehbuch sein sollen (nämlich um die Zwanzig). Im Gegensatz zu den Außenaufnahmen wirkt die Kulisse, die Berlin darstellen soll, vielerorts künstlich. So versucht man dies mit vielen authentischen Requisiten weg zu machen, doch bleibt der Eindruck von Künstlichkeit erhalten. Autos stehen zu Beginn reichlich in den Straßen. Auch wenn um 1940 in den deutschen Großstädten Autos keine Seltenheit mehr waren, scheint die Menge an Autos, noch dazu vom selben Modell, doch übertrieben. Die Pferdefuhrwerke und die gepflasterte Straße wirken zwar authentisch, ebenso wie die Eingänge, Auslagen und Beschriftungen von Lokalen und Geschäften, doch die Häuserfront selbst wirkt unglaubwürdig.

Weitere Gestaltungselemente

Die Figuren unterscheiden sich voneinander nicht durch die Kameraeinstellungen oder unterschiedliche Perspektiven. Alle Figuren des Filmes werden auf vergleichbare Weise in

Szene gesetzt. Die Hauptcharaktere sind jedoch jene, die von der Kamera in den Mittelpunkt gerückt werden und im Vergleich zu den Nebencharakteren auch häufiger bildliche Präsenz haben. Neuartige Situationen innerhalb einer Sequenz werden von der Kamera nicht besonders inszeniert. Hauptaugenmerk legt das Kamerabild hauptsächlich auf die emotionalen Ausdrücke in den Gesichtern der Figuren. In ungewöhnlich vielen Nahen und Großaufnahmen präsentiert sich die Geschichte als sehr an die Figuren gebunden. Totale sind äußerst selten und zeigen, sofern man sie ausmachen kann, einen Ortswechsel an, der mit Hilfe von Einblendungen des Ortes kombiniert werden. Auch werden diese eingesetzt, wenn die Umgebung gezeigt werden soll. So etwa in einer kurzen Einstellung in der Friedhelm vor den Sowjets flieht und zwischen die Fronten gerät. Dieses Bild soll die Größe der sowjetischen Einheit zum Ausdruck bringen. Der Filmstart zeigt in einer Großaufnahme Wilhelms Augen. Das folgende Bild, eben jenes zuvor beschriebenen Angriffs, der in Zeitlupe, sowie in darauf folgenden wackeligen Bildern, meist in halbnahen und nahen Einstellungen und schnellen Schnitten gezeigt wird, folgt auf diese Einstellung. Danach beginnt mit der Sequenz des Treffens der Freunde die Erzählung. Sie werden vorgestellt. Ab da folgen die Zuseher den fünf Hauptfiguren durch die Geschichte, die in abwechselnden Sequenzen ihren Tätigkeiten nachgehen. Die Kameraeinstellungen erzeugt vor allem durch Nahaufnahmen, Großaufnahmen und Detailaufnahmen eine Nähe zu den Figuren und fördert so die Emotionalität. Die Räume und Aktionen, die man in der Geschichte verfolgt, sind zu einem Großteil gut ausgeleuchtet. Durch dunklere Ausleuchtung, wie etwa in der Wohnung von Viktors Eltern beim Abschied von Viktor, wird eine traurige Stimmung erzeugt. Die Belichtung unterstreicht allem voran die Narration und Emotionalität der Bilder.

Viele Schnitte innerhalb einer Sequenz zeigen unterschiedliche Gesichter. Dies bezweckt vor allem, die emotionalen Momente zu unterstreichen, oder die Differenz in den Meinungen zweier oder mehrerer Personen zum Ausdruck zu bringen. So etwa in der Sequenz 13, bei der es zu Unstimmigkeiten in der Kompanie kommt. Hier folgt auf Aussagen und Charaktere die den Krieg und die NS-Ideologie gut heißen, immer ein Schnitt auf Friedhelms Gesicht, der dazu eine Gegenposition einnimmt. Der Schnitt unterstützt so ebenfalls die Narration und stellt die Figuren in ein bestimmtes Licht. Wenn zum Beispiel in der ersten Einstellung gezeigt wird, wie Zivilisten von der ukrainischen Hilfspolizei brutal aus den Häusern getrieben werden und die zweite Einstellung den Gesichtsausdruck von Friedhelm zeigt, kann der Zuseher herauslesen, dass Friedhelm mit dem Vorgehen nicht einverstanden ist, bzw. dass die Situation eine emotional aufgeladene ist. Ortswechsel bzw. Sequenzwechsel werden durch Schnitte zu Bildern, die in einer anderen Perspektive oder Einstellungsgröße abgefilmt werden, angezeigt. Der Film arbeitet nur mit harten Schnitten. In der vorletzten Sequenz (41) wird ein Cross-Cutting vorgenommen um die trübselige Stimmung aller Hauptfiguren auszudrücken. Dabei wird, vom Gesang Gretas geleitet, jede Figur in einer eher handlungsarmen Situation

gezeigt. Dies verbindet die Figuren miteinander, da alle in ähnlicher Weise, in der Situation in der sie sich befinden, festgefahren scheinen und Sehnsucht nach jenen Tagen haben, an denen sie gemeinsam in Berlin lebten. Auch zeitliche Auslassungen sind vorhanden. Große Zeitsprünge mit verbundenen Ortssprüngen werden durch Einschübe von Archivmaterial und durch dazu eingeblendete Zeitangaben dargestellt. Sie haben den Zweck die Geschichte voran zu treiben und gleichsam durch das eingearbeitete Archivmaterial zur Authentizitätserzeugung beizutragen. Diese Szenen können auch als gleichbleibend einer bestimmten Tagesroutine innerhalb dieses Zeitraumes interpretiert werden. Kleinere Zeitsprünge werden durch unterschiedliche Sequenzfolgen (den Folgen unterschiedlicher Figuren und deren Handlungen) angezeigt. Der Schnitt und die Sprünge zu unterschiedlichen Räumen, in denen die unterschiedlichen Figuren auftauchen, verhelfen dem Film auch zu mehr Spannung.

Die Ausstattung verhilft den Blick in die Vergangenheit. Requisiten hinterlassen einen authentischen Eindruck. Die einzelnen Orte, die vorgeführt werden, sind mit den einzelnen Hauptfiguren und ihrer Geschichte verknüpft und drücken im Zusammenhang mit Kameraarbeit, Licht, Ton und Schauspiel verschiedene Stimmungen aus. Das Lokal, das die feierliche Abschiedsszene zeigt, bzw. das Hinterzimmer in dem die Feier stattfindet, erscheint klein, überschaubar, warm und sicher. Der Divan, der Plattenspieler und der servierte Kuchen hinterlassen eine warmherzige Aura. Gretas Wohnung in Berlin macht einen vornehmen Eindruck und ist mit vielen Requisiten dieser Zeit ausgestattet. Sie erscheint hell und ist unweigerlich mit Gretas Persönlichkeit und ihrem Handeln verbunden. Die Szenen in Berlin sind eher friedlich und scheinen im Vergleich zum Lazarett oder an der Front sicherer. Dennoch sind die Szenen in Berlin von Misstrauen und Vorsicht beherrscht. Der gezeigte Straßenzug erscheint sauber, ruhig und zeigt damalige Autos am Straßenrand, Zivilisten die sich unterhalten und durch das Bild laufen, Pferdefuhrwerke, aber auch Männer in brauner Uniform. Die Wohnung von Viktors Eltern erscheint eher klein, während die Wohnung der Eltern der beiden Brüder Wilhelm und Friedhelm größer und spartanischer eingerichtet scheint. Dies erzeugt eine kühle Aura. Einen weitläufig und kalten Eindruck hinterlässt das NS-Gebäude in dem das Büro Dorns seinen Sitz hat. Auch Dorns Büro ist groß und mit wenigen persönlichen Gegenständen ausgeschmückt. Die gesamte Anlage wirkt bedrohlich und kalt. Die Orte in Russland wirken zu Beginn wenig bedrohlich. Beim Aufbruch erwecken die Landschaftsaufnahmen eine positive Stimmung. Wenn die Soldaten ihre Quartiere in Scheunen oder Holzhütten aufschlagen, wirkt dies fast abenteuerlich. Angsterfüllte und angespannte Stimmungen erzeugen jedoch jene Orte, an denen Kampfhandlungen stattfinden. Im Lazarett herrscht gedämpfte Stimmung, durch die karge Einrichtung und die dicken Mauern.

Auch die Figuren sind durch Ausstattungsmerkmale charakterisiert. Wilhelm trägt eine Uniform mit Leutnant Abzeichen der Wehrmacht, die Macht und Erfahrung symbolisiert. Sein Bruder bekleidet einen niedrigeren Rang mit entsprechenden Symbolen. Auch sind Bücher mit Friedhelms Person verbunden, denn vor Beginn des Feldzuges packt er zwei in seinen Rucksack und er liest diese auch zwischen den Einsätzen. So wirkt er sensibler und intelligenter als seine Kollegen. Viktor tritt mit Hemd, Blazer und Hut auf. Auch das rote Kleid für Greta ist mit seiner Person verbunden. Greta wird den Zuseher zuerst mit Kellner-Schürze vorgestellt, schlüpft jedoch während des Filmes in vornehmere Kleidung und trägt roten Lippenstift. Das rote Kleid von Viktor trägt sie, als sie ihr Lied erstmals aufnimmt. Die Kleidung unterstreicht ihre Selbstsicherheit und deklariert sie eher zum Sexsymbol als bspw. Charlie. Diese trägt vorwiegend ihre Krankenschwester-Uniform. Dorn begegnet den Zusehern sowohl im vornehmen Anzug mit Hut, wie auch in Uniform. Beides Kleidungsstücke die mit Macht verbunden sind. Die Judensterne, die Viktors Vater an die Kleidung näht, degradiert die Familie, während die in Szene gesetzte Limousine Hiemers als Statussymbol interpretiert werden kann. Das Gruppenbild der Freunde begleitet alle fünf in ihrer Geschichte und ist so Verbindungsglied zwischen den fünf.

Die Tonspur enthält eine Stimme aus dem Off, die von Wilhelm aus der Zukunft stammt. Er führt durch die Geschichte, gibt die Hauptfakten der Zeit wieder, verbalisiert Gefühle und Stimmungen und wirkt dabei seriös. Sein Tonfall deutet auf ein unheilvolles Ende der Geschichte. Hintergrundgeräusche untermalen die Erzählung und machen diese glaubwürdiger. Schmerzensschreie charakterisieren beispielsweise das Lazarett. Zeitlupe und Großaufnahmen werden mit langsamen tragischen Tönen oder trauriger Musik untermalt. Musik dient der Dramatisierung des Plots und ist meist nur untermalend. Sie drückt zumeist Trauer, Tragik oder Entsetzen aus. Die Swing-Platte die in der Feiersequenz in Berlin gespielt wird, drückt Unbeschwertheit aus. Gretas Lied nimmt besondere Stellung ein, da sie als Element des Plots gilt und als Verknüpfung zu den anderen Figuren Einsatz findet. Das Lied wird voll ausgespielt, verlangsamt die Geschichte und zeigt den melancholischen Gefühlszustand aller Hauptfiguren. Sowohl Geräusche, wie auch Musik haben zudem die Aufgabe eine Szene in die nächste zu überführen.

8.2. Analyse Teil 2: Ein anderer Krieg

8.2.1. Inhalt und Repräsentation

Plot, Story und raumzeitliche Darstellung

Die Zuseher sehen nochmals die letzten Sekunden des ersten Trilogieteils, in denen Friedhelm zu Boden geht. Danach beginnt der zweite Teil der Trilogie mit einem Zusammenschnitt einzelner Szenen aus dem ersten Teil mit erzählenden Kommentar aus dem Off und einer

weiteren Einschau in die Charaktere. Der Vater verabschiedet die Brüder mit den Worten: „In euren Händen liegt die Zukunft Deutschlands.“ Friedhelm geht im Gefecht, als er zwischen die Fronten, von Deutschen und Russen, gerät, zu Boden. Wilhelm schießt wie wild um sich. Beim Nachladen fällt ihm das Freundschaftsfoto aus der Tasche. Es folgt nun, mit der Kamera auf das Bild gerichtet, auf dem leere Patronenhülsen fallen, der erste Kommentar mit: „Wir waren fünf, fünf Freunde...“ Es folgt ein weiterer Zusammenschnitt der bisherigen Geschehnisse. Das Handeln der einzelnen Figuren wird durch den Kommentar erklärt und gibt so zum Großteil die Interpretation der Szenen aus dem ersten Teil vor.

Von nun an sind die Sequenzen wieder durch die Ortswechsel oder die Figuren angeleitet. Neue Orte werden durch Totale vorgestellt. Der Plot ist in diesem Teil dichter. Der Film deckt die Spanne zwischen dem Winter 1941/42 (ohne Rückblende ab dem Frühjahr 1943) und Spätherbst 1943 ab.

Wilhelm schießt schreiend in die Russenmenge, läuft dann zu seinem Bruder. Die Kamera zeigt nur wackelnde Bilder. Diese werden von Geschrei der Soldaten, im Vordergrund dem Geschrei von Wilhelm, untermalt. Die Szene wird immer wieder unterbrochen von Einblendungen der produzierenden Unternehmen und der Titeleinblendung. Der Angriff der Russen ist überstanden. Friedhelm öffnet die Augen – er wurde nicht verwundet. Wilhelm lächelt. Die Szene ist fast lautlos und wird zu Ende mit leiser Musik untermalt. Es folgen Archivaufnahmen von Soldaten beim Angriff und Marschieren mit der eingeblendeten Zeitangabe: „Mai 1943“. Der Kommentar gibt die Stimmung, die für den Teil tragend werden vor. So hören die Zuseher: „Vor zwei Jahren haben wir in Berlin Abschied genommen [...] vorher war es nur ein Gefühl, jetzt weiß ich es. Die deutsche Wehrmacht ist nicht unbesiegbar.“ Ein Maisfeld durch das die Kompanie wandert. Auf einmal schießt Friedhelm auf einen Russen. Die deutschen Soldaten schießen und laufen aus dem Maisfeld und nehmen davor Stellung. Zwei Pferde laufen aus dem Feld. Die Kompanie ist erleichtert. Wilhelm und Friedhelm sowie Bartel und Schneider werden in Nahaufnahmen gezeigt. Einmal laufen die Soldaten den Zusehern entgegen, dann begleiten die Zuseher diese von hinten. Die Kamera simuliert den Blick eines laufenden Soldaten hinter den Figuren. Die Sonne scheint. Die Erleichterung ist den Soldaten ins Gesicht geschrieben. [Es war kein verdeckter Angriff sondern Fehlalarm. Die Kompanie lebt in ständiger Anspannung.]

Im Lazarett in Orel, Russland. Charlie betrachtet die Verwundenden die neu eingeliefert wurden. Ein Russe ist dabei und bittet sie auf Russisch um Hilfe. Charlie befiehlt einer Schwester die Wunden des Russen zu verbinden. Dr. Jahn sucht den nächsten für den OP-Tisch aus. Charlie fragt, was mit dem Russen passiere. Jahn antwortet, dass sie schon für die eigenen Leute nicht mehr genug Morphium haben. Sie soll das Radio lauter drehen. Der Russe sieht seinen Liegenachbarn nach, der statt ihm in den OP-Transportiert wird. Er lässt den Kopf

erschöpft zurückfallen. Charlie wendet ihren Blick ab. Die Kamera folgt Charlie in Nahaufnahmen, der Russe und Dr. Jahn werden aus einer größeren Entfernung gezeigt. Aus dem Radio ertönt die Stimme von Greta.

In Berlin singt Greta ihr Lied. Danach legt sie sich einen Pelz über und raucht eine Zigarette. Dann steigt sie in einen Wagen. Sie erkundigt sich nach dem Sturmbannführer Dorn. Der Fahrer meint, er sei mit seiner Frau in der Oper. „Mit seiner Frau“, hisst Greta. Als sie sieht wie Menschen in einen Klein-LKW geladen werden, befiehlt sie dem Fahrer loszufahren. Greta trägt teure Kleider, ist auffälliger geschminkt. Durch ihre Körperhaltung und ihre Tonlage wirkt sie arrogant. [Greta hat es zu Ruhm geschafft und legt Starallüren an den Tag. Den Abtransport der Juden ignoriert sie bewusst.]

Zurück in Orel, Russland, sehen die Zuseher das Basislager (mit Zelten, Soldaten und Einsatzfahrzeugen) der Infanteriedivision. Dies wird mit einer Einblendung ersichtlich. Es folgt ebenfalls die Einblendung *3 Tage bis zur Schlacht von Kursk*. Neue junge Soldaten kommen an. Friedhelm begrüßt die blutjungen Burschen harsch. Er wolle den Namen der neuen nur wissen, wenn diese in vier Wochen noch leben. Die Kamera zeigt Friedhelm in einem Gruppe stehend in Interaktion mit Schneider (der ehemalige Counterpart von Friedhelm), Bartel und einem weiteren. Friedhelms Ton und seine Körperhaltung wirken nüchtern. [Friedhelm ist nun voll integrierter Soldat]. Als die jungen sich verziehen, beobachtet Friedhelm Wilhelm aus der Ferne.

Im Lazarett. Hildegard und Charlie bringen einen Verwundeten zu Bett. Dieser bittet Charlie um einen Kuss – es wäre sein 21. Geburtstag. Er erzählt ihr, er wäre Teil der Gespensterlegion – die würden die Juden verschwinden lassen. Der Raum ist dunkel und fensterlos. Die Kamera zeigt sowohl Charlie, zuvor noch lächelnd, dann den Soldaten, der, nach dem Kuss, von der Ermordung der Juden erzählt, eine Großaufnahme von Hildegard und endet wieder bei Charlie, deren Lächeln nun verfolgen ist. Auf die Frage, ob sie auch Frauen verschwinden lassen, antwortet der Soldat mit Schweigen. Draußen vor dem Lazarett sitzen Charlie und Hildegard zusammen. Charlie denkt über Lilija nach. Hildegard meint, Lilija wäre Jüdin gewesen und Juden wollen alle den Untergang der Deutschen. Sie solle aufpassen, dass so eine Aussage nicht an die falschen Ohren gerät. Hildegard geht. Charlie schüttelt leicht den Kopf. Beide werden in Nahaufnahmen gezeigt. Hildegard wirkt wütend. Die Szene ist nicht von Musik untermalt.

In Berlin. Greta lackiert sich die Fingernägel in ihrer Wohnung. Vor ihr steht ein Bild von sich selbst. Dorn tritt mit Blumen ein. Greta regiert ablehnend und zickig. Sie fragt gehässig, ob seien Frau denn heute Migräne hätte. Dorn reagiert daraufhin mit dem Versprechen auf eine Tournee. Greta lächelt umarmt ihn und schläft anschließend mit ihm. Sie denkt es gehe nach Westen, doch er meine, sie müsse zuvor in den Osten [was Greta überhaupt nicht gefällt],

aber danach könne sie in ganz Europa auf Tour gehen. Die Wohnung wirkt neu, sauber und viel größer als die Wohnung, die der Zuseher zuvor betrachten durfte. Greta trägt ein Negligee, Dorn seine Uniform. Im Bett werden Dorns Lippen in Detail gezeigt und wie Greta diese mit den Fingern liebkost. Auch Gretas Gesicht wird in den Armen Dorns im Detail gezeigt. Es folgt eine Halbtotale, die beide im Bett liegen zeigt. Um die Diskussion, dass die Tournee Greta nach Osten führen wird, folgen Großaufnahmen und Nahaufnahmen der beiden. Dies fördert zusammen mit dem Schnitt mehr Emotionalität.

Zurück in Russland. Die Kompanie sitzt nachts zusammen um ein Feuer. Sie sprechen über die aussichtslose Lage und den unbedingten Sieg über Russland. Wilhelm ist nun Oberleutnant. Das Afrikakorps habe sich bereits ergeben. Die Soldaten sprechen ruhig aber besorgt. Die Neuankömmlinge wollen kämpfen. [Sie sind von der Propaganda sichtlich geprägt worden und erkennen den Ernst der Lage nicht.] Die Kamera zeigt aus der Ferne, wie eine Frau zu einem nahen Brunnen geht und Wilhelms Gesicht in abwechselnden Schnitten. Wilhelm schickt die Neuankömmlinge zu Bett. Nun stehen Soldaten am Brunnen, während eine ortsansässige Frau ihre Kinder ins Haus bringt. Wilhelm ahnt etwas. Es folgen immer wieder Schnitte auf sein Gesicht. Er warnt noch: „Weg vom Brunnen“. Eine Explosion folgt, die Schneider tötet. Wilhelm und Friedhelm sind entsetzt. Die Kamera zeigt Bilder nach der Explosion in leichter Zeitlupe.

In Berlin sind die Straßen belebt. Greta fährt mit einem Wagen an der ehemaligen Schneiderei Goldstein und Sohn vorbei. Sie beschließt an die Wohnungstür der Goldsteins zu klopfen. Eine fremde Frau öffnet. Greta ist verwundert. Die Frau meint die Juden wären ja jetzt weg. Greta fragt unglaublich: „weg?“. Abschätzig fügt die Frau hinzu, dass diese nicht mal saubergemacht hätten. Ihrem quengelnden Kind schreit sie zu: „Jetzt ist aber eine Ruh, oder der Russe kommt!“. Greta bleibt die ganze Szene über vor der Tür stehen und verhält sich ruhig. Als die Frau fragt, ob Greta denn etwas mit den Juden zu schaffen habe, senkt Greta ihre Augen und verlässt das Haus.

Kopice – Polen, KZ Auschwitz 170km wird eingeblendet, als ein Zug über die Schienen rollt. Viktor reißt mit anderen Gefangen im Viehwagon. Eine jüngere Frau sucht den Boden nach einer Schwachstelle ab und beginnt mit einem Messer daran zu feilen. Ein älterer Herr meint, man dürfe das nicht, sonst würden all erschossen werden. Die Frau macht klar, dass sowieso alle sterben werden. Viktor hilft mit. Auch andere beginnen nun zu helfen. Die junge Frau (Alina) spricht mit polnischem Akzent Deutsch [Wir erfahren später, dass sie Polin ist]. Die Szene im Zug ist dunkel und wird von düsterer Musik begleitet.

In Russland bespricht Hauptmann Feigl den Angriffsplan auf Kursk mit den Führern der einzelnen Kommandos – Codename der Operation ist Zitatelle. Auch Wilhelm ist dabei. Danach kündigt er eine Schlagersängerin an (Greta). Der Hauptmann spricht mit Wilhelm und

meint, dass die Verantwortlichen des letzten Angriffs auf seine Einheit (Explosion des Brunnens) sofort hingerichtet werden. Wilhelm bringt die Misserfolge ins Gespräch ein. Der Hauptmann meint, dass man deshalb unbedingt gewinnen muss, bevor die Amerikaner kommen. Danach schlendert Wilhelm durch die Schützengräben. [Wilhelm glaubt nicht wirklich an einen Sieg. Der Hauptmann ist unterschwellig nervös, kennt die Ausgangslage, will aber eine mögliche Niederlage nicht wahr haben]. Der Zuseher folgt Wilhelm von hinten durch die Schützengräben. An einer Stelle bleibt er stehen und blickt auf die Landschaft. Aus dem Off ertönt: „Wie führt man seine Männer in eine Schlacht, von der man weiß, dass sie kaum einer überleben wird...“. Traurige Musik.

Das Erschießungskommando richtet eine Reihe von Menschen hin. Eine junge Frau in der Mitte der Reihe bleibt stehen – ein Neuling hat danebengeschossen (er wird von einem Kollegen als Feigling bezeichnet) und Friedhelm muss einspringen. Er erschießt die Frau. Es ist kühl und grau.

Düstere Musik leitet die nächste Sequenz ein. Im Zug Richtung Ausschwitz feilen die Menschen mit Messern und Schweren [die sie eingeschmuggelt haben] am Holzboden. Der Zug hält. Als Viktor die junge Frau hochhebt, damit diese aus den Luken sehen kann, folgt die Kamera ihrem Blick. Ein Zug voll mit deutschen Panzern fährt vorbei. Die Zuginsassen sind erschöpft. Viktor sinkt neben der jungen Frau (Alina) zu Boden. Es ist dunkel und eng im Zug. Als Übergang zur nächsten Sequenz hört man das Lied „Mein kleines Herz“ von Greta.

Greta singt für die Wehrmachtssoldaten. Nieselregen. Sie trägt Viktors Kleid. Greta trifft auf Friedhelm und Wilhelm in ihrer Garderobe, diese begrüßen sich herzlich. Auch Charlie stößt dazu. Sie umarmen sich. Greta will das Wiedersehen mit Champagner feiern. Sie zeigt den anderen das Freundschaftsfoto. Viktors Gesicht ist herausgeschnitten. Greta gibt an, dass er es für seinen Pass gebraucht hätte. Sie meint es ginge ihm gut und dass sie seine Eltern besucht habe [Greta lügt in diesem Punkt, sie weiß nicht wie es Viktor geht und seine Eltern sind offensichtlich deportiert worden.] Die Freunde stoßen an. Greta wird für eine Privatvorstellung abgeholt. Greta kichert und lächelt viel und benimmt sich übertrieben fröhlich. [Die drei anderen sind von Gretas Auftreten belustigt.] Friedhelm meint, dann feiern sie halt ohne Greta, doch Wilhelm drückt sich. Er meint der Hauptmann erwarte ihn. Die Kamera inszeniert nun ein gespanntes distanzierendes Verhältnis zwischen Wilhelm und Charlie, die sich etwas entfernter gegenüberstehen. Charlie ist aufgewühlt. Sie packt einige von Gretas Köstlichkeiten in einen Korb. Friedhelm versucht die Situation etwas aufzulockern. Eine Flasche Wein geht zu Bruch und Charlie verschwindet zurück ins Lazarett. Friedhelm klagt seinen Bruder für sein kaltes Verhalten an. Wilhelm meint, er möchte ihr keine Hoffnungen machen. Die Sequenz beginnt etwas kühl (Regen), wird dann fröhlich und warm (als sich die Freunde treffen) und endet, als Greta zur Privatvorstellung geht, mit traurigen Tönen.

Charlie kehrt zurück ins Lazarett. Hildegard fragt, ob es ihr gut gehe. Der Soldat aus der Gespensterlegion ist tot. Das Lazarett ist dunkel und in grau inszeniert. Die Kamera zeigt Charlie in einer Halbnahen und Nahen Einstellung mit gesenktem Kopf. Als sie vom Tod des Soldaten erfährt, zoomt die Kamera in eine Großaufnahme. [Charlie ist aufgewühlt und traurig].

Im fahrenden Zug brechen die Häftlinge endlich durch den Boden durch. Die junge Frau (Alina) und Viktor lassen sich durch das Loch auf die Gleise fallen. Spannungsvolle Musik untermalt die Szene. Die beiden werden von oben gezeigt, wie sie sich auf die darunter vorbeirasende Schienenmitte fallen lassen.

In Russland fragt einer der Neuankömmlinge in den Schlafräumen Friedhelm, ob die Bauern, die sie erschossen haben, alle Partisanen waren. Friedhelm verneint. Der Neuankömmling spricht davon sich ins Wintersemester an der Uni einschreiben zu wollen. Die Soldaten liegen in Stockbetten. Wir erfahren spätestens jetzt durch die Anrede des jungen Soldaten, dass Friedhelm nun Leutnant ist. Die beiden flüstern. Die Einstellungen auf die beiden sind länger als üblich. Die Szene wirkt dadurch emotionaler. Wilhelm sitzt draußen und raucht deprimiert eine Zigarette. Friedhelm gesellt sich zu ihm und raucht auch eine. Sie sprechen über den Vorfall als Schneider Friedhelm zusammenschlug. Wilhelm entschuldigt sich – er habe Friedhelm in diesem Moment im Stich gelassen. Friedhelm meint, es das sei richtig so gewesen. Die beiden Brüder halten oft Augenkontakt und sind im Shot- Gegenschot inszeniert. Beide haben in etwa dieselbe Körperhaltung. Sie wirken kühl und distanziert. Wilhelm gesteht mit leicht zittriger Stimme, dass es ihm leid täte, dass er nicht immer weiß, was richtig ist. Er habe immer Versucht dem Vater alles recht zu machen. Ein Angriff startet. Die Soldaten nehmen Stellung in den Schützengräben. Die Kamera folgt den Soldaten mit verschiedenen Perspektiven, die schnell aneinander geschnitten sind. Explosionen und Artilleriefuehr, sowie das Geschrei der Männer sind zu hören. Der Neuling liegt zusammengekauert im Graben und schluchzt. Aus der Ferne beobachten die Schwestern und Dr. Jahn den Angriff still. Die Schwestern wirken blass. Nach einer Weile meint Dr. Jahn nüchtern zu den Schwestern, sie sollen alles vorbereiten.

Es ist Tag. Viktor und die junge Frau haben den Zugabsprung überlebt. Die Frau hilft Viktor von den Schienen, bevor der nächste Zug darüber rollt. Die Kamera inszeniert zu Beginn die Szene aus Viktors Perspektive. Beide sind verletzt und humpeln die Gleise entlang. In einer Einblendung wird angezeigt, dass sich die Beiden in Gliwice, Polen, befinden.

Über die Bühne, auf der zuvor Greta stand, fliegt nun ein Heer von Kampfflugzeugen. Gezeigt wird dies in einer Totalen. Greta packt ihre Sachen nur langsam ein (Schmuck), während des Angriffs. Eine Stimme meint, Greta solle sich beeilen, doch sie denkt nicht daran. Immerhin sei sie Greta DelTorres. Ihre Leute sollen auf sie warten. Überheblich leert sie ihr Glas Champagner. [Greta unterschätzt die Gefahrensituation und glänzt mit Starallüren.]

Friedhelm verfolgt den vorbeiziehenden Luftangriff der deutschen Wehrmacht aus dem Schützengraben. Einer der Neuankömmlinge stellt fest, dass es die Deutschen sind und schreit: „Fresst Kruppstahl.“ Die Kamera zeigt Friedhelms Gesicht. [Er heißt den Freudenausbruch seines jungen Kollegen nicht gut]. Danach fällt Friedhelms Blick auf den anderen Neuankömmling, der zuvor geweint hat. Dieser versucht beschämt seine uringetränkte Hose zu verbergen. Friedhelm meint, dass das vielen passiert. Die Kamera ist nun mit im Schützengraben. Der Hauptmann gibt den Befehl zum Angriff. Friedhelm meint zu seinem Bruder, dass die Russen nicht überrascht sein werden. Wilhelm meint, er wüsste dies. Das Losstürmen der Deutschen wird in einer Totalen gezeigt. [Der Angriff beginnt trotz hoffnungsloser Ausgangslage.]

Der Angriff dauert noch an. Greta sucht nach ihren Begleitern und läuft zum Lazarett, neben ihr werden Verwundete ins Lazarett gebracht. Schmerzensschreie sind zu hören. Dort sieht sie Charlie bei der Arbeit. Während diese sich bereits sehr routiniert um einen Patienten kümmert, klagt Greta [in dieser Situation vollkommen unpassend], dass ihr Gefolge ohne sie abgereist ist. Charlie kümmert sich nicht darum. Als der Verwundete das Bewusstsein verliert, verstummt Greta und als kleine Schwester auf Charlies Rufe reagiert (auch Greta blickt sich um), befiehlt Charlie Greta im schroffen Ton mit anfassen. Greta ist verduzt, zögert und fasst schließlich mit an. Charlies Uniform ist Blutverschmiert. Beide Frauen werden zuvor in einer Halbtotale gezeigt, als die Situation emotionaler wird, folgen Nahaufnahmen. [Greta scheint die Situation nicht zu realisieren, beklagt sie nur ihre eigene missliche Lage. Charlie hingegen arbeitet auf Hochtouren und in ungewöhnliche Weise Greta an.]

Nahaufnahme eines Huhns. Danach folgt ein Schnitt auf Viktor. Er versucht ein Huhn zu fangen. Die junge Frau stiehlt währenddessen Kleidung von einer Wäscheleine eines Bauern. Der Bauer beginnt zu schießen. Wird nur aus einer Distanz gezeigt. Die beiden laufen in den Wald, ziehen sich die gestohlene Kleidung an und stellen sich einander vor. Alina, die Frau, und Viktor wollen getrennte Wege gehen, als Soldaten auf sie zustürmen. Alina stürzt und Viktor läuft zurück um ihr aufzuhelfen.

Archivaufnahmen von Panzerangriffen und dem Vorrücken in eine Stadt. Einblendung 7. Juli 1943. Kommentar. Der Hauptmann gibt Wilhelm den Befehl eine Telegraphenstation einzunehmen. Dabei sind sich aber auf sich alleine gestellt. Nahaufnahme auf Wilhelms Gesicht in dem sich Verzweiflung breit macht. Die Kompanie macht sich auf um den Befehl auszuführen, nimmt Stellung. Noch ist alles ruhig. Der Angriff startet mit Verlusten auf beiden Seiten. Verwackelte Bilder, lautes Gefecht. Ein Russe der mit erhobenen Händen auf sie zugeht, wird erschossen. Man sieht Bartel beim erfolgreichen Einsatz. Kurze Stille. Schnitt immer wieder auf Wilhelms zweifelndes Gesicht. Vorrücken der Soldaten, weiterer Angriff. Der Neuling sitzt wie festgefroren hinter einem Fahrzeug und wimmert. Als ein Panzer einen

Schuss auftaucht, schreit Wilhelm nur noch „Rückzug“. Ein Einschuss, Wilhelm wird gezeigt, wie er nach Luft schnappt. Verraucht und staubig ist das Bild und in leichter Zeitlupe verzögert. [Alle laufen um ihr Leben.]

In der Lazarettstation übergibt sich Greta. Charlie steht daneben und raucht emotionslos eine Zigarette. Greta setzt sich und spricht Charlie darauf an, dass diese sich verändert hätte. Charlie gesteht ihr, dass sie das Leben von Liliya auf dem Gewissen habe. Greta gibt zu, nichts über Viktors Verbleib zu wissen. Shot & Countershot Inszenierung mit größeren Einstellungslängen. Die Sequenz endet mit einem Shot auf Greta. Die nächste beginnt bei Viktor. Er und Alina sind entkommen. Behelfsmäßig verarztet Viktor ihr Bein. Alina erzählt, dass sie Zwangsarbeiterin an einem deutschen Hof war. [Alina verschweigt offenbar etwas.]

Die Kompanie ist an ihrem Rückzugsort. Es ist dunkel. Wilhelm wird davon in Kenntnis gesetzt, dass es nun einen Zwei-Fronten-Krieg geben wird. Wilhelm ist verzweifelt und sieht den Sinn des Befehles nicht mehr. Er zerknüllt das Befehlspapier. Es ist Nacht. Friedhelm und Wilhelm geraten in einen Streit. Wilhelm sieht den Sinn nicht, doch Friedhelm meint, dass er sie trotzdem morgen führen werde, das erwarte er von ihm. [Emotionsausbrüche von beiden.] Am Morgen startet der erneute Angriff. Als eine Panzerfaust neben Wilhelm einschlägt und dieser leblos in einem Schutthaufen liegt, glaubt Friedhelm ihn für tot. In einem Akt der Rage läuft Friedhelm schreiend aus seiner Deckung in die Telegraphenstation. Verwackelte Bilder, schnelle Schnitte. Die völlig kaputte Station ist nun von ihm und einem Neuling eingenommen. Friedhelm lacht aus Verzweiflung. Draußen erwacht Wilhelm aus der Ohnmacht und geht einfach fort. Die Gefechtsgeräusche sind ausgeblendet bzw. nur dumpf, düstere Musik spielt stattdessen. Auf Wilhelms Gesicht fällt in längeren Einstellungen die Kamera. Er geht benommen aus der Gefahrensituation. [Er desertiert.] Die nächste Einstellung zeigt Friedhelm, wie er aus der Station hinaus auf die zerbombte Straße Blick. Er meint zum Neuen, dass sie nachts zurücklaufen werden. Die beiden unterhalten sich. Wilhelm zieht durch die verwüsteten Straßen. Es ist still. Er klettert in einen ausgebrannten Panzer und schläft dort ein.

Nachts. In Tarnov, Polen (Einblendung) liegen Alina und Viktor im Stroh. Alina erzählt von ihrem sexuellen Missbrauch am deutschen Hof. Als sie sich wehrte, kam sie in den Zug Richtung Auschwitz. Die beiden liegen Rücken an Rücken und deren Gesichter werden abwechselnd gezeigt. Am Ende erzählt sie Viktor von Freunden zu denen sie gehen können.

In Russland hat es ein einziger Soldat zurück zum Rückzugsort geschafft. Alle anderen sind tot. Ein Bote kommt und meint er solle zusammenpacken. Sie ziehen sich zurück. Es ist dunkel und still im Unterschlupf. Die nächste Sequenz (31) beginnt mit Wilhelm der im Panzer erwacht und neben sich einen Russen mit Brandwunden sieht. Dieser fragt nach Wasser. Wilhelm gibt ihm etwas. [Eine dunkle und unheimlich wirkende Szene.] Düstere Musik. Friedhelm wird in der nächsten Sequenz von fernem Feuer geweckt. Der Neuling Martin erzählt von seiner

Mutter. Als diese beim Wehrsatzkommando darum gebeten habe, dass ihr einziger Sohn nicht eingezogen wird, hat man sie wegen Pflichtvergessenheit festgehalten. Die beiden machen sich auf um zurück zu laufen, doch in dem Moment als Martin aufsteht, wird er erschossen. Friedhelm zieht die Uniform eines toten Russen an, um unentdeckt fliehen zu können. Er sagt dabei etwas auf Russisch, als andere Russen an ihm vorbeiziehen. Die Russen werden aus einer Distanz gezeigt. Die Kamera folgt Friedhelm. Wilhelm erwacht am nächsten Morgen im Panzer und öffnet die Lucke, der Russe ist bereits tot. [Er verlässt den Panzer.] Die nächste Einstellung zeigt Füße die über ein Feld laufen. Es ist Friedhelm in russischer Uniform. Er wird von den eigenen Leuten angeschossen. [Eine stille Szene.] Diese erkennen ihn später. Wilhelm stapft unterdessen über eine Wiese und bricht bei einem Teich zusammen. Vom Boden aus sieht er eine Hütte in der Nähe. Großaufnahme auf Wilhelms Gesicht als er am Boden liegt.

Im Lazarett sucht Dr. Jahn mit Hildegard und Charlie die nächsten für den OP-Tisch aus. Charlie erkennt Friedhelm, den Dr. Jahn als hoffnungslos aussortiert hat. Charlie meint, sie würde ihn kenne. Er wird operiert. Längere Einstellungen auf Charlie und Dr. Jahn.

Wilhelm betritt die verlassene Hütte. An der Wand hängt ein Bild einer russischen Familie, das mit Blut bespritzt ist. Eine Katze erschreckt Wilhelm. Sanfte Musik.

Im Lazarett wartet Charlie auf Jahn. Friedhelm hat es geschafft. Charlie fällt Jahn lautlos um den Hals. In einer helleren Einstellung wartet Charlie neben Friedhelms Bett, bis er aufwacht. Greta steht dahinter. Friedhelm erzählt, dass Wilhelm tot ist. Einstellungen auf alle Gesichter. Charlies ist besonders groß in Szene gesetzt.

Archivaufnahmen: September 1943 von Panzern und toten Soldaten. Wilhelm rasiert sich vor der Hütte am Teich. Folgende Sequenz spielt wieder im Lazarett. Friedhelm ist wieder fit. Friedhelm und Greta werden nach Berlin fahren und verabschieden sich von Charlie. Die beiden fahren im Lastwagen davon. Längere Einstellung auf Charlie. Sie betrachtet das Freundschaftsbild – v.a. sich selbst und weint. Nach einiger Zeit geht Charlie zu Dr. Jahn in sein Zimmer und die beiden küssen sich. Unterbrochen wird die Szenerie von Zwischenschnitten zu Wilhelm, der sich mit der Katze sein Essen teilt.

In Berlin klopft Friedhelm an die Tür seiner Eltern. Der Vater öffnen, bleibt stumm. Die Mutter umarmt ihn. [Für den Vater ist der falsche Sohn heimgekehrt.] Greta geht indes in das Lokal in dem sie zuvor gearbeitet hat um in ihre alte Wohnung zu gelangen. Deutsche Soldaten singen und bedrängen Greta und ziehen sie auf. Daraufhin meint Greta, dass der Endsieg wohl ausfallen werde. Stille und betroffene Gesichter [Greta hat in diesem Moment wohl ihr Todesurteil unterschrieben.]

Viktor betrachtet das Freundschaftsbild (v.a. Greta) und erzählt Alina, dass Greta versucht hätte ihn zu retten. Beide sitzen in einem Stall und verstecken sich im Stroh. Beim Verlassen werden sie vom Bauern mit einem Gewehr überrascht. Er gibt ihnen zu essen und macht ihnen Hoffnungen, dass sie bleiben können. Als der Vater abzieht, warnt der Bauersohn die beiden, dass der Vater sie verraten werde. Die beiden folgen dem Sohn hastig nach draußen.

Friedhelm sitzt in einem Kaffee. Junge Burschen kommen auf ihn zu. Sie sind von ihm begeistert und glauben an die Dinge die in der Wochenschau gezeigt werden. Friedhelm bleibt stumm. Einer der Jungs meint überheblich, dass er nächstes Jahr mit 17 einrücken werde. Viele Nahe, die Sequenz endet mit einer Nahen auf Friedhelm, der schluckt. In Gretas Wohnung versucht diese genervt Dorn zu erreichen. Trotzig beschließt sie bei Dorn zu Hause anzurufen. Dorn isst zusammen mit seiner Familie und winkt den Wunsch der Tochter zu reisen ab. Seine Frau beantwortet das Telefon. Die Wohnung ist hell und groß. Nach dem Anruf blicken Dorn und dessen Frau sich längere Zeit lang an. [Die Frau ahnt von der Affäre.]

Alina und Viktor folgen dem Bauersohn auf eine Waldlichtung, dort treffen sie auf Partisanen. Der Sohn wünscht viel Glück. Zurück in Berlin backt Friedhelm seine Sachen um wieder in den Krieg zu ziehen. Die Mutter weint und fällt ihm um den Hals. Er windet sich aus ihrer Umarmung und geht.

In den Endszenen geraten Wilhelm, Greta und Viktor in Gefahr. Friedhelm begibt sich zurück in den Krieg und Charlie liegt in Dr. Jahns Bett. Zuerst wird Wilhelm, der gerade einen Fisch schuppt von zwei Soldaten angesprochen. Zuerst halten diese ihn für einen Ortsansässigen, doch seine Schuhe und seine Jacke verraten ihn als Deserteur. Er gibt dies zu und folgt den beiden widerstandslos. Im Berlin hämmern NS Männer an Gretas Tür, nehmen diese mit und setzen sie in ein dunkles Verhörzimmer. Sie wird damit konfrontiert, dass sie Zweifel am Endsieg geäußert hat. In Polen werden Viktor und Alina indessen in das Partisanenversteck gebracht. Dessen Anführer redet mit Alina und erkennt, dass Viktor ein Deutscher ist. Er fasst Viktor grob an und bedroht ihn mit einem Messer. Dann fragt er, ob Viktor Jude ist, doch Alina antwortet, dass er mit ihr unterwegs ist, weil sie miteinander schlafen. [Es macht den Anschein, als ob der Partisanenanführer Viktor töten wolle.] Er führt ihn nach draußen. Die Kamera setzt Viktor, Alina und den Partisanenführer in Szene. In Berlin tritt Dorn ins Verhörzimmer ein. In größerer Distanz als üblich werden die beiden zu Beginn inszeniert. Dorn liest die Anschuldigung Defätismus, Volksverhetzung und Herabwürdigung des Führers vor. Greta meint siegessicher, dass er sie nicht einsperren könne, sie sei von ihm schwanger. Nach längeren Einstellungen auf Dorns Gesicht schlägt dieser Greta, als sie aufsteht in den Unterleibt. Greta geht zu Boden. Detailaufnahme auf Gretas Gesicht. In Russland sitzt Wilhelm in einem ehemaligen Stall. Der Hauptmann kommt herein und informiert ihn über das Urteil. Er soll hingerichtet werden. Wilhelm wirkt nicht überrascht. Der Hauptmann zögert kurz und

reißt dann seinen Manschetten von der Uniform. Die beiden reichen sich die Hände. Übliches Einstellungsmuster mit einem Wechseln an Nah und Großaufnahmen.

Von düsterer Musik wird die letzte Sequenz des Filmteiles begleitet. Es ist ein Zusammenschnitt der verschiedenen Situationen der Freunde. Beginnend mit Friedhelm, der in einem Wagen unterwegs ist zum nächsten Einsatzgebiet. Viktor ist Blutverschmiert an einen Baum gebunden mit einem Schild um den Hals, dass ihn als deutschen Kollaborateur ausweist. Greta liegt zu Dorns Füßen im Verhörzimmer, Charlie liegt zusammen mit Dr. Jahns im Bett und Wilhelm wartet auf die Vollstreckung seines Todesurteils. Charlies und Friedhelms Szenen sind hell, die anderen eher dunkel gehalten. Einer halbnahen folgen zumeist Großaufnahmen der Gesichter.

Interaktionsverhältnisse

Auch im zweiten Teil der Trilogie werden die klassischen Geschlechterrollen aufrechterhalten, bestehende Herrschaftsverhältnisse spitzen sich zu und neue sind zu erkennen. Romantische Interaktionen sind nun komplexer und geschlossene Freundschaftsbeziehungen mit einer gewissen Gefahr begleitet werden. Alle Hauptfiguren und auch viele Nebenfiguren rauchen (v.a. Friedhelm tut dies nun häufiger als im ersten Teil). Beziehungsverhältnisse werden vor allem durch den Plot und die Schnittfolge ersichtlich.

Wilhelm wird in Folge des Films zum Oberleutnant befördert, nimmt seine Befehle jedoch noch immer vom selben Hauptmann entgegen. Auch seinem Bruder steht er vor, doch dieser ist nun auch mit einer Machtposition als Leutnant ausgestattet und spielt diese auch aus. Mit den Neuankömmlingen springt er zu Beginn recht harsch um (Sequenz 5), entwickelt zu Martin, ein verängstigter junger Soldat, der von seinem Vorhaben zu studieren erzählt, jedoch ein besseres Verhältnis. Martin stirbt. Während sich Friedhelm an die Kriegssituation angepasst hat, beginnt Wilhelm mit der Situation mehr und mehr zu hadern. Verzweiflung und Missmut machen sich bei ihm breit und seine Vorgesetztenrolle würde er nun gerne entfliehen (Sequenz 11, 17, 23, 26). Wilhelm entschuldigt sich bei seinem jungen Bruder für sein Verhalten (17) In späterer Folge kommt es zum Streit der Brüder, wobei Friedhelm zu Wilhelm meint, dass er Wilhelm sie in den Einsatz führen muss, auch wenn dies den Tod bedeutet. Wilhelm tut dies, desertiert jedoch bei diesem Einsatz und bricht so alle direkten Interaktionsverhältnisse ab.

Das Herrschaftsverhältnis, welches man zwischen Greta und Dorn beobachten konnte, lockert sich etwas, da deren Affäre in den Mittelpunkt gerückt wird. Obwohl Greta nun Sängerin ist und glaubt Viktor aus dem Land geholfen zu haben, schläft sie weiter mit Dorn – auch um ihre Karriere weiter voran zu treiben. Eifersucht auf Dorns Frau (4,7) macht sich breit und der körperliche (wenn auch nicht verbale) Umgang der beiden scheint liebevoller (7), was durch die Großaufnahmen unterstützt wird (sie liebkoosen sich). Am Ende des Teiles spitzt sich die

Beziehung zwischen Greta und Dorn zu und die klare Überlegenheit Dorns kommt hervor. Als Greta des Defätismus beschuldigt wird, verhilft Dorn ihr nicht zur Flucht, sondern schlägt ihr in den Unterleib um Gretas Schwangerschaft zu beenden.

Die romantische Beziehung zwischen Wilhelm und Charlie hingegen erscheint kompliziert (14). Wilhelm will ihr keine Hoffnungen machen und geht deshalb auf Distanz. Charlie ist sichtlich gekränkt und verlässt aufgewühlt das Zimmer in dem die beiden, zusammen mit Friedhelm und Greta, feiern wollten. Die Kamera zeigt die beiden in einer gewissen Distanz zueinander und in längeren Einstellungen. Als Charlie vom verwundeten Friedhelm später erfährt, dass Wilhelm tot ist, sucht sie bei Dr. Jahn Trost und schläft mit ihm. Die Kamera stellt Charlie und nicht Dr. Jahn in den Mittelpunkt. In der Sequenz folgen Zwischenschnitte auf Wilhelm, der sein Essen mit einer Katze teilt. Während sich die Beziehung zu Dr. Jahn intensiviert, ist die Beziehung zu Hildegard distanzierter geworden, da Hildegard Charlies Sorge um Lilija nicht teilt.

Als vier der fünf Freunde bei Gretas Tournee durch den Osten zusammentreffen, tritt Greta als besonders fröhlich auf und verschweigt ihnen bewusst die Deportation von Viktors Eltern. Vor ihrer Abreise hatte sie die Goldsteins aufsuchen wollen, ist stattdessen jedoch auf eine fremde Frau, die nun in der Wohnung mit ihren Kindern lebt, getroffen. Sowohl bei ihrem Auftritt vor den Soldaten als auch beim Zusammentreffen mit ihren Freunden trägt sie das rote Kleid von Viktor. Auch das Freundschaftsfoto (Viktor ist herausgeschnitten) spielt eine Rolle. Als bei Gretas Tour-Aufenthalt ein Angriff startet und Greta von ihren Begleitern (wegen ihrer Starallüren) zurückgelassen wird, trifft sie abermals auf Charlie, die kein Verständnis für Gretas Lage hat und ihr befiehlt mit anzupacken. Greta ist verduzt, da sie Charlie so nicht kennt. Die Kamera zeigt in langsameren Einstellungen Gretas Reaktion. Später unterhalten sich die beiden und Greta macht sie darauf aufmerksam, dass sie sich verändert habe. Charlie erzählt von Lilija und Greta von der Sorge um Viktor (24).

Viktor trifft im Zug Richtung Auschwitz Alina, eine junge polnische Frau. Mit ihr zusammen gelingt ihm die Flucht. Auf der Flucht entsteht zwischen den Beiden eine Freundschaft. Alina erzählt von ihrer Vergangenheit als Zwangsarbeiterin in Deutschland und ihrem sexuellen Missbrauch. Bei einem überraschenden Antreffen auf Wehrmachtssoldaten hilft Viktor Alina durch den Kugelhagel, während Alina für Viktor spricht und verschleiert, dass er Jude ist. Als die beiden durch eine überraschende Wendung auf Partisanen treffen und sich ihnen anschließen, scheint es, dass der Anführer der Gruppe Viktor hinausführt um ihn zu erschießen, weil er Jude ist.

Bei Friedhelms Fronturlaub, nach einer schweren Verwundung (Wilhelm wird zu diesem Zeitpunkt als gefallen gehalten) steht ihm der Vater nach wie vor ablehnend gegenüber. Er spricht nicht mit Friedhelm und heißt ihn auch nicht willkommen. Die Mutter ist allerdings

begeistert und umso verzweifelter als Friedhelm zurück in den Krieg zieht. Im Fronturlaub trifft er von der Propaganda überzeugte Jugendliche, die von ihm ganz begeistert sind. Friedhelm bleibt stumm. Die Jungs werden wütend.

Mit der örtlichen Bevölkerung interagieren die Figuren weniger. Diese werden von der Kamera nie in den Mittelpunkt gerückt. Lediglich eine Frau wird näher gezeigt. Es ist eine zum Tode verurteilte Frau (man wirft ihr vor Partisanin zu sein, doch Friedhelm bezweifelt, dass alle die erschossen werden Partisanen sind), die von Friedhelm erschossen wird. Nähere Interaktionen sind bei Sequenzen mit Alina und Viktor zu sehen – der Bauer, der ihnen Hoffnungen macht, und dessen Sohn, der die beiden außer Haus schafft, weil er vermutet, dass der Vater die beiden bei den Deutschen verraten wird. Danach treffen die beiden auf den polnischen Widerstand. Die beiden sind den Partisanen unterlegen. Außer Viktor werden nur in der Szene im Zug Richtung Auschwitz andere Juden gezeigt. Diese werden als verängstigt dargestellt und haben nur kleine Sprechrollen oder bestehen aus Statisten. Wilhelm teilt nach seiner Desertation in seinem Versteck mit einem russischen Soldaten seine Trinkflasche.

8.2.2. Figuren und Akteure

Charakterisierung

In diesem Teil setzt sich die angedeutete Wandlung der vier Charaktere Wilhelm, Friedhelm, Greta und Charlie fort, bzw. wird die Veränderung sichtbar. Bei Viktors Persönlichkeit sind keine gravierenden Unterschiede zum ersten Teil zu erkennen. Die Inszenierung der Personen unterscheidet sich nicht in der Kameraführung oder durch bestimmte Ausleuchtung.

Wilhelm Winter

Seit dem Frühjahr 1943 ist Wilhelm in der Befehlskette ein Stück nach oben gerückt. Er ist nun Oberleutnant, wie seine Uniform und der Dialog mit seinen Soldaten zeigen. Ebenso wird zum Ausdruck gebracht, dass er mit dem EK1 (Eisernes Kreuz) ausgezeichnet wurde. Wie im ersten Teil inszeniert ihn die Kamera in Halbnahen, Nahen und Großaufnahmen. Immer wieder kann man eine Schnittfolge zu Friedhelm erkennen, welche die Beziehung der Beiden zum Ausdruck bringt. Obwohl Wilhelm zu Beginn einen Sieg für nicht ausgeschlossen hält, beginnt er an dem Nutzen zu Zweifeln. Nach wie vor wirkt er seriös, doch auch depressiv und von Verzweiflung gekennzeichnet. Beim Angriff auf Kursk ist er sich der Lage bewusst und weiß, dass der Großteil seiner Männer sterben wird. Seinem Hauptmann (Feigl) gegenüber erwähnt er die bisherigen Misserfolge und bringt so seine Bedenken der Aktion gegenüber zum Ausdruck. Trotzdem insistiert er nicht lange und führt seine Männer in den Tod. In diesem Gespräch sichert der Hauptmann Wilhelm zu, dass die Verantwortlichen für den Anschlag auf seine Truppe hingerichtet werden. Wilhelm scheint davon unbeeindruckt und nickt bloß.

In der Operation Zitadelle bekommt er den Auftrag eine Telegraphenstation einzunehmen. Unterstützung wird ihm keine zugesichert, was ihn schwer verunsichert. Dies wird durch Kameraeinstellungen, musikalische Untermalung und die schauspielerische Leistung ersichtlich. Als der erste Versuch dem Befehl Folge zu leisten fehlschlägt, bekommt er abermals den Auftrag. Zusammen mit dem Wissen über die Rückschläge in Sizilien reagiert er sehr emotional auf den erneuten Befehl. Er möchte seine Männer nicht für ein Stück Straße opfern. In dieser Szene lässt Wilhelm seine seriöse und pflichtbewusste Fassade vor seine Männer sichtbar fallen. Die Sequenz setzt sich in einem Streitgespräch mit Friedhelm fort, indem er Friedhelm, in allem wofür er im ersten Teil der Trilogie stand, Recht gibt. Doch Friedhelm spornt ihn dazu an, den Befehl auszuführen. Als Wilhelm von der Detonation einer Panzerfaust in seiner Nähe durch die Luft geschleudert wird, ist er kurze Zeit bewusstlos. Als er zu sich kommt, ist er benommen und desertiert. Er verkriecht sich abseits des Geschehens in einen zuvor ausgebrannten russischen Panzer. Danach zieht er sich in eine abgelegene Hütte zurück und möchte über den Krieg nichts mehr wissen.

Seine Beziehung mit Charlie ist angespannt, denn er möchte ihr keine Hoffnungen auf eine etwaige gemeinsame Zukunft machen. Wilhelm rechnet damit, während eines Einsatzes zu fallen.

Friedhelm Winter

Friedhelm ist nun auf den Rang des Leutnants vorgerückt. Nach der Lektion, die ihm in ersten Teil erteilt wurde, in Kombination mit dem Tod vieler seiner Kameraden ist Friedhelm nun abgestumpft. Er wird zum Vorbildsoldaten der jeden Befehl ausführt. Ohne große Einwände, vollstreckt er beispielsweise das Todesurteil einer angeblichen Partisanin. Später gibt er zu, dass er nicht glaubt, dass alle Exekutierten Partisanen sind. Mit seinem ehemaligen Gegenspieler Schneider versteht er sich nun. Seine Kollegen und Vorgesetzten schätzen ihn und jüngere sehen zu ihm auf. Seine bisher vertretene Einstellung und Moralvorstellung kommt nur noch selten zum Ausdruck. Obwohl er noch immer von dem falschen Vorgehen im Krieg überzeugt ist, fügt er sich wortlos seinem Schicksaal. Er wird schwer verwundet überlebt jedoch. Von seinem Vater wird er trotz bewiesener Kriegslleistung nicht anerkannt. Nachdem er seinen Bruder für tot hält, stumpft er noch weiter ab und scheint es darauf anzulegen im Kampf zu sterben. Zielstrebig rückt er nach seinem Heimaturlaub wieder ein. Friedhelm wird nun öfter mit Zigarette gezeigt als im Teil davor.

Viktor Goldstein

Nach seiner Deportation trifft er im Zug zum Vernichtungslager Auschwitz die junge Polin Alina. Gemeinsam fliehen sie und treffen im Zuge ihrer Flucht auf Partisanen. Viktor muss vor der ortsansässigen Bevölkerung und den Partisanen verschweigen, dass er Jude ist. Auch

sein deutscher Hintergrund macht es ihm nicht leicht. Viktor sieht sich in doppelter Gefahr, denn die Polen könnten ihn verraten um nicht als Kollaborateure der Partisanen in den Augen der Deutschen zu gelten, ebenso kann es tödlich sein, wenn die Partisanen ihn enttarnen, da er als Kollaborateur der Deutschen verurteilt würde. Viktor tritt auch in diesem Teil nur als Opfer auf. Zumeist mit dem Blick auf den Boden gerichtet und Augenkontakt vermeidend, wird er von der Kamera ebenso wie die anderen Figuren mit Nahen, Halbnahen und Großaufnahmen inszeniert. Er spricht nur wenig. Durch einen Dialog mit Alina wird klar, dass er zurück nach Deutschland gehen möchte. Mit seinen Freunden interagiert er nicht. Lediglich beim Betrachten des Freundschaftsbildes spricht er von Greta, von der er nun sagt, sie habe versucht ihn zu retten. Viktor hat noch Hoffnung den Krieg zu überleben.

Greta Müller (Greta DelTorres)

Greta ist nun zum deutschen Star avanciert. Sie trägt teure Kleidung und besitzt teuren Schmuck. Nach wie vor unterhält Greta eine Affäre mit Dorn. Durch den Dialog und den Plot wird ersichtlich, dass Greta durchaus eifersüchtig auf Dorns Frau ist. Greta hat Starallüren und scheint sich nicht viel um den Krieg und mehr um sich selbst und ihre Karriere zu sorgen. Als sie in Berlin sieht wie Juden auf LKWs verladen werden und ihr eine fremde Frau die Tür zu der Wohnung der Goldsteins öffnet, ahnt sie, was mit ihnen passiert. Die Kamera zeigt in langsameren Einstellungen Gretas Gesichtsausdrücke. Dennoch lässt sie sich davon nicht aus der Bahn bringen und strebt weiterhin eine große Karriere an. Nach einem Disput mit Dorn verspricht er ihr eine Tournee. Nicht wie von Greta gewünscht nach Westen, sondern in den Osten geht es. Dort soll sie die deutschen Truppen unterhalten. Hier trifft sie auf Charlie, Wilhelm und Friedhelm. Sie tritt überaus fröhlich auf. Nachdem sie wegen ihrer Allüren den Flieger zurück nach Deutschland verpasst und zurückgelassen wird, sieht sie im Lazarett erstmals die tatsächlichen Folgen eines Krieges. Ihre Starallüren klingen ab. Nach wie mit einer provokanten Art kehrt sie zurück nach Deutschland. Aus Trotz macht sie einen folgenschweren Fehler. Sie äußert öffentlich und lautstark Zweifel am Endsieg und ruft bei Dorn zuhause an. Seine Frau antwortet. Daraufhin wird sie in Gewahrsam genommen.

Charlotte

Nach dem Abtransport von Liliya beginnt sie die Situation zu hinterfragen. Sie stumpft mehr und mehr ab und scheint nun zu einer guten Frontlazarettenschwester gereift zu sein, die sich von Schmerzenschreien und Blut nicht mehr beeindrucken lässt. Durch die Patienten und insbesondere durch einen Soldaten der angibt beim Gespensterbataillon zu sein (diese lässt die Juden verschwinden) erfährt sie, was außerhalb des Lazaretts vor sich geht. Beim Wiedersehen mit Greta, Friedhelm und Wilhelm verlässt sie das Treffen aufgewühlt. Wilhelm, für den sie immer noch Gefühle hegt, weist sie kühl zurück. Als Friedhelm schwer verwundet eingeliefert wird, rettet ihm seine Bekanntschaft mit ihr das Leben. Als Friedhelm überlebt,

berichtet er vom angeblichen Tod Wilhelms. Charlotte ist entsetzt und beginnt daraufhin eine Affäre mit dem Oberfeldarzt Dr. Jahn.

Weitere wichtige Figuren

Wie schon im ersten Teil, ist bei der Inszenierung der Nebencharaktere kein Unterschied zu bemerken. Lediglich die Dauer ihrer Auftritte ist kürzer und sie treten immer in Interaktion mit den Hauptcharakteren auf. Die polnische und russische Bevölkerung wird jedoch nie in Nah- oder Großaufnahmen gezeigt.

Sturmbannführer Dorn

Er unterhält noch immer eine Affäre mit Greta, die nun liebevoller wirkt. Dennoch macht ihm diese Affäre zu schaffen, weshalb er Greta auf Tournee in den Osten schickt. Als Greta bei ihm zuhause anruft, da er für sie sonst nicht zu erreichen war, erfährt seine Frau davon. Noch immer führt Dorn mit seiner Familie ein sehr privilegiertes Leben. Als Greta verhaftet wird und Dorn erfährt, dass sie von ihm schwanger sei, schlägt er ihr in den Unterleib und überlässt sie dem NS-Justizvollzug.

Alina

Viktor trifft im Zug nach Auschwitz auf die junge Polin. Sie scheint klug und zielstrebig. Ihr Haar trägt sie kurz und sie spricht Deutsch mit starkem Akzent. Sie war als Zwangsarbeiterin an einem deutschen Hof. Dort wurde sie vom Bauern sexuell missbraucht und in Folge schwanger. Weil das Kind ein Mädchen war, nahm man ihr es weg und der Bauer setzte seinen Missbrauch fort, da er einen Jungen wollte. Alina wehrte sich und landete so im Zug. Sie wird immer in Interaktion und in Schnittfolgen mit Viktor gezeigt. Ihn versucht sie zu schützen.

Mitglieder der Wehrmacht

Viele Kameraden sterben. Der Kriegsbefürworter Schneider, der immer noch leicht sadistisch wirkt, stirbt bei einem Partisanenanschlag. Bartel, der immer noch stottert, klagt darüber, dass er, wenn er so viel Zeit an der Front verbringt, keine Zeit habe, eine Frau zu finden. Trotz seines eher zurückhaltenden Charakters übernimmt er in diesem Teil einen aktiven Part und tötet geschickt russische Soldaten bei dem Einsatz um die Telegraphenstation. Beim zweiten Anlauf stirbt auch er. Hauptmann Feigl steht unter Druck, da er um den Stand der deutschen Wehrmacht Bescheid weiß. Dennoch hält er ungebrochen an seinem Kampfgeist fest.

Im Lazarett

Hildegard wird sichtlich nervöser und steht den Partisanen, Russen und Juden feindlich gegenüber. Als Charlie über Lilija sprechen möchte, würgt Hildegard sie ab. Die

Oberschwester tritt in diesem Teil genauso wenig auf wie weitere Hilfsschwestern. Dr. Jahn wirkt noch immer routiniert und souverän. Mit Charlotte beginnt er eine Affäre.

Identifikation

Alle Figuren entsprechen ihren Geschlechterrollen. Lediglich der Nebencharakter Alina tanzt etwas aus der Reihe, da sie anders als von Frauen erwartet, die Initiative ergreift. Die beiden Brüder sind in ihren sozialen Rollen aufgestiegen. Als Oberleutnant und Leutnant haben nun beide eine Machtposition inne. Wilhelm macht sich als großer Bruder nach wie vor um seinen kleinen Bruder sorgen. Auch wird er noch immer vom Vater bevorzugt. Die beiden Brüder passen sich in ihrer Einstellung einander an und tauschen am Ende die Plätze. Während Friedhelm zum Vorzeigesoldaten, der jeden Befehl blind befolgt, mutiert, beginnt Wilhelm immer mehr mit seiner Rolle zu hadern und desertiert schlussendlich. Auch Greta gelingt ein sozialer Aufstieg. Von der Kellnerin, die von der großen Gesangskarriere träumt, hat sie es zum großen deutschen Schlagerstar gebracht. Der Erfolg stattet sie mit Starallüren aus, die sich jedoch nach dem Lazarettaufenthalt ablegt. Vom großen Star wandelt sich Greta geschwind zur Gefangenen im NS-Strafvollzug. Charlie hat sich von der pflichtbewussten, naiven Anfängerin zur Vollblutschwester entwickelt. Routiniert und zielstrebig erledigt sie ihre Arbeit und erlebt einige emotionale Rückschläge, bis sie beschließt ihr Glück bei Dr. Jahn zu suchen. Viktor tritt während des gesamten zweiten Filmteiles ähnlich wie im ersten Teil auf. Er ist das Opfer, der sich nichts zu Schulden kommen lässt.

Auch mit den Nebencharakteren ist eine Identifikation möglich. Vor allem mit Alina, da ihre Vorgeschichte an die Zuseher herangetragen wird. Dorn und der Oberfeldarzt Jahn treten im selben Sinne wie im ersten Teil auf.

Empathie und Sympathie

Auch in diesem Teil ist es möglich Empathie und Sympathie für die wichtigsten Figuren zu empfinden. Durch Plotstrukturen, Rollenschemata, Charakterzügen und Schnittfolgen sind die Emotionen und Handlungen für die Zuseher nachvollziehbar. Auch das Handeln der Bevölkerung ist nachvollziehbar. Durch die spärliche Inszenierung und Interaktion mit den Zivilisten wird jedoch das Handeln und die Emotionen der Hauptfiguren in den Mittelpunkt gerückt und hinterlassen den größten und nachvollziehbarsten Eindruck.

8.2.3. Gestaltung und Ästhetik

Das Zusammenspiel der Gestaltungselemente fördert gleichermaßen wie im ersten Teil der Trilogie die Emotionalität und Personalisierung. Einzige Unterscheidung zur Gestaltung ist, dass den gesamten Film hindurch dunkle Töne und traurige bis verzweifelte Stimmungen erzeugt werden. Mit der Zivilbevölkerung im Osten wird kaum interagiert, russische und

polnische Widerstandskämpfer und Zivilisten zumeist aus einer distanzierten Kameraperspektive gezeigt. Emotionale musikalische Untermalung und die bedrohliche Geräuschkulisse, aber auch die schwülstigen Kommentare aus dem Off drücken die Stimmung. Auch hier ist das Handeln der Figuren durch das Zusammenspiel aus Plot und Gestaltung, die soziale Ränge und persönliche Einstellungen wiedergeben, nachvollziehbar und wirkt authentisch.

Authentizität

Auch im zweiten Teil der Trilogie kommen die aus der Literatur bekannten Authentizitätsmerkmale zum Einsatz. Vor allem die Erzählerstimme aus dem Off gibt neben der emotionalen Lage der Figuren auch historische Fakten wider. Dialoge die über die Lage der deutschen Truppen geführt werden, scheinen wahrheitsgetreu. Andere Dialoge, die von Themen handeln, die bereits in anderen Filmen oder Dokumentationen aufgearbeitet wurden, scheinen wegen dieser Aufarbeitung und der Art der Inszenierung ebenso glaubwürdig. Als Beispiel lässt sich das Gespräch zwischen Viktor und Alina in Sequenz 25 benennen, in der Alina von ihrem Leben als höfische Zwangsarbeiterin spricht. Die Zuseher können so auf mögliches Vorwissen zurückgreifen.

Auch wird mit vielen Requisiten gearbeitet, die Drehorte authentisch machen. Dies schließt in etwa Mikrophone, Telefone, Radios (Volksempfänger), Autos und Militärfahrzeuge, Wohnräume und ähnliches mit ein. Auch Kleidung scheint glaubwürdig und die getragenen Uniformen wirken echt. In Sequenz 7, in der Dorn Greta eine Tournee verspricht, wird auf Marika Röck verwiesen. Eine bekannte Sängerin und Schauspielerin der Zeit. Auch das Unternehmen Krupp, welches eine große Rolle in der Rüstungsindustrie spielte, wird genannt. Die Art der Gestaltung weiterer Inszenierungen durch die Kamera, den Schnitt und durch Hintergrundgeräusche wird, wie bereits im ersten Filmteil, beibehalten.

Archivmaterial kommt mehrfach zum Einsatz. Diese werden mit genauen Zeitangaben versehen – sowohl durch Einblendungen, wie auch durch den Off-Kommentar. Die genauen Ortsangaben folgen im Anschluss auf die Archivaufnahmen mit Einblendungen am Beginn der Folgeszene. Vielen dieser Einblendungen ist auch eine kleinere weitere Angabe nachgereiht. So heißt es beispielsweise in Sequenz 7: Infanteriedivision; 3 Tage bis zur Schlacht von Kursk oder wie zu Beginn der Sequenz 23: Korschakow, RUS; 46 km bis Kursk. Archivaufnahmen werden so inszeniert, dass sie auf die Folgesequenzen passen. In Szenen die in Russland oder Polen spielen, wird der Zuseher auch mit Russisch oder Polnisch konfrontiert. Auch unterschiedliche deutsche Dialekte sind zu hören. Bestes Beispiel ist Gretas Besuch der ehemaligen Wohnung der Goldsteins. Eine fremde Frau öffnet und spricht in einem starken deutschen Dialekt.

Trotz des Bemühens die einzelnen Szenen authentisch zu halten, gibt es auch in diesem Film Elemente, die die Glaubwürdigkeit schmälern. Wie schon im ersten Film, haben auch hier die Berlinaufnahmen nicht an Authentizität zugenommen. Der Ansturm auf Kursk in Sequenz 20 wirkt in einer Einstellung sehr künstlich. Die Totalaufnahme der vorstürmenden Soldaten und Panzern ist sichtlich Computeranimiert. Auch der Plot ist in diesem Teil nicht ganz glaubwürdig. Obwohl er noch immer sinnvoll und nachvollziehbar ist und zum Großteil zur Authentizitätssteigerung beiträgt, scheint es unglaubwürdig, dass die Freunde Wilhelm, Friedhelm, Charlie und Greta aufeinander treffen. Auch sind manche Dialoge oder der Kommentar aus dem Off zu schwülstig und klischeehaft, was ebenso an der Authentizität kratzen könnte.

Weitere Gestaltungselemente

Weitere Gestaltungen folgen dem Vorbild des ersten Teiles. Wie bereits erwähnt, wird nun jedoch eine trübere Stimmung als zu Beginn dargestellt. Dies ist neben dem Plot und dem Schauspiel auch den dunkler wirkenden Handlungsorten geschuldet. Die Hauptcharaktere werden wie üblich dargestellt, Zivilisten meist aus der Entfernung. Alina, die als neuer Charakter vorgestellt wird, wird gleich wie die Hauptcharaktere inszeniert. Dennoch rückt die Kamera Viktor in den Mittelpunkt, da stets eine Szene der beiden mit einer Groß- oder Nahaufnahme auf ihn startet. Die Darstellung des Hauptmann Feigl aus einer leichten Unterperspektive spielt lediglich auf seine Körpergröße an, da andere Figuren, deren soziale Ränge höher sind, als die der Hauptfiguren, auch nicht durch eine veränderte Perspektive auffallen. In seltenen Totalen oder Amerikanischen Einstellungen sieht man, dass Feigl ein großgewachsener Mann ist.

Der Film beginnt dort, wo der letzte endete. Er führt so die Geschichte fort und erzeugt so gleichsam Spannung. Die Sequenz zeigt die deutschen Soldaten beim Schusswechsel. Im letzten Teil wurden die Zuseher im Unklaren gelassen, ob Friedhelm diesen Angriff überlebt hat. Aus einer gedämpften Lärmkulisse (Wilhelm sah seinen Bruder zu Boden gehen), wird die Tonspur laut. Am Ende des Gefechts verstummt der Lärm. Wilhelm läuft auf Friedhelm zu. In einer Großaufnahme erkennen die Zuseher, dass Friedhelm noch lebt. Eingeclipmt in die Szene ist ein Zusammenschnitt dessen, was im ersten Teil passiert ist. Dies macht den Beginn des Filmes besonders spannend.

Schnitte zu Archivaufnahmen zeigen große Zeitsprünge an. Die meisten Schnittfolgen innerhalb einer Sequenz dienen dem Spannungsaufbau oder dem besseren Verständnis von Emotionen. Beispielsweise folgt die Kamera den Soldaten zumal von vorne, dann erweckt sie den Eindruck, der Zuseher befinde sich als Teil der Mannschaft in der Reihe der marschierenden Soldaten. So werden die Zuseher mehr in die Geschichte mit eingezogen. Beziehungen zwischen den Figuren werden durch wechselseitige Einstellungen dargestellt.

Emotionen vor allem durch längere Einstellungen bei den Wechselschnitten angezeigt (wie etwa die Liebesbeziehung zwischen Wilhelm und Charlie, oder die sich anbahnende Freundschaft zwischen Viktor und Alina, oder Friedhelm und Martin). Wie im ersten Teil können durch den Schnitt die größeren Zeitsprünge als ein Beibehalten der Tagesroutine der einzelnen Figuren mit wenigen spannenden Höhepunkten interpretiert werden. Diese großen Zeitsprünge werden mit Archivaufnahmen angezeigt.

Die weiten der russischen Landschaft und die Lagerstationen erwecken einerseits einen friedlichen Eindruck, doch ist sichtlich die Anspannung zu spüren. Wirklich fröhliche Momente erleben die Soldaten jedoch nicht, wenn sie dort situiert sind. Das Lazarett hat nun seinen Standort gewechselt. Es wirkt schmutziger und dadurch trübseliger als das vorige. Viele Patienten werden in dunklen, kaum ausgeleuchteten Zimmern untergebracht. Dennoch scheint dies ein Ort der Zuflucht. Berlinszenen wirken im starken Kontrast zu jenen an der Front. Mitunter werden dieselben Orte gezeigt, wie im ersten Teil. Gretas Unterkunft ist augenscheinlich eine andere als jene im ersten Teil. Sie wirkt größer, heller und mit teurer Innenausstattung versehen. Sie zeigt den sozialen Aufstieg der Sängerin. Viktor wird in einem dunklen Viehwagon gezeigt. Enge, Hitze und Anspannung begleiten diesen Ort. Wälder und Scheunen dienen als Versteck von Alina und Viktor, die aus dem Wagon fliehen konnten. Der Verhörraum der GESTAPO wirkt besonders dunkel, karg und kalt. Er ist groß, fensterlos und sein einziges Inventar ist ein Tisch mit zwei Stühlen und einer schwachen Deckenleuchte.

Ausstattungsmerkmale sind auch in diesem Filmteil prägend. Das Freundschaftsbild der fünf Freunde spielt auch hier eine große Rolle. Greta trägt bei ihrem Auftritt an der Ostfront Viktors Kleid. Die Kleidung zeigt die sozialen Rollen an und ist Ausdruck von Reichtum oder Armut. Viktor trägt zu Beginn Häftlingskleidung und danach gestohlene Kleidung, die ihn nicht von der Zivilbevölkerung oder den Partisanen unterscheidet. Die Partisanen tragen Erkennungsabzeichen. Auch Requisiten machen den sozialen Status klar. Greta fährt nun auch in einem teuren Wagen umher, trägt exquisitere Kleidung (Pelz), und besitzt viel Schmuck. Andere Requisiten dienen der Authentifizierung der Zeitspanne in denen der Film spielt. Bis auf Viktor rauchen alle Figuren in ruhigen aber angespannten Situationen Zigarette. Die Zigarette kann interpretiert werden als ein Objekt, das Nachdenklichkeit anzeigt, oder als Symbol einer pragmatischen Einstellung dient.

Erzähler, Geräusche und musikalische Untermalung dienen denselben Zwecken, wie im ersten Teil. Der Erzähler wirkt nun philosophischer, getrübt. Auch auf Gretas Lied treffen die Zuseher in diesem Teil öfter. Greta ist eindeutig durch dieses Lied charakterisiert.

8.3. Analyse Teil 3: Ein anderes Land

8.3.1. Inhalt und Repräsentation

Plot, Story und raumzeitliche Darstellung

Der dritte Teil der Trilogie startet mit einer Rekapitulation dessen, was in den vorangegangenen Teilen passiert ist. Mitunter werden dieselben Bilder, die auch bereits im Rückblick im zweiten Teil verwendet wurden, gezeigt und lediglich ergänzt. Unterlegt wird dies mit einem Off-Kommentar, der die Situation abermals erzählt. Viktors Geschichte erweitert sich um die Szene, in der er auf Alina trifft und die beiden Bekanntschaft mit den Partisanen machen, Gretas Teil wird durch die Szene ihrer Verhaftung/ihrer Verhörs ergänzt. Friedhelm wird beim Hinrichten einer angeblichen Partisanin gezeigt und dem Gegenüber steht Wilhelms Desertation und seine Verhaftung.

Nach der Titeleinblendung begegnen die Zuseher einem weiteren Intro, das die Geschichte dort aufgreift, wo der zweite Teil geendet hat. Wilhelm wartet in einer dunklen Holzhütte auf die Vollstreckung seiner Exekution, Charlie liegt mit einem Lächeln im Gesicht im hell ausgeleuchteten Zimmer mit einem schlafenden Dr. Jahn an ihrer Seite im Bett. Friedhelm ist noch unterwegs zu seinem neuen Einsatzort. Gretas Teil zeigt unbekannte Bilder. Sie wird durch die Gänge der Justizanstalt geführt und zu einer Frau in eine kleine, dunkle Zelle gesperrt. Die Frau [hat sich mit ihrem Schicksaal abgefunden], begrüßt Greta freundlich und stellt sich als Erika vor. Zu Beginn der Sequenz 2 ist Wilhelms Kommentar zu hören: „Die meisten Menschen denken, dass Krieg vor allem aus Kämpfen besteht. Das stimmt nicht. Es ist das warten.“ Der Kommentar ist seinem Publikum bereits bekannt. (Auf der DVD wird dieser Kommentar als Untermalung für das Menü benutzt.) Charlie und Friedhelms Szenen sind hell, Gretas und Wilhelms dunkel gehalten bzw. spielen an hellen bzw. dunklen Räumen.

Die Darstellung und Anleitung der Sequenzen bleiben gleich den anderen Teilen. Sequenzwechsel sind durch Ortswechsel oder die Figuren angeleitet. Neue Orte werden durch Totale vorgestellt, oder beginnen wegen eines besseren Spannungsaufbaus mit einer Großaufnahme. Der dritte Teil deckt die Zeitspanne zwischen dem Herbst 1943 und dem Mai 1945 ab. Dieser Teil ist der am tragischsten inszenierte. In der Inszenierung der einzelnen Figuren gibt es keine Unterschiede in den Kameraeinstellungen. Im generellen Vergleich zu anderen Filmen, gibt es in der Trilogie weiterhin sehr viele Nah und Großaufnahmen.

In Polen. Viktor ist an einem Baum gefesselt, sein Gesicht blutüberströmt, aber er atmet. Er trägt ein Schild um den Hals, das ihn als deutschen Kollaborateur ausweist. Deutsche Soldaten fahren vorbei. [Die Partisanen stellen den Deutschen eine Falle und Viktor ist der Köder]. Bevor die Schießerei aus dem Hinterhalt beginnt, versucht Viktor die Deutschen zu warnen. Einer stirbt sofort. Wegen Ladehemmung einer Waffe auf Seite der Partisanen hat der zweite

Deutsche noch Zeit um über die Situation nachzudenken. Schließlich richtet er die Waffe auf Viktor. Doch der nächste Schuss der Partisanen ist für den Deutschen tödlich. Als die Truppe aus dem Hinterhalt hervortritt, schlägt Viktor dem Partisanenführer ins Gesicht und stellt sich dann neben Alina. Die Partisanen nehmen den Deutschen ihre Ausrüstung ab. [Viktor ist erbost über den Angriff. Die Partisanen planen mit der Ausrüstung der deutschen eine weitere Falle.]

In Russland erfährt Wilhelm, dass er nicht exekutiert wird. Stattdessen wird er einem Bewährungsbataillon zugeteilt, das von einem sadistischen Feldwebel (Krebs) angeleitet wird. Aus dem Dialog erfahren die Rezipienten, dass dem Bataillon Defätisten, Kommunisten und Deserteure zugeteilt werden und als einfache Soldaten ihren Dienst leisten müssen. [Wilhelm reagiert aufmüppig und macht seinen Unmut kund, aber er beugt sich seinem Schicksal.] Im Kommentar treffen die Zuseher abermals auf bekannte Zeile: „Die meisten Menschen denken, dass Krieg vor allem aus Kämpfen besteht....“ Als Krebs Wilhelm zusammenschlägt, wird dies mit verwackelten Bildern inszeniert.

Es folgen Archivaufnahmen mit Zeiteinblendung: Juli 1944. Kriegsgeschehen wird gezeigt. Aus dem Kommentar geht hervor, dass die Amerikaner in der Normandie gelandet sind, Rom gefallen und die Toskana geräumt ist. Der Abschluss des Kommentars ist emotional gehalten: „Damals waren wir Helden, heute sind wir Mörder.“ Dieser Aufnahme folgt nicht wie üblich eine Sequenz zu den deutschen Soldaten, sondern zu Viktor und den Partisanen in Polen mit der Einblendung der Ortsbezeichnung: *Janow Lubelski. Versorgungslager der Partisanen. 700 km bis Berlin.* Der Partisanenführer handelt mit einem Bauern um Essen. Als der Bauer Bedenken äußert, meint der Partisanenführer, er würde dafür zahlen. Er nimmt den Arm eines Bauern und formt damit den Hitlergruß. Alina meint, Stalin würde Hitler besiegen. Der Bauer fragt, ob Juden bei ihnen im Trupp sind. Die Kamera zeigt Viktor, der mit den Zähnen knirscht. Der Partisanenführer verneint. [Partisanen werden als antisemitisch dargestellt. Die Polen führen sich als Sklaven der Deutschen und der Russen.] Gesprochen wird auf Polnisch.

Zurück in Berlin. Es folgt eine Außenaufnahme des NS-Gefängnisses Charlottenburg (durch Einblendung ersichtlich). Frauen, darunter Greta, laufen im Gleichschritt durch die Gänge. Eine Gefangene meint flüsternd, sie hätte sie als Greta DeITorres erkannt. Erika lächelt. Greta trägt nun Gefängniskleidung. [Später erfährt der Zuseher den Grund für dieses Lächeln. Erika ist ein Fan.] Nach dieser kurzen Sequenz folgt eine Szene mit Friedhelm. Wie üblich wird beim ersten Auftauchen eines neuen Ortes, die Ortsbezeichnung eingeblendet. Friedhelm ist in Polen im Stabsquartier der Wehrmacht. Ein Angriff auf Partisanen ist geplant. Friedhelm wird gebeten, der Fahrer eines Sturmbannführers zu sein.

In Butsyn in der Ukraine ist Wilhelm im Einsatz. Die Männer sitzen in einem verlassenem Stall. Vor ihnen ist eine kleine Hütte. Mit einem Benzinkanister geht Krebs durch die am Boden

sitzenden Männer und wählt jemanden aus, der die Hütte abbrennen soll. Wilhelm hält dagegen, dass die Aktion idiotisch sei, weil dadurch die Russen aufmerksam werden. Daraufhin gibt Krebs Wilhelm den Befehl. Dieser tritt in die Hütte ein und findet sie bewohnt vor. Das gealterte Ukrainer-Paar lädt Wilhelm zu Tisch ein. Die Einstellungen sind sehr lang und langsam gehalten. Friedhelm wird näher gezeigt, als das Ehepaar. Die Sequenz wird durch eine Lazarettsequenz unterbrochen, in Polen Ostroleka. Die erste Einstellung zeigt die neue Hilfsschwester. Dr. Jahr, Charlie und Hildegard untersuchen einen Patienten. In einigen Tagen wird er wieder fit sein und muss ohne Heimaturlaub wieder an die Front. Beim Verlassen des Zimmers berühren sich Jahns und Charlies Hände in einer Großaufnahme. Zurück in der Ukraine. Krebs würgt Wilhelm. Der Soldat der ursprünglich den Befehl zum Abbrennen der Hütte bekommen hat, beendet den brutalen Angriff auf Wilhelm und wird daraufhin selbst von Krebs kurz gewürgt. [Wilhelm hat die Hütte nicht abgebrannt.]

In Polen bei Viktor und Alina wird der nächste Anschlag geplant. Es wird ein Bild gezeigt, dass den Sturmbannführer Hiemer zeigt. Der Sequenz folgend wird der Rezipient zurück nach Berlin zu Greta katapultiert. Sie liegt stumm im Bett und hört das Schreien einer Frau. [Sie ist auf der Seite Stalins.] Erika rät Greta zu schlafen. Nahaufnahme und Großaufnahme von Greta, welche die Emotionalität unterstreichen. Mit einem Sprung zurück ins Lazarett, wird bekannt dass der verwundete Soldat Hans heißt. Charlie verätzt seine Wunde, sodass er nicht zurück an die Front muss. Hildegard sieht dies. [Es ist Wehrmachtzersetzung.]

Die nächste Sequenz handelt vom Hinterhalt der Partisanen, doch beginnt mit Friedhelm, der als Fahrer eingeteilt ist. Als Hiemer in seinen Wagen steigt, erkennt Friedhelm diesen. [Hiemer ist nach wie vor Antagonist, mit tief in die Stirn gezogene Kappe.] Er blickt ihn aber nicht direkt an. Zusammen mit einem weiteren Kollegen fahren sie los und geraten in den Hinterhalt. Viktor in deutscher Uniform leitet das voranfahrende Fahrzeug um und Friedhelm folgt diesem. Beim Vorbeifahren erkennen Viktor und Friedhelm einander. Angezeigt wird dies durch längere Einstellungen auf die beiden Hauptfiguren und die wechselnden Schnittfolgen. [Beide sind von ihrem Aufeinandertreffen überrascht und geschockt zugleich, da Viktor vom Hinterhalt weiß und Friedhelm dies nun ahnt.] Im selben Moment fallen Schüsse und Friedhelm kehrt um. Auf einer Lichtung bleibt er mit Hiemer und einem erschossenen Kollegen stehen um zu verschnaufen. Der auf der Rückbank sitzende Hiemer greift nach vorne und stößt den Toten einfach aus dem Auto um seinen Platz einzunehmen. Hiemer meint, er habe Friedhelm sofort erkannt. Im Gespräch erfährt Friedhelm, dass sein Bruder nicht tot ist, sondern im Bewährungsbataillon. [Friedhelm ist geschockt und glücklich zugleich.]

Hildegart sieht wie Charlie aus Dr. Jahns Zimmer kommt. Charlie geht nach draußen um zu rauchen. Dort sieht sie die Hilfskrankenschwester und freundet sich mit ihr an. Hildegart sieht dies, stürmt auf die beiden zu und scheucht Sonja (Hilfskrankenschwester) weg. Hildegart ist

wütend und spricht Charlie auf Wehrkraftzersetzung an. Außerdem äußert sie Bedenken, dass die Russen sicher keine Gnade walten lassen, wenn sie gewinnen.

Die Zuseher erkennen den Ort der nun folgt. Sie zeigt eine Scheune, die zuvor als Versorgungslager der Partisanen genutzt wurde. Friedhelm, Hiemer und dessen Einheit überfallen die Scheune, in der ortsansässige Bauern Handel betreiben. Ein Soldat erschießt eine Frau ohne Befehl. Hiemer weist ihn mit einem sarkastischen Unterton zurecht. Ein Bub ergreift die Flucht. Hiemer meint zu Friedhelm, er soll auf ihn schießen. Friedhelm gehorcht. In der nächsten Stadt werden einige Zivilisten in einer Vergeltungsaktion gehängt. Viktor steht in der Menge, die der Hinrichtung zusehen müssen. Friedhelm hat die Aufgabe, die Klappe unter den zu Hängenden wegzuziehen. Hiemer schießt noch ein Foto von Friedhelm, der dann die Klappe zu Fall bringt. Eine Einstellung auf Viktor zeigt, wie geschockt er ist. Im Partisanenversteck wird über die Vergeltungsaktion diskutiert. Die Szene ist emotional. Ein Kollege meint, dass sie vielleicht aufhören sollen, doch der Partisanenführer bleibt konsequent. Viktor vertritt ebenso eine konsequente Meinung.

Im Lazarett räumt Charlie mit einem Lächeln auf den Lippen blutiges OP-Werkzeug weg. Jahn kommt und überreicht ihr ein Versetzungsgesuch. Sie könne in Berlin auf ihn warten. Es sind lange und nahe Einstellungen auf Jahns und Charlies Gesicht. Charlies Lächeln ist verschwunden. Sie ist wütend, möchte nicht alle im Stich lassen. Jahn meint, Hildegart wollte sie wegen Wehrkraftzersetzung anzeigen. Das Gesuch landet im Blut. Charlie stürmt nach draußen und stellt Hildegart zur Rede. Dort ist auch das Bewährungsbataillon stationiert. Die Kamera zeigt Charlies Gesicht und danach wie Wilhelm in der Ferne. [Charlie erkennt Wilhelm.] Als Hildegart merkt, dass Charlie jemanden aus diesem Bataillon kennt, schüttelt diese den Kopf. Charlie und Wilhelm fallen einander weinend in die Arme. Doch Charlie drückt ihn weg, sie verstehe nicht, er müsse doch tot sein. Lange Einstellungen der Gesichter. Bevor sie die Flucht ergreift, gesteht sie, dass sie ihn liebt. Abseits bricht sich weinend zusammen. Auch Wilhelm weint.

Es folgt ein Zusammenschnitt, der das Warten und die Trägheit der Situation zum Ausdruck bringt. Friedhelm läuft durch den Wald und betrachtet den Himmel. Als sich Charlie wieder beruhigt hat und Wilhelm ordnungsgemäß begrüßen will, ist dieser bereits fort. Friedhelm sitzt an einen Baum gelehnt und trinkt. [Die beiden Personen die Wilhelm am nächsten stehen, realisieren, dass er nicht tot ist.]

In Berlin bekommen die inhaftierten Frauen ihr Essen. Erika stellt der stummen Greta ihr Teller in den Schoß. Als diese ihn apathisch wegstellt, meint Erika, sie soll essen, so wie Arthur (der Vogel, der Erika aus der Hand frisst). Erika erzählt, dass sie durch Gretas Lied ihren Mann kennen gelernt habe. Greta lächelt leicht. Gretas Lied spielt im Hintergrund und dient als

Überleitung. Dorn dreht das Radio lauter, sitzt in seinem Wohnzimmer und lauscht. In Polen erwacht Friedhelm. Ein Wolf starrt ihn an. Er schnuppert kurz an ihm und läuft dann davon.

Es folgen Archivaufnahmen. Juli 1944. Danach betrachten die Rezipienten Krebs dabei, wie er eine überschwängliche Propagandarede hält. (Am Verlust des ersten Weltkrieges wären die Juden schuld gewesen u.ä.). Er tritt einen Soldaten des Bataillons. Auch Wilhelm und seinen Kollegen nimmt er in die Mangel. Er befiehlt den beiden die Leichen aus dem Sumpf zu bergen. Dort hören die beiden eine Lautsprecheransage der Russen (auf Deutsch), die sie zum Überlaufen bekehren soll. Es folgt ein Cross-Cutting zwischen Wilhelms Gesicht und das seines Kollegen. „Auf keinen Fall“, meint Wilhelm. Aus einer anderen Richtung läuft ein anderer Kollege auf die Russen zu. Halbtotale. Als dieser Wilhelm und den Kollegen sieht, zögert er. Wilhelm wünscht ihm viel Glück. Im Lazarett lernt Charlie mit Sonjas Hilfe Russisch. Sonja erzählt, dass sie, wenn das Lazarett verlegt wird, als Verräterin getötet wird.

In Polen im Partisanenversteck wird der nächste Angriff geplant. Das Waffendepot in einem Zwangsarbeiterlager. (Doch das Lager ist von einem Starkstromzaun umgeben. Zwangsarbeiter würden sich dagegen werfen, wenn sie nicht mehr können.) Die Truppe beschließt den Versorgungszug, der auch Häftlinge transportiert, zu überfallen. Unterdessen wird in Berlin Erika aus ihrer Zelle geholt. Zum Abschied fallen sich Erika und Greta in die Arme. Die Tür fällt ins Schloss. Greta wird von Hinten gezeigt. Sie weint. [Erika wird hingerichtet.] Die Zelle ist dunkel und wirkt kühl.

Die Partisanen überfallen den Zug. Dazu stellen sie ein Fahrverbotsschild auf die Gleise. [Deutsche halten sich immer an Schilder und Regeln.] Drei der Partisanen werden angeschossen. Als dem Partisanenführer die Munition ausgeht, gibt Viktor ihm seine Waffe. Es folgen längere Einstellungen auf die Beiden. [Sie haben einen Plan.] Viktor läuft voraus, der Partisanenführer gibt ihm Feuerschutz. Der Zug ist eingenommen. Der Anführer öffnet einen Wagon. Juden kommen zum Vorschein. Er weicht zurück und schließt den Wagon wieder. [Es stinkt.] Juden wären so schlimm wie Kommunisten und Russen, meint er. Als die Waffen geplündert sind, kehrt Viktor auf halben Weg um, um die Juden zu befreien -zum Unmut der Partisanen. Zurück im Unterschlupf reibt sich Viktor die Hände. [Er ahnt, dass er in Gefahr ist.]

Der Sequenz folgt ein Blick auf Gretas Situation. Sie sitzt zusammengekauert auf ihrem Bett. Sie lauscht ängstlich den Schritten vor ihrer Zelle, als diese an ihrer Zelle vorbeilaufen, atmet Greta erleichtert aus. Zurück in Polen informiert Friedhelm Hiemer über die missliche Lage der Deutschen, doch Hiemer gibt Befehl eine weitere Aktion zu starten. Friedhelm wird aus einer Untersicht gezeigt, Hiemer der sitzend ein Brot isst, aus einer Obersicht.

Im Unterschlupf der Partisanen, betrachtet Viktor Alina. Einstellungen auf ihr Gesicht und auf Viktors. Als Viktor seinen Kopf dreht, steht der Partisanenführer über ihm. Die Einstellungen sind länger als üblich. Er meint, Viktor solle sich Anziehen. Alina öffnet die Augen. Viktor und Alina teilen einen letzten Blick und Viktor folgt dem Partisanenführer nach draußen. Viktor muss vor ihm herlaufen. Der Anführer lädt die Waffe. Viktor glaubt erschossen zu werden, doch stattdessen wirft der Partisan ihm die Waffe hin und meint, er könne nichts mehr für ihn tun. Viktor läuft fort. Längere Einstellungen auf Viktor und den Partisan

Die nächste Sequenz beginnt mit einer Großaufnahme auf den Vogel Arthur. Er frisst Greta aus der Hand. Dorn kommt herein. Greta zupft nervös an ihrem Haar. Dorn möchte, dass Greta beglaubigt, dass Dorn Viktor Papiere besorgt hat. Greta lehnt spöttisch ab. Die Beiden Blicken sich nach einem kurzen Gespräch über Viktor [Dorn lässt Greta im Glauben Viktor wäre entkommen] länger an. Verärgert lässt Dorn Greta zurück und droht ihr, dass alle hier weg sein werden, bevor ein Alliiertes kommt.

Viktor läuft durch den Wald. Zuerst eine Totale und danach nähere Einstellungen. Er hört, wie die Partisanen angegriffen werden. Als er zurückläuft, trifft er auf tote Partisanen. Er greift sich ein Gewehr und zielt auf den Soldaten vor sich. Viele unterschiedliche Einstellungen, schnell geschnitten, die Spannung erzeugen. Es ist Friedhelm. Dieser meint er solle laufen, solange er noch kann. Längere nahe Einstellungen. Viktor erfährt von Friedhelm, dass Greta wegen Defätismus verhaftet wurde. Er ist erstaunt. Hinter Viktor taucht Hiemer auf. Dieser zählt an um zuzusehen, wie Friedhelm Viktor erschießt. Doch Friedhelm erschießt Hiemer.

Archivaufnahmen aus dem Februar 1945. In Polen vergraben Wilhelm, sein Kollege und ein weiterer namenloser Kollege Landminen. Detailaufnahmen von den Minen und der Schaufel mit der Wilhelm gräbt. Ein Haus steht in Flammen. Totale, Halbtotale und Nahaufnahmen, die das Bewährungsbataillon zeigen. Man hört den Brand und herannahendes Militär. Die Kamera spielt vornehmlich Wilhelm in den Vordergrund. Es fallen Schüsse. Die Russen werden lediglich aus der Entfernung gezeigt. Der Namenlose verliert sein Leben. Wackelnde Bilder. Teils Nahe, doch auch einige totale Aufnahmen. Im Lazarett. Auch dort hört man bereits näherkommende Schusswechsel. Dr. Jahn operiert. Detailaufnahme der blutenden Wunde eines Soldaten. Charlie und Hildegard assistieren. Die Oberschwester kommt. Charlie und Hildegard blicken einander besorgt an. Sie müssen sofort fliehen, die Russen seien durchgebrochen. Nach zögern gibt Jahn den Befehl, dass alle die nicht transportfähig sind zurückbleiben müssen. Das Lazarett wird hastig geräumt. Untermalt wird dies, durch eine aus dem Radio ertönenden Propagandarede, die das genaue Gegenteil von dem, was soeben los ist, verkündet. Die Kamera ist mitten im Getümmel und folgt danach Charlie. Sie kappt die Stromversorgung des Radios während sie verzweifelt Sonja sucht. Jahn schreit ihr noch nach, doch lässt er sie an ihm vorbei laufen. Als Charlie zurück nach draußen läuft, sind alle

verschwunden. Sonja und Charlie sind zurückgeblieben, betten die verbliebenen Patienten um. Russen kommen, erschießen alle Patienten, reißen Charlie und Sophie, die sich in den Armen liegen, auseinander. Sonja wird in ein Zimmer verschleppt. An Ort und Stelle versucht ein anderer Charlie zu vergewaltigen. Eine russische Offizierin tritt auf und der Soldat lässt ab. Charlie bedankt sich bei der Russin. Diese zerrt Charlie in ein Zimmer und schließt die Tür hinter ihr zu. Charlie liegt am Boden und weint. Schnelle Schnitte, wacklige Bilder. Aufnahmen der Gesichter von Charlie und Sonja. In der Vergewaltigungsszene auch in Zeitlupe. Die russischen Soldaten werden nicht aus der Nähe gezeigt. Nur die Offizierin ist gut in Szene gesetzt.

Die nächste Sequenz folgt Wilhelm, der etwas abseits von seinen Kameraden im Wald im Schnee sitzt. Sie beginnt mit einer Großaufnahme von Wilhelms Gesicht. Er beobachtet die anderen. Ein Kollege (dem Publikum bereits aus den anderen Szenen näher bekannt) stapft auf Wilhelm zu und beginnt ein Gespräch. Als Krebs auf die beiden zuläuft, meint Wilhelm, er solle verschwinden. Dieser geht. Krebs stürzt sich auf Wilhelm. Wilhelm ersticht ihn mit den Worten: „Mein Krieg ist vorbei und deiner auch“. Der Kollege eilt zu Hilfe und beide rollen die Leiche den Hügel herab. Das restliche Bataillon hat die Szene nicht bemerkt. Beide entfernen sich von der Truppe.

Detailaufnahme von Charlies Augen. Sie beobachtet wie Sonja draußen schikaniert wird. Die Kamera folgt Charlies Blick und nimmt nie Sonjas Position ein. Sie sieht wie die Offizierin Sonja hinter ein Zelt führt. Es fällt ein Schuss. Charlie wird nun gezeigt. Sie bricht in Tränen aus. Die Soldaten grölen und singen.

Eine Nahaufnahme eines Radios, der Sender BBC ist an. Auf den Fußboden legt jemand Sammelkarten mit Nazibefehlshabern auf den Boden. Klar zu erkennen ist Göring und Göbbels. Die Kamera zeigt Dorns Tochter, dann Dorn selbst und schließlich die ganze Szenerie. Die Tochter und die Mutter am Boden, Dorn dahinter. Er hält eine Waffe in der Hand und zielt auf den Kopf der Tochter. Seine Frau treibt ihn an, doch er senkt die Waffe wieder. Im Gefängnis hat indes Greta aufgehört zu essen. Katatonisch sitzt sie auf ihrem Bett, als der volle Teller abgeräumt und die Luke geschlossen wird. [Greta hat mit ihrem Leben abgeschlossen.]

Wilhelm und sein Kollege schlafen in einer Scheune. Ein Geräusch weckt die Beiden. Die Feldgendarmarie ist am Hof. Wilhelm meint, sie warten bis es dunkel wird, dann wollen sie weiterziehen. Unterdessen ist Charlie im Zimmer kauern eingeschlafen. Sie wird von Motorengeräuschen geweckt. Russische Lazarettwagen und Soldaten kommen an. Durch einen Bodenschlitz erfährt sie, dass die Offizierin sich beim Feldarzt dafür einsetzt, dass Charlie als russische Krankenschwester eingesetzt wird. Die Kamera folgt in der Sequenz Charlies Blick. Zurück in der Scheune spricht der Kollege Wilhelm auf Charlie an.

Währenddessen schält er eine Zuckerrübe und teilt sie mit Wilhelm. Wilhelms Blick trifft auf ein altes Infoblatt an der Wand: Der Russlandfeldzug ist entscheidend. Unterdessen bekommt Charlie ihre neue Uniform. Die Offizierin kommt herein. Charlie blickt sie stumm an und diese erklärt, dass Sonja zum Tode verurteilt war und sie ihr mehr Leid erspart hat. Auf Charlies Frage, warum sie ihr hilft, meint sie, weil es nicht immer so weitergehen kann. Längere Einstellungen auf die Offizierin. Nachts machen sich Wilhelm und sein Kollege auf. Ihnen ist kalt.

Eine Uniform im Feuer. Großaufnahme. Dorn verbrennt seine Uniform und seine Stiefel in einer Tonne. In Gretas Zelle kommt spärlich Licht beim kleinen Fenster herein. Greta wird zur Exekution abgeholt. Der SS-Mann der sich vor ihr auftürmt ist groß, dürr und steht aufrecht. Greta geht ohne sich zu wahren mit nach draußen. Es folgt eine Großaufnahme ihres Gesichtes. Soldaten laden ihre Waffen. Die Kamera folgt Gretas Blick. Die Sonne geht soeben auf. Schüsse fallen, das Bild vom Horizont wird langsam ausgeblendet.

Wilhelm und sein Kollege sind noch immer auf ihrem Fußmarsch Richtung Heimat. Genaue Ortsangabe. Klodzko, Polen; 350km bist Berlin. Dort treffen sie auf Ortsansässige, deren Wagen sich festgefahren hat. Sie helfen den Leuten. Danach verabschiedet sich der Kollege von Wilhelm, deutet auf die Ansässigen und meint: „Meine Richtung“. Wilhelm geht alleine weiter. Längere gefühlstragende Einstellungen.

Archivaufnahmen: Mai 1945. Viktor klopft an die Tür der ehemaligen Wohnung seiner Eltern. Eine Frau öffnet. Er tritt ein. Zwei Kinder sitzen am Tisch, ein weiteres ist nun am Arm seiner Mutter. Sie meint, das ist ihre Wohnung, denn die Juden, die hier gewohnt hätten, wären ja weggezogen. Er nimmt ein Bild eines uniformierten Mannes von der Wand und zerschlägt es. Das Hochzeitsfoto von Viktor Eltern kommt zum Vorschein. Die Frau meint, sie habe es aufgehoben, weil sie ja nichts gegen die hatte. Als Viktor dabei ist hinaus zu stürmen, schreit sie ihm noch nach, sie hätte versucht ihnen zu helfen. Als er weg ist, dreht sie sich zu ihren Kindern und meint geringschätzig: „Juden“. Viktor läuft nun die zerbombten Straßen Berlins entlang. Die Kamera zeigt zuerst Viktor und als dieser durch einen Fußgängertunnel geht, zieht sie auf. Die ganze Stadt liegt in Trümmern. [Bei genauer Betrachtung erkennt man, dass Archivaufnahmen an dieser Stelle in die Kulisse eingearbeitet wurden.]

Friedhelm läuft mit einer Truppe junger Buben und einem älteren Herren durch den Wald. Genaue Ortsangabe: Böhmerwald; 3 Tage vor der Kapitulation. Als sie auf russische Soldaten treffen, schießt zwei der Buben unaufgefordert. Der Trupp geht in Deckung. Im Berlin macht sich Viktor unterdessen auf und steigt zur ehemaligen Wohnung von Greta empor. Sie ist schon lange nicht mehr dort gewesen. Alle ihre Dinge sind mit dickem Staub bedeckt. Am Tisch liegt eine Illustrierte mit ihr auf dem Cover. Viktor streicht den Staub vom Titelblatt. Er blickt sich um und setzt sich. Gretas Wohnung ist nun dunkler und weniger farbenfroh als in

anderen Szenen. Zurück im Böhmerwald. Aufnahme vom Himmel. Friedhelm starrt hinauf. Er nimmt das Freundschaftsfoto aus seiner Tasche, schreibt etwas darauf. [Er hat einen Plan.] Die Russen rufen auf Deutsch, dass der Krieg zu Ende sei. Die Buben glauben den Russen nicht. [Sie sind von der Propaganda geprägt und haben noch Hoffnung.] Man erfährt, dass der Bub neben Friedhelm erst 12 Jahre alt ist. Er meint, sie seien Kinder, die Russen würden sie nach Hause schicken. Dem alten Mann gibt er das Foto und weist ihn an, dies an eine bestimmte Adresse zu senden. Dann steht er auf und läuft mit gezogener Waffe den Russen entgegen. Diese schießen auf ihn. Er stirbt. Die Buben und der Mann ergeben sich. Friedhelms Tod wird in Zeitlupe festgehalten. Statt Schüsse hört man nur musikalische Untermalung von einem Streichorchester.

Die nächste Sequenz beginnt mit Aufnahmen von Suchanzeigen. Viktor durchsucht die Anzeigen. Von der ferne erkennt er Dorns Stimme. Viktor drängt sich vor einen Mann, der aufgerufen wird. Dorn erkennt Viktor nicht sofort. Ein Amerikaner tritt ein (erkennbar durch seine Uniform). Er raucht eine Zigarre. Viktor muss erfahren, dass der Amerikaner von Dorns Vergangenheit weiß. Der Amerikaner spricht nicht. Als Viktor nach Greta fragt, erkennt er ihn. Er meint zum Amerikaner, dass sei der Mann, dem er Papiere besorgt habe. Für Greta habe er alles versucht, meint er ebenso. Aufgelöst verlässt Viktor das Amt. Die nächste Einstellung zeigt Gretas Gefängniskarteikarte: Verstorben 17.4.1945. Viktor sitzt in einem Meer aus Akten und Karteikarten, die am Boden zerstreut liegen. Er läuft zum Wirtshaus, in dem die Freunde zu Beginn gefeiert haben. Es steht leer. Als er sich umsieht, bemerkt er ein Hinweisschild auf dem steht: „Swing tanzen verboten“. Das Klavier ist stumm. Alles ist mit Staub und Schutt bedeckt. Wilhelm kommt stumm herein. Er erblickt Viktor, stellt sich stumm an die Bar und raucht eine Zigarette. Charlie kommt herein. Auch sie bleibt zuerst stumm. Sehr lange Einstellungen. Wilhelm sagt, sie brauchen nicht auf Friedhelm zu warten. Charlie erkundigt sich nach Greta. Viktor wendet seinen Blick ab. Alle sind betroffen. Wilhelm nimmt eine Flasche Rum, drei Gläser und schenkt ein. Die drei stoßen an, auf Friedhelm und Greta.

Die nächste Sequenz zeigt die Freunde in einem Rückblick beim Feiern. Dieselbe Szenerie wie zu Beginn des ersten Teiles. Die Sequenz endet mit einem Zoom auf das Freundschaftsbild und der Einblendung der Namen, ihren Geburts- und Todesjahren.

Interaktionsverhältnisse

Beziehungsverhältnisse werden noch stärker als zuvor über Kameraeinstellungen und Schnittfolgen angezeigt. So interagieren etwa Alina und Viktor mit dem Partisanenführer, der jedoch über die ganze Spanne des dritten Teils namenlos bleibt und von Viktor niemals direkt angesprochen wird. Viktor kommuniziert hauptsächlich durch Blickkontakt, was zum einen daran liegen kann, dass er kein Polnisch spricht. Der Partisanenführer spricht jedoch deutsch, wenn er Viktor adressiert. Auch der Kollege aus dem Bewährungsbataillon Wilhelms

bleibt namenlos, steht jedoch in einem freundschaftlichen Verhältnis zu Wilhelm. Auch andere Charaktere der Wehrmacht und bei den Partisanen bleiben ohne Namen, was darauf hindeuten kann, dass die Hauptfiguren keine engeren Beziehungen mehr aufbauen, da es wenig Sinn macht, sich mit jemanden anzufreunden, der am nächsten Tag bereits tot sein kann. Geschlechterverhältnisse bleiben zum Großteil bestehen. Lediglich Alina und eine andere Frau, die Teil der Partisanenbewegung ist, sind den Männern gleichgestellt. Auch die russische Offizierin, die gegen Ende des Teiles auftaucht, durchbricht die starre Geschlechterrolle. Die Hauptfiguren interagieren nur wenig mit der Zivilbevölkerung. Zumeist werden diese aus einer größeren Entfernung gezeigt (Ebenso die russischen Soldaten). Nur Charlie erlaubt sich eine freundschaftliche Beziehung mit der russischen Hilfsschwester Sonja. Juden werden keine gezeigt.

Eine Freundschaft entsteht, wie bereits erwähnt, zwischen Sonja und Charlie, wobei Charlie dieses Verhältnis bewusst beginnt, obwohl dies gegen die Regeln verstößt. Hildegard begegnet dieser Freundschaft mit Argwohn. Durch die Beziehung mit Sonja lernt Charlie ein wenig Russisch, das ihr in weiterer Folge nützt. Als das Lazarett zu Kriegsende fluchtartig geräumt wird, möchte Charlie Sonja nicht alleine zurück lassen. Dies hat wiederum zur Folge, dass Charlie selbst zurückgelassen wird. Dr. Jahn, der ihr zuvor einen Versetzungsgesuch besorgt hat, um sie vor der Anzeige Hildegards wegen Wehrkraftzersetzung zu schützen (sie hatte einem Soldaten dabei geholfen, länger im Lazarett bleiben zu können) und meinte, sie könne in Berlin auf ihn warten, verlässt das Lazarett ohne sie. Die Liebesbeziehung der Beiden kühlt ab dem Vorfall mit dem Versetzungsgesuch und dem Widersehen mit Wilhelm ab. Charlie gesteht Wilhelm, dass sie ihn liebt, doch stößt sie ihn von sich weg, da sie mit dem plötzlichen Auftauchen des Totgeglaubten nicht zurechtkommt. Wilhelm ist noch immer in Charlie verliebt. In der Endsequenz stehen Wilhelm und Charlie wieder näher beisammen und sie tauschen intensivere Blicke aus.

Auch zwischen Greta und ihrer Zellengenossin Erika entsteht ein freundschaftliches Verhältnis. Erika entpuppt sich als Fan von Greta und kümmert sich um sie. Erika hat eine Beziehung zu einem Vogel, der immer aufs Neue ans Zellenfenster fliegt um von ihr gefüttert zu werden. Als Erika zur Exekution abgeholt wird, übernimmt Greta diese Aufgabe. Auch Dorn kommt sie besuchen, jedoch nur um seine eigene Haut zu retten. Nun stellt sich Greta völlig auf die Seite Viktors und gegen Dorn. Die Beziehung zwischen Greta und Viktor ist nach wie vor durch die Plotstruktur und das Aufeinanderfolgen von Sequenzen, die von Greta auf Viktor, oder von Viktor auf Greta übergehen, präsent. Viktor führt indes die freundschaftliche Beziehung zu Alina fort. Ihr vertraut er. Wilhelm interagiert mit seinem Kollegen, der namenlos bleibt. Friedhelm baut keinerlei freundschaftlichen Beziehungen auf. Als er in einem Waldstück auf Viktor trifft, rettet er ihm das Leben, indem er Hiemer erschießt.

Herrschaftsverhältnisse sind durch eine starke Hierarchie gekennzeichnet. Im Falle Wilhelms verkehrt sich das Herrschaftsverhältnis. Vom Oberleutnant wird er zum einfachen Soldaten degradiert und dient unter der Führung des sadistischen und aggressiven Krebs. Bei ihrer ersten Begegnung schlägt Krebs Wilhelm zusammen. Wilhelm zieht es vor, einige Befehle von Krebs nicht auszuführen, was ihn zur Zielscheibe für Krebs Schikanen macht. Schlussendlich ersticht Wilhelm seinen Vorgesetzten und flieht zusammen mit seinem Kollegen. Sein Bruder Friedhelm hingegen befolgt die Befehle von Hiemer, der einen Rang höher getreten ist, als im ersten Teil der Trilogie. Von ihm erfährt er, dass sein Bruder nicht tot ist. Auch Friedhelm erschießt seinen Vorgesetzten, als sich die Gelegenheit bietet. Friedhelm ist nach wie vor Leutnant. Gegen Ende führt er eine Gruppe von jungen Buben und einem älteren Herren an. Als sie auf Russen treffen, opfert er sich und bringt so die Truppe zum Kapitulieren. (Den Buben blüht aufgrund ihres Alters keine Kriegsgefangenschaft.) Für Dorn ist in diesem Teil nicht nur die Beziehung zu Greta gescheitert, sondern er enthebt sich praktisch selbst von seiner Machtposition, als er seine Uniform verbrennt und unter der Aufsicht eines Amerikanischen G.I.s Schreibtischarbeit leistet. Für sein Verhalten gibt es keine Konsequenzen.

8.3.2. Figuren und Akteure

Charakterisierung

In diesem Teil setzen sich die angedeuteten Charakterveränderungen fort. Alle fünf Freunde sind nun der Ideologie ablehnend eingestellt oder zumindest dieser überdrüssig. Bis auf Friedhelm hat keiner der Hauptfiguren die Konsequenzen des Krieges durchdacht. Nun sind alle mit der Realität konfrontiert. Die Inszenierung der Charaktere durch die Kamera gleicht einander. Auch zu den Nebencharakteren ist in der Kamerainszenierung kein Unterschied auszumachen, obwohl die Hauptfiguren in den Fokus gesetzt werden, indem sie näher und länger gezeigt werden, bzw. die einzelnen Sequenzen im Film durch die Hauptfiguren angeleitet werden.

Wilhelm Winter

Wilhelm entgeht als Deserteur seinem Todesurteil und wird einem Bewährungsbataillon unter der Führung von Krebs zugeteilt. Er ist einfacher Soldat und trägt keinerlei Abzeichen mehr. Er verhält sich zeitweise provokativ und befolgt nicht alle Befehle (Sequenz 9, 11). Ein älteres Ehepaar bleibt somit am Leben und ihre Hütte bleibt ihnen erhalten. Wilhelm macht noch immer einen seriösen Eindruck, ist den Krieg aber leid. Seiner Überzeugung, dass desertieren eine gute Entscheidung war, bleibt er treu. Seine Uniform ist zerschlissen, sein Gesicht unrasiert und er wirkt schmutzig. In der Inszenierung durch die Kamera gibt es keine gravierenden Unterschiede zu den ersten beiden Teilen. Die Szenerie im Gesamten ist dunkler

und der schlechte Zustand Wilhelms, den man an seiner äußeren Erscheinung und seinem meist gesenktem Blick ablesen kann, bringt die Tragik des Charakters zum Ausdruck. Den Russen ergibt sich Wilhelm jedoch nicht freiwillig. Als in Sequenz 22 eine Lautsprecheransage ertönt, die die Deutschen zum Überlaufen anregen soll, antwortet er auf den fragenden Blick seines Kollegen: „Auf keinen Fall.“ Der Kollege bleibt an Wilhelms Seite. Einem anderen des Bataillons wünscht er viel Glück, als dieser den Russen entgegen läuft. Als ein betrunkenere Krebs bei einer Rast im Wald auf den abseits der Gruppe sitzenden Wilhelm zu einer neuerlichen Schikane an taumelt, tötet Wilhelm Krebs. Es ist ein offensichtlicher und bewusster Mord. Wilhelm der im Bataillon keine Bande geknüpft hat, flieht mit einem Kollegen. Für ihn ist der Krieg vorbei.

Seine Beziehung zu Charlie flammt abermals auf, als sich die beiden im Lazarett begegnen. Charlie hatte ihn für tot gehalten und deshalb ist das Wiedersehen nicht so fröhlich, wie Wilhelm sich dies erhofft hatte. Dennoch erfährt er nun, dass Charlie ihn liebt. Als diese sich aus seiner Umarmung windet und davon läuft, bricht er in Tränen aus. Bei einem weiteren Wiedersehen in Berlin stehen sich Charlie und Wilhelm (im Gegensatz zu Viktor) näher beisammen und die Einstellungen auf die Gesichter die einander ansehen sind ebenso länger.

Friedhelm Winter

Nach seinem Fronturlaub zieht Friedhelm zurück an die Front. Er ist weiterhin ein Vorzeigesoldat wider Willen. Er agiert gegen seine inneren Werte. Noch immer scheint seine Überzeugung, dass der Krieg nur schlecht ist, durch, dennoch befolgt er alle Befehle ohne Widerworte. Er erschießt einen kleinen Bauernjungen der fliehen will, auf Befehl Hiemers. Auch leistet er dem Befehl folge, sich bei einer Vergeltungsaktion aktiv zu beteiligen. Als er in einem Waldstück auf Viktor trifft, verhilft er ihm zur Flucht, indem er Hiemer erschießt. Friedhelm selbst denkt aber nicht daran zu desertieren. Solange der Krieg dauert, solange werde er Soldat bleiben. Am Ende führt er eine Gruppe junger Burschen und einen älteren Herren an. Die letzten Reservisten des Landes. Bei einem Zusammentreffen mit Russen und der Eskalation aufgrund der übermütigen Buben, opfert Wilhelm sich, in dem Wissen, dass diese danach aufgegeben werden und von den Russen wegen ihres zarten Alters zu ihren Müttern nach Hause geschickt werden. Friedhelm stirbt im Böhmerwald.

Viktor Goldstein

Viktor verändert sich nur geringfügig in seinem Wesen. Bei den Partisanen wird er aufgenommen. Er muss leugnen, dass er Jude ist, obwohl die Partisanen dies ahnen. Er ist von der Partisanenbewegung nicht überzeugt, beteiligt sich jedoch an den Aktionen. Dies sichert ihm sein eigenes Überleben. Als er Friedhelm bei einem Überfall erkennt, schießt er absichtlich über den Köpfen der im Jeep sitzenden hinweg. Bei einem weiteren Überfall auf

einen Zug, der auch KZ Häftlinge transportiert, befreit Viktor diese, was ihn in ein schlechtes Licht gegenüber der Partisanen rückt, die die Häftlinge sich selbst überlassen wollten. Zurück im Unterschlupf wird er am Morgen vom Partisanenführer nach draußen geführt. Er macht den Anschein, dass er nun erschossen wird. Doch der Partisanenführer lässt ihn laufen. Ab da an schlägt sich Viktor alleine zurück Richtung Berlin.

Seine Beziehung zu Greta wird aufgrund der häufigen Sequenzfolge von Viktor auf Greta oder umgekehrt ersichtlich. Auch dadurch, dass er sich, als er Friedhelm im Wald trifft, zuerst nach Gretas Verbleib fragt. Auch in Berlin sucht er, nach dem Besuch seiner Elternwohnung nach Greta und findet heraus, dass sie exekutiert wurde. Alina steht ihm als gute Freundin am Nächsten. Viktor bleibt Opfer und wird nicht als Täter inszeniert.

Greta Müller

Greta ist vom großen Schlagerstar zur Gefangenen im NS-Gefängnis gefallen. Ihr Stolz und ihr Mundwerk haben sie als Kriegsgegnerin geoutet. Sie erscheint nun als einsamer, gebrochener Charakter. Als auch noch ihre Zellengenossin zur Exekution abgeholt wird, gibt sich Greta stückweise auf. Den kleinen Vogel Arthur füttert sie vorerst noch, doch nachdem Dorn sie besucht, und ihr mitteilt, dass bevor ein Alliiertes einen Fuß ins Gefängnis setzt, alle Tod sein werden, wird sie folglich als ängstlich und zuletzt katatonisch dargestellt. Greta wird exekutiert.

Charlotte

Auch Charlotte hält sich nur noch lose an die propagierten Regeln, mit denen sie einst ihren Dienst als Frontkrankenschwester antrat. Sie schläft mit dem Oberarzt und verhilft einem Soldaten dazu, nicht zurück an die Front zu müssen (Wehrkraftzersetzung). Mit der russischen Hilfsschwester Sonja freundet sie sich an und versucht es besser zu machen, als damals bei Lilija. Sie tritt als routinierte Krankenschwester auf und lernt Russisch. Durch ihr Handeln zieht sie sich den Zorn Hildegards zu. Weil sie bei der Räumung des Lazaretts nach Sonja sucht, wird sie zurückgelassen. Gemeinsam versorgen sie die letzten Patienten als die Russen aufkreuzen. Nur knapp entgeht sie einer Vergewaltigung, muss jedoch miterleben, wie Sonja getötet wird. Mit Hilfe der russischen Offizierin wird sie als russische Lazarettchwester Richtung Berlin geschickt.

Die Beziehung zu Jahn stumpft ab, als sie einerseits von ihm ein Versetzungsgesuch vorgelegt bekommt und andererseits, weil sie auf den totgeglaubten Wilhelm trifft, dem sie ihre Liebe gesteht.

Weitere wichtige Figuren

Wie schon in den Teilen davor, ist bei der Inszenierung der Nebencharaktere kein Unterschied zu bemerken. Lediglich die Dauer ihrer Auftritte ist kürzer und sie treten in Interaktion mit den Hauptcharakteren auf. Die polnische und russische Bevölkerung wird nie in Nah- oder Großaufnahmen gezeigt.

Bewährungsbataillon (Kollege Wilhelms/Krebs)

Die Mitglieder des Bataillons werden nie großartig in Szene gesetzt. Der Anführer Krebs ist sadistisch und behandelt seine Untergebenen dementsprechend schlecht. Er schlägt, tritt oder würgt sie und hält große Propagandareden. Sein Name fällt nur ganz zu Beginn, als er sich Wilhelm als ein neuer Vorgesetzter vorstellt. Während des Films wird sein Name anschließend jedoch nie erwähnt. Krebs erhält keinen Hintergrund zu seinem Charakter, was ihn eindeutig zum Antagonisten macht. Wilhelms Kollege, mit dem er am meisten interagiert, bleibt namenlos. Er teilt jedoch Wilhelms Ansichten. Auf der Flucht zusammen mit Wilhelm erzählt er demütig, er hätte zwölf Menschen getötet und keinen gerettet. Bei ihrem Weg zurück in die Heimat trennen sich ihre Wege.

Wehrmacht (Volkssturm/Hiemer)

Friedhelm dient in der Wehrmacht, doch knüpft er keinerlei Bande zu anderen Soldaten. Diese werden somit auch nicht näher dargestellt. Am meisten interagiert er mit Hiemer. Hiemer ist nach wie vor Antagonist. Er empfindet eine gewisse Freude am Töten anderer, ist jedoch weniger aggressiv als Krebs. In der Rangfolge ist Hiemer zum SS-Standartenführer aufgestiegen. Weiterhin bleibt Hiemer ohne Hintergrundinformationen zu seiner Person. Schlussendlich wird er von Friedhelm erschossen. Im Volkssturm, den Friedhelm anführt, sind die Buben übermütig und sichtlich von der Propaganda geprägt. Ein junge gibt an 12 Jahre alt zu sein.

Die Partisanen/Alina

Die Partisanen werden antisemitisch, anti-deutsch und antikommunistisch dargestellt. Der Partisanenanführer bleibt namenlos und erhält auch keine Hintergrundgeschichte. Nun ansatzweise kann man sich mit ihm identifizieren. Er wirkt seriös, gebildet und auch etwas bedrohlich. Mit Viktor spricht er Deutsch, mit seinen Landesgenossen Polnisch. Schlussendlich schließt er Viktor aus dem Trupp aus, lässt ihn jedoch fliehen und erschießt ihn nicht. Alina verfügt über viel Wissen und teilt dieses mit den Partisanen und leitet so viele Übergriffe der Partisanen an. Sie ist zuletzt vollwertiges Mitglied. Die Wehrmacht überfällt das Partisanenlager unmittelbar nachdem Viktor dieses verlassen musste. Die Zuseher erfahren nichts über den Verbleib von Alina oder dem Anführer.

Die sowjetische Offiziersfrau

Sie passt nicht in das Rollenbild, da sie Befehlshaberin der russischen Soldaten ist. Sie fällt durch ein imposantes Auftreten auf, was mitunter mit einer leichten männlichen Körperhaltung einhergeht. Sie ist schlank, dunkelhaarig und groß gewachsen. Sie verhindert im letzten Moment Charlies Vergewaltigung und erschießt die als deutsche Kollaborateurin gebrandmarkte Sonja. Sie gibt Charlie gegenüber an, sie so vor weiteren Misshandlungen vor Vollstreckung ihres Todesurteils bewahrt zu haben. Sie setzt sich ebenso für Charlie ein um sie als russische Krankenschwester Richtung Berlin zu senden. Im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern der Roten Armee, wird sie auch in Nahaufnahmen gezeigt.

Im Lazarett (Sonja/Hildegard/Jahn)

Sonja ist die russische Hilfskrankenschwester. Sie weiß, dass sie, sollte das Lazarett verlegt werden, als Kollaborateur von den Russen hingerichtet wird. Unter ihrem Auge zieht sich eine lange Narbe über ihre Wange. Sie ist klein, dunkelhaarig, jung und spricht gutes Deutsch. Ihr Verhalten ist unterwürfig. Den Patienten begegnet sie mit Respekt. Hildegard gefällt die Freundschaft zwischen Charlie und Sonja nicht. Auch heißt sie die Beziehung von Charlie mit dem Feldarzt nicht gut. Hildegard ist angespannt und zunehmend aggressiv. Je näher die Russen kommen, desto eher hält sie an den NS-Werten fest. Dr. Jahn konnte sie gerade noch aufhalten, gegen Charlie Anzeige zu erstatten. Jahn begrüßt die Affäre mit Charlie. Mit einem Versetzungsgesuch nach Berlin meint er zu ihr, dass sie dort auf ihn warten könne. Als das Lazarett geräumt wird, verlässt er es ohne sie.

In Berlin (Dorn/Zivilistin in Viktors Elternwohnung/Erika)

In Berlin trifft Greta im Gefängnis auf Erika. Sie gesteht ihr, dass der Song „Mein kleines Herz“ einen Beitrag geleistet hat, dass sie ihren kriegsversehrten Mann geheiratet hat. Erika ist freundlich und hilfsbereit.

In diesem Teil wird Dorn auch ohne direkte Interaktion mit Greta gezeigt. Gretas Lied lauschend sitzt er beispielsweise nachdenklich in seinem Wohnzimmer. Für Gretas Entlassung macht er keine Anstalten. Stattdessen bittet er sie um Beglaubigung, dass er Viktor Papiere zur Ausreise verschafft hat. In Mitwissenheit seiner Frau, versucht Dorn seine Tochter, die Frau und anschließend sich selbst zu erschießen. Es gelingt ihm nicht, woraufhin er seine SS-Uniform verbrennt und sich unter den Dienst der Amerikaner stellt.

Als Viktor die Wohnung seiner Eltern besucht, trifft er auf eine Berlinerin, die den Zusehern bereits von zweiten Teil bekannt ist. Die Frau ist schlank, groß und unterhält einen ruppigen Umgangston. Mit ihren drei Kindern wohnt sie nun alleine in der Wohnung. Sie gibt vor nichts

gegen die Juden gehabt zu haben, sogar versucht zu haben, ihnen zu helfen. Als Viktor nach draußen stürmt, meint sie zu ihren Kindern geringschätzig: „Juden.“

Identifikation

Wilhelm agiert nicht mehr als der große Bruder Friedhelms, doch sein Kollege aus dem Bewährungsbataillon sieht zu ihm auf. Nach wie vor ist er derjenige, der Entscheidungen trifft, wenngleich jetzt auch nur noch seine eigenen, sofern ihm das möglich ist. Seinen sozialen Rang als Oberleutnant verlor er und kämpft nun als einfacher Soldat auf Bewährung im Bewährungsbataillon 500. Seinem Todesurteil entgeht er somit, doch muss er sich die Schikanen seines Vorgesetzten gefallen lassen. Dennoch lehnt sich Wilhelm auf, als Krebs den Befehl gibt, eine Hütte niederzubrennen, die noch bewohnt war. Gegen Ende ersticht er Krebs und flieht aus dem Bataillon. Sein Bruder Friedhelm ist Leutnant und gehorcht den Befehlen des SS-Standartenführers Hiemer. Unter dessen Befehl erschießt er einen Bauernjungen und beteiligt sich an Vergeltungsschlägen. Lediglich Viktor steht in seiner Gunst, als er statt ihn, Hiemer erschießt und Viktor so die Flucht ermöglicht. Friedhelm ist in der Befehlskette oben und führt in den letzten Kriegstagen eine Truppe des Volkstums an. Er opfert sich um eine tödliche Schießerei zu vermeiden und die jungen Buben zum Kapitulieren zu bewegen. In den letzten Szenen bekommt er also heldenhafte Züge.

Charlie arbeitet als routinierte, freundliche Krankenschwester, doch folgt sie nicht mehr den Regeln des Regimes. Zwar noch immer gefangen in ihrer Geschlechterrolle, bricht sie aus der Rolle der treuen deutschen Krankenschwester aus, indem sie bspw. einem Soldaten die Rückkehr an die Front erspart. Damit begibt sie sich selbst in Gefahr und entgeht einer Anzeige nur knapp. Die russische Offizierin, die Charlie unterstützt, tritt als Befreierin auf. Sie weiß sich in der Männerwelt durchzusetzen, rettet Charlie vor einer Vergewaltigung und ermöglicht ihr die Heimkehr nach Berlin als russische Lazarettchwester. Trotz allem befolgt sie die Regeln und erschießt Sonja, die als Kollaborateurin zum Tode verurteilt war.

Gretas Situation ändert sich nicht. Sie bleibt Gefangene der Nazis. Für Dorn hat sie nichts mehr übrig und sie verweigert ihm ihre Hilfe. Sie ist stolz darauf und froh darüber, dass Viktor es mit ihrer Hilfe (nach ihrem Wissensstand) nach Amerika geschafft hat. Viktors Charakter ändert sich kaum, doch übernimmt er gleich drei soziale Rollen. Er ist Jude, Deutscher aber auch Partisan – eine widersprüchliche Kombination. Er bleibt das Opfer, dass sich nichts zu Schulden kommen lässt. Zwar ist er eingebunden in Aktivitäten der Partisanen, die auch Tote mit sich bringen, doch übernimmt er nur eine marginale Rolle bei diesen Aktionen. Bei dem Angriff auf Friedhelms Trupp schießt er absichtlich über die Köpfe der Soldaten hinweg. Auch er bekommt heldenhafte Züge, als er trotz der Gefahr selbst von den antisemitischen Partisanen ermordet zu werden, KZ-Häftlinge befreit.

Auch mit den Nebencharakteren ist eine Identifikation möglich. Lediglich Hiemer und Krebs sind eindeutige Antagonisten mit nur wenig Identifikationspotential. Ihnen fehlt lediglich Vorgeschichte und persönliche, nachdenkliche Momente werden ebenso nicht dargestellt.

Empathie und Sympathie

Empathische Felder um die Hauptfiguren und Nebenfiguren sind zu erkennen. Deren Gefühlslage wird durch Länge und Art der Einstellung, musikalischer Untermalung, Schauspiel und Plotstrukturen samt Dialogen sichtbar. Rollen- und Personenschemata, sowie die Art der Drehorte ergänzen die Nachvollziehbarkeit der Gefühlslagen und Handlungen der Figuren. Klares Beispiel für ein empathisches Feld in Bezug auf Dorn wäre das Aneinanderfügen der Sequenzen 20, 30, 36 und 42. Die Kamera inszeniert Dorn in einer längeren, emotionalen Einstellung als er mit einem alkoholischen Getränk in der Hand Gretas Lied im Radio lauscht. Dies könnte als ein Anzeichen für Gewissensbisse, ein Umdenken oder als Überlegen von möglichen Lösungen für seine eigene Situation interpretiert werden. Schlussendlich möchte er von Greta eine Bestätigung, die ihn in ein gutes Licht bei den Alliierten rückt. Als diese ablehnt ist er außer sich. Den folgenden Plan seine Familie zu erschießen und schlussendlich Selbstmord zu begehen, kann er nicht durchführen. Die Einstellungen sind in dieser Szene sehr lang, die Musikuntermalung tragisch und er zögert. Der Plan des nachfolgenden Selbstmordes wird zwar nicht angezeigt, doch können die Zuseher dies durch Vorwissen ergänzen. Schlussendlich verbrennt er seine SS-Uniform und kehrt so dem Regime den Rücken. Auch um selbst den Kopf aus der Schlinge zu ziehen.

8.3.3. Gestaltung und Ästhetik

Die Gestaltungselemente fördern in ihrer Zusammenkunft die Personalisierung und Emotionalisierung der Geschichte. Schnelle Schnitte zeigen Aufregung und Aktion an, langsame Schnitte ruhige und emotionale Szenen und vereinzelt Zeitlupenaufnahmen fördern die Tragik der Szene. Die Kamera folgt den Hauptfiguren bzw. den Nebenfiguren, denen eine größere Rolle zufällt. Russische Soldaten und die Zivilbevölkerung werden in einem Distanzverhältnis gezeigt. Die Gestaltung erscheint noch düsterer wie im vorigen Teil der Trilogie. Vor allem Kostüme und Make-Up, sowie die Drehorte lassen die Story düster und trist erscheinen. Das Zusammenspiel der einzelnen Gestaltungselemente ist Ausdruck von Erschöpfung, Trostlosigkeit und Überdruß. Die Gestaltungselemente haben im Zusammenspiel mit dem Plot den Nutzen die Szenerie glaubwürdig und nachvollziehbar zu machen.

Authentizität

Auch im dritten Teil der Trilogie wird die gesamte Palette an Authentizitätsstrategien verwendet. Der Kommentar aus dem Off liefert wichtige Hintergrundinformationen, legt jedoch auch die hoffnungslose Stimmung offen. Eine große Rolle spielen weiterhin die Requisiten und die Kostüme. Auch erkennt man Propagandaschriften, eine Zeitschrift, Suchanzeigen Abzeichen, Schilder die mit der damaligen Zeit übereinstimmen. Eine Besonderheit liegt im Fall des Verbotsschildes „Swing Tanzen verboten“ vor. Dieses Schild passt in die Story (Swing war verboten, wie bereits in einer Sequenz im ersten Teil ersichtlich wurde. Das Schild zieht gleichsam Bezüge zu dieser ersten Sequenz), wirkt authentisch, doch hat dieses Schild offiziell nie existiert (Classen, 2014. S.8). Die Uniformen sind wahrheitsgetreu und geben wichtige Informationen über den Dienstgrad und erklären so manches Verhalten. Die Uniformen sind verschlissen und wecken Bilder in den Köpfen der Zuseher, die sie möglicherweise bereits von diversen Dokumentationen mit Archivmaterial kennen. Passend gesetzte Archivaufnahmen treiben den Plot voran und machen diesen gleichsam glaubwürdig. Genaue Zeit- und Ortsangaben machen die Geschehnisse nachvollziehbar und prüfbar. Es werden unterschiedliche Dialekte gesprochen und auch auf Russisch und Polnisch wird sich unterhalten. Für die rein deutschsprachigen Zuseher wirken die Fremdsprachen sehr überzeugend, Zuseher, die mit diese Fremdsprachen aufgewachsen, könnten jedoch den deutschen Akzent bemängeln. Drehorte sind durchaus authentisch in Szene gesetzt, v.a. solche die sich auf keine Kulisse verlassen müssen. Die immer wieder gezeigte Häuserreihe in Berlin wirkt nach wie vor, trotz Plot bedingter Änderungen (zerbombte Häuser, Ziegelstaub, vernagelte Türen) künstlich. Die Einarbeitung der Kulisse mit einer Archivaufnahme ist zwar gelungen, jedoch als solche erkennbar. (Sequenz 44, als Viktor durch die Straßen läuft, zieht die Kamera auf. Während Viktor in einem Brückenbogen verschwindet, fällt der Fokus auf das ausgebombte Berlin. Dargestellt in einer Totalen, vorne die Kulisse und dahinter ein wurde eine Archivaufnahme gelegt.) Hintergrundgeräusche untermalen die Szene und tragen so ebenso zur Glaubwürdigkeit bei. Viele Informationen, die nicht verschriftlicht, durch Kommentare oder den Dialog bereitgestellt werden, wie Gefühlslagen der Figuren oder Hektik im Kampfgeschehen, werden durch die Kamerastrategien und die musikalische Untermalung so inszeniert, dass sie im Gesamtbild sinnvoll erscheinen und nachvollziehbar sind. Auch Identifikationspotential mit den Figuren ist, wie auch in den anderen beiden Teilen, reichlich vorhanden. Die Geburts- und Todesjahre, die zum Abschluss der Trilogie eingeblendet werden, erwecken sogar den Eindruck, dass diese Personen mehr als Fiktion sind und tatsächlich so existiert haben.

Weitere Gestaltungselemente

Der Teil beginnt mit einer Rekapitulation der Ereignisse und bereitet so auf die folgenden Ereignisse vor. Gleichsam wird damit die im vorigen Teil herrschende Stimmung wieder in Erinnerung gerufen. Nach dem Zusammenschnitt folgt ein weiteres Intro, das abermals eine depressive Stimmung widerspiegelt, diesmal jedoch mit neuem Bildmaterial, das jedoch die Handlung der Endsequenz des zweiten Teiles lediglich fortsetzt. Neue Plotelemente werden erst in der dritten Sequenz eingeführt. Diese Sequenz zeigt Viktor, der als Köder der Partisanen für die deutschen Soldaten an einem Baum gefesselt ist. Der Plan geht auf und Viktor ist damit Teil der Partisanenbewegung. Von der Bildgestaltung sind keine Unterschiede zu den vorherigen Teilen erkennbar. Die Perspektiven dienen der Glaubwürdigkeit und der Ästhetik der Story. So wechselt die Perspektive bei Vormärschen oder Angriffen der Deutschen Gruppen von einer Darstellung, die den Trupp von vorne, nah und auch halbnahe zeigt zu Darstellungen, bei der die Kamerablick so gerichtet ist, als sei man Teil des Trupps. Man sieht also beispielsweise die Rückenansicht einer Figur. Die Einstellungen unterstreichen die Emotionalität der Protagonisten und schaffen eine Distanz zu anderen nicht näher vorgestellten Figuren. Die Lichtgestaltung suggeriert ebenso wie Schnitt und Kamera bestimmte Gefühlslagen und ist an die Plotstruktur angepasst. In Sequenz 2, bei der die Hauptfiguren beleuchtet werden, werden Aufnahmen von Charlie und Friedhelm hell ausgeleuchtet. Die beiden Charaktere sind in diesem Augenblick keiner Gefahr ausgesetzt, bzw. empfinden ein positives Gefühl. Aufnahmen von Greta und Wilhelm, die sich mit Todesurteilen auseinandersetzen müssen, sind dunkel.

Schnitte werden so gesetzt, dass sie die Spannung der Geschichte halten und Emotionen richtig zum Ausdruck bringen. In den Sequenzfolgen wechseln sich die Hauptakteure als Anleiter der Szenen ab. Zeitliche Auslassungen kommen vor und werden durch Archivaufnahmen gefüllt. Sie dienen dem Voranschreiten der Handlung und können als Wartezeit ohne große Ereignisse, oder als Routine gewordenen Handlungen für die Protagonisten interpretiert werden. An allen Orten, die als Handlungsspielraum dienen, herrscht gedrückte Stimmung. Berlin scheint von Kampfhandlungen vorerst noch sicher zu sein, auch das Lazarett ist zu Beginn noch ein sicherer Ort. Sie dienen so auch als Gegenpol zu gefährlicher wirkenden Orten, an denen sich die Soldaten aufhalten. Zählt man die Uniformen zur Ausstattung, werden die Charaktere durchaus durch ihre Uniformen charakterisiert. Auch durch die Kleidung der Figuren werden ihre Lage und ihr sozialer Status deutlich. Andere Requisiten geben auch Auskunft über das soziale Gefüge, in denen die Figuren leben und geben auch Orientierung.

Die Tonspur beinhaltet den Erzähler aus dem Off, der noch poetischer und tragischer die Erfahrungen und Gefühle der Figuren zum Ausdruck bringt, aber genauso wie in den anderen

Teilen einen Menge Informationen bereit stellt. Geräusche dienen der Authentifizierung der Szenen und schaffen Orientierung. Im Lazarett werden beispielsweise immer Schmerzensschreie aus unbekannter Quelle zugespielt. Hört man diese Schreie am Ende einer Szene, erahnt man, dass die nächste Sequenz im Lazarett spielen wird. Auch diese tragen zum Stimmungsaufbau bei. Im NS-Gefängnis hört man die Schreie einer Frau die offenbar eine politische Gefangene ist, da sie „Lang lebe Stalin“ ruft. Die Kamera ist dabei auf Greta gerichtet, die verängstigt auf ihrer Pritsche liegt. Die musikalische Untermalung dient der Dramatisierung. Auch taucht das Musikstück „Mein kleines Herz“ abermals auf. Ein Lied das unweigerlich mit Greta in Verbindung gebracht wird. Das Musikstück von Giuseppe Verdi Der Gefangenenchor wird in den Plot mit eingebaut. Die Russen fordern damit die Deutschen auf sich zu ergeben und überzulaufen.

8.4. Zusammenführung und Rekapitulation der Datenanalyse

8.4.1. Inhalt und Repräsentation

Die 270 Minuten Filmmaterial wurden hinsichtlich des Inhalts und seiner Repräsentation auf drei Ebenen untersucht. Die Ebene des Inhalts wurde bereits ausführlich beschrieben und kann oben näher nachgelesen werden. Die wichtigsten Plot-Bestandteile werden unten aufgelistet. Auf der Ebene der Modalität der Repräsentation lässt sich zusammenfassen, dass viele Nah- und Großaufnahmen von Halbnahen und wenigen Totalen unterbrochen werden. Die Lichtverhältnisse sind durch die dargestellte Tageszeit bestimmt, doch auch durch die emotionale Befindlichkeit der Figuren. So wartet Viktor in der Sequenz 41 im 1. Teil in einem dunklen Raum auf sein Verhör durch die Gestapo. Dabei ist nicht nur der Raum, sondern auch sein Gesicht spärlich beleuchtet. Im Vergleich dazu ist die Szene, in der Charlie mit Dr. Jahn ein Bett teilt (Sequenz 52, Teil 2) hell ausgeleuchtet. Es ist ein Unterschied zu anderen Lazarett Szenen erkennbar. Jeder Teil der Trilogie wird zu Beginn so inszeniert, dass Spannung aufgebaut wird. Großaufnahmen und Zeitlupen werden eingesetzt um große Emotionalität zu erzeugen. Die dritte Ebene umschreibt die Analyse der Verkettung der Bilder. Alle drei Teile sind schlüssig verbunden. Der Plot wirkt zwar stellenweise unglaubwürdig, da die Freunde relativ oft zufällig aufeinander treffen, doch ergibt sich ein schlüssiges Ganzes. Das zufällige Zusammentreffen der Figuren unterstreicht zudem die Betroffenheit und die persönlichen Beziehungen. Die Verkettung der Bilder in einer und zwischen einer Sequenz ist so gewählt, dass zusätzliche Bedeutungen entstehen. Als Dorn in Sequenz 3, Teil 1, die Abschiedsparty stört und Greta mit ihm zu flirten beginnt, wird in der Interaktion zwischen Greta und Dorn Viktors Gesicht einmontiert. So wird suggeriert, dass Viktor nicht mit dem Vorgehen Gretas einverstanden ist und Eifersucht in ihm aufsteigt. Gleichsam unterstreicht es die Story, dass Greta mit Dorn flirtet um von Viktor, der sich der Ausgangssperre widersetzt, abzulenken. Auch zu erwähnen sind die Einstellungsfolgen von Wilhelm auf Friedhelm, die Aufschluss über

deren Beziehung als Brüder gibt und die beiden auch teilweise als Gegenpole (Wilhelm ist Kriegsbefürworter, Friedhelm dagegen) inszeniert. Neben Beziehungsverhältnissen zwischen den Figuren werden so auch Gefühle wie Angst, Liebe, Mitgefühl oder Argwohn suggeriert. Auch werden dadurch empathische Felder aufgebaut.

Interaktionen der Haupt- und Nebenfiguren sind durch romantische Verstrickungen, Familienbanden, Herrschaftsverhältnissen und Freundschaftsbeziehungen geprägt. Diese werden durch Plot-Inhalte, Kameraarbeit und Ausstattung ersichtlich. Großteils herrschen typische traditionelle Rollenbilder vor. Antagonisten findet man auf Seiten der SS oder bei höheren Führungskräften der Wehrmacht (Feldwebel Krebs). Alle anderen Figuren sind als Opfer der Umstände und des Systems inszeniert. Hauptsächlich werden die Deutschen in den Kamerafokus gerückt. Gelegentlich tauchen Angehörige anderer Länder oder Juden in den Fokus, sofern sie mit den Hauptfiguren interagieren. Diese, wie Lilija, Sonja oder Alina stehen in einem freundschaftlichen Verhältnis zu den Hauptfiguren. Ansonsten wird die örtliche Bevölkerung nur aus einer Distanz gezeigt. Diese verhalten sich den Deutschen gegenüber unterwürfig. Juden haben an allen Seiten mit Ausgrenzung zu kämpfen, auch in den Reihen der Partisanen (Viktor).

Die gesamte Trilogie umspannt die Jahre 1941 bis 1945 und spart die Vorgeschichte und den Nachspann zum Krieg aus. Diese Zeitspanne wird in etwa gleich langen Perioden aufgeteilt. Der erste Teil umschreibt den Beginn, die Hoffnung auf einen baldigen Sieg, die Zuversicht der Figuren und geht mit der Darstellung der wenig heroischen Realität in den zweiten Teil über. Die positive Grundeinstellung im ersten Teil wird durch die Handlungen und inneren Einstellungen der Figuren ersichtlich, sowie durch die helleren Bilder im Vergleich zu den folgenden beiden Teilen. Auch sind weniger dramatische Kampfszenen und noch unverbraucht wirkende Ausstattung der Soldaten und Krankenschwestern zu sehen. In der Story des ersten Teiles sind folgende Ereignisse eingearbeitet:

- Russlandfeldzug (heftige Regenfälle, Rückschläge wie Stalingrad, eisige Kälte, schlechte Versorgung)
- Judenverfolgung (geschlossene und gekennzeichnete Geschäfte, Ausgangssperre, Judensterne) und Rassenschande (Greta und Viktors Liebesbeziehung)
- Lazarettalltag (verwundete Soldaten, Morphiummangel, Zwangsarbeiterinnen aus der örtlichen Bevölkerung)
- Exekution russischer Offiziere (während Soldaten in Gefangenschaft geraten, werden Führungskräfte exekutiert)
- Ukrainische Zivilisten und Juden werden vertrieben (durch die ukrainische Hilfspolizei)

- Handel von Sex gegen Ausreisepapiere und Karrieremöglichkeit
- Denunzierung einer versteckten Jüdin (Lilija durch Charlie)
- Repression von Kriegskritikern (Friedhelm)
- GESTAPO und Deportation (Viktor)
- Freundschaftsverhältnisse, Familienverhältnisse, romantische Beziehungen und abwertender Umgang mit örtlichen Zivilisten, Juden und Russen

Der zweite Teil umschreibt eine Periode von Ernüchterung, anhaltender Hoffnung und kühler Kriegsroutine und geht mit dem Gefühl von Angst und abnehmender Hoffnung in den dritten Teil über. Dieser Teil umspannt den Zeitraum vom Frühjahr 1943 (ohne spannungsaufbauende Rückblende auf den vorherigen Teil) bis in den Spätherbst 1943. Die negative Grundstimmung wird durch das Schauspiel, die Einstellungslängen, dramatischere Kampfszenen, dunkleren Bildern und tragischen Musikeinsatz ersichtlich. Auch Uniformen sind nun verschlissen und auch andere Ausstattungsgegenstände machen einen mitgenommenen Eindruck. Die Kostüme und die Ausstattung machen zudem den Unterschied zwischen den mitgenommenen aktiven Kriegsteilnehmern und der reichen, Befehle erteilenden SS und jener die für sie arbeiten. Folgende Ereignisse werden im Plot widergespiegelt:

- Andauernder Kampf an der Ostfront mit Rückschlägen (Schlacht von Kursk)
 - Sinnlose Kampfhandlungen
 - Nachschub von jüngeren deutschen Soldaten
- Lazarettalltag
- Karriereaufstieg durch eine Affäre zu einem SS-Mitglied
- Partisanenbewegung in Polen und folgende Vergeltungsaktionen (Erschießungskommandos)
- Deportation von Juden und Regimegegnern (nach Auschwitz) und deren Enteignung
- Zwangsarbeiter an deutschen Höfen (passiv durch Alinas Erzählung)
- Umgang mit Deutschen, die sich gegen das Einrücken ihrer Söhne aussprechen (erzählt von Martin)
- Umgang mit Regimegegnern die in NS-Gefangenvollzug landen (Greta)
- Liebesbeziehung zwischen Arzt und Lazarettschwester, Freundschaft- und Familienverhältnisse, romantische Beziehungen

Der dritte Teil umspannt die Periode vom Herbst 1943 bis zum Mai 1945. Die angedeutete Hoffnungslosigkeit und Angst setzt sich im letzten Teil fort und inszeniert das Warten auf das Kriegsende. Die düstere Grundstimmung wird vor allem durch den Off-Kommentar angeleitet und von Kameraarbeit, musikalischer Untermalung, dunklen Bildern, verschlissenen

Kostümen, dem Schauspiel und dem zunehmenden Sadismus durch Vorgesetzte zum Ausdruck gebracht. Folgende Ereignisse sind im 3. Teil im Plot eingearbeitet:

- Partisanenbewegung
- Bewährungsbataillon, Volkssturm und sinnloser Verteidigungskampf
- Umgang mit der örtlichen Zivilbevölkerung und Vergeltungsaktionen
- Lazarettalltag (und dortige Liebesbeziehungen)
- Vergewaltigung durch russische Soldaten
- Exekution von Verrätern (Sonja) durch russische Alliierte
- NS-Gefangenenvollzug und Todesurteile
- Denunzieren und Wehrkraftzersetzung von Deutschen
- Deportation von Juden
- Selbstmorde in den Reihen der SS bzw. Verschleierung der Zugehörigkeit und Gräueltaten (Dorn)

8.4.2. Figuren und Akteure

Die einzelnen Charaktere und ihre Eigenschaften sind oben ausführlich nachzulesen. Anzumerken ist, dass bei der Inszenierung durch die Kamera und den Ton keine erkennbaren Unterschiede zwischen den Hauptfiguren und den Nebenfiguren vorhanden sind.

Alle fünf Hauptfiguren müssen sich mit inneren Konflikten herumschlagen. Sie versuchen eine Balance zwischen inneren Gefühlen und ideologischen Pflichtgefühl zu finden; einen Mittelweg zwischen Vermeidung von Leid für die einen und Vermeidung von Schwierigkeiten für sie selbst sowie ihnen nahestehenden Personen. Während Viktor als Jude stets Opfer bleibt, sind die Entwicklungen der anderen vier Figuren komplexer. Wilhelm, Friedhelm und Charlotte nehmen sowohl die Täter- als auch Opferrolle wahr, während Greta, als Karrieristin, am ehesten dem Bogart-Charakter entspricht und schlussendlich zum Opfer des Regimes wird. Viktor, als Opfer steht am unteren Ende der Herrschaftskette, sowohl in Bezug auf die Deutschen, wie auch in der Partisanenbewegung. Greta steht auf der Seite der deutschen Machthaber und äußert sich nie politisch über die Begebenheiten, tauscht jedoch sexuelle Dienste gegen die Karriereleiter und Ausreisepapiere für ihren Freund Viktor. Dem Sturmbannführer Dorn ist sie unterlegen. Charlotte untersteht der Oberschwester und Dr. Jahn, mit dem sie eine Affäre beginnt. Macht übt sie über die Hilfsschwestern aus. Dies wird jedoch nur kurz angezeigt. Charlies Verhältnis zu Lilija wandert zwischen Ablehnung und Bewunderung, endet jedoch in einer Denunzierung von Lilija durch Charlie. Als Krankenschwester bleibt sie neutral und wird zum Opfer einerseits durch die indoktrinierte NS-Ideologie, die beinahe Denunzierung durch Kollegin Hildegart und durch die Gewaltakte der Russen. Wilhelm ist als Leutnant und später Oberleutnant in der Wehrmacht ein mittleres Glied

in der Befehlskette. Täter wird er durch die Exekution eines russischen Offiziers, Opfer durch die widrigen Umstände und die Konsequenzen seiner Desertation die zu einer Degradierung, nicht ausgeführtem Todesurteil und Bewährungsbataillon führen. Friedhelm wird schon durch sein unfreiwilliges Einrücken in die Armee zum Opfer ist gegen den Krieg und resigniert schlussendlich. Er wird Täter durch die Befehle, die er ausführt und seiner aktiven Beteiligung an Vergeltungsschlägen. Im dritten Teil opfert er sich für seine aus Kindern bestehende Kompanie und ist so wieder Opfer der Umstände. Alle fünf Figuren agieren zu einem Zeitpunkt heldenhaft und können nie als Antagonisten identifiziert werden.

Identifikationspotentiale sind reichlich vorhanden. Neben den Charakterzügen der Figuren, stehen auch Rollenschemata zur Verfügung. Rollen wie die Krankenschwester, der Soldat, der große Bruder, die fürsorgliche Mutter, der Außenseiter, die Leseratte, der Stratege, u.v.m. sind auszumachen. Empathie ist mit allen Figuren möglich, da ihre Handlungen schlüssig und ihre Emotionen nachvollziehbar inszeniert sind. Der Großteil kann so als Sympathieträger identifiziert werden, ausgenommen sind Antagonisten, deren Hintergrundgeschichte nicht ausgearbeitet wird und deren Verhalten durch Sadismus geprägt ist. Das Verhalten und das Auftreten der Figuren können durchaus mit Wunschvorstellungen der Rezipienten verknüpft sein.

8.4.3. Gestaltung und Ästhetik

Die Gestaltungselemente fördern in allen drei Teilen die Emotionalität und Personalisierung. Die generierten Stimmungen reichen von Optimismus bis hin zu Verzweiflung und Resignation, wobei die positive Stimmung im Verlauf der Trilogie immer mehr abflacht. Der Großteil der Gestaltungsmerkmale wirkt dramatisch und ernst. Melancholische Streichermusik, die bedrohliche Geräuschkulisse, schwülstige Kommentare des Erzählers, aber auch zunehmend trostlosere Drehorte und die Ausstattung wirken sich negativ auf die Stimmung aus. Empathie wird nicht nur durch die Plot Strukturen möglich, sondern auch durch die vielen Nah- und Großaufnahmen, die emotionale musikalische Untermalung und die Geräuschkulisse. Aber auch die Kostüme und die damit angezeigten sozialen Ränge, macht das Handeln der Figuren nachvollziehbar.

Die Zivilbevölkerung im Osten, sowie russische Soldaten werden aus einer distanzierten Kameraperspektive gezeigt. Schnelle Schnitte zeigen Aufregung und Aktion an, langsame Schnitte ruhige und emotionale Szenen und einzelne Zeitlupenaufnahmen fördern die Tragik. Die Gestaltungselemente haben im Zusammenspiel mit dem Plot den nutzen die Szenen glaubwürdig und nachvollziehbar zu gestalten. Die Gestaltung hinterlässt mit einzelnen Ausnahmen ein authentisches Gesamtbild.

Authentizitätsmarker

Archivaufnahmen

Das für das deutsche Dokudrama genretypische Einarbeiten von Archivaufnahmen, hat in *Unsere Mütter, unsere Väter* mehrfachen Nutzen. Zum einen macht es die Story glaubwürdig und zum anderen machen die Aufnahmen größere Zeitsprünge möglich. Sie dienen also dem Fortschreiten der Handlung, der zusätzlichen Dramatisierung sowie der Authentifizierung. Sie sind direkt mit dem Plot verwoben. Doch nicht nur schwarz-weißes Bildmaterial wird als Archivaufnahme verarbeitet. Auch eine aufgezeichnete Rede Göbbels findet Verwendung. Neben der Glaubwürdigkeitssteigerung haben diese Aufnahmen auch einen Wiedererkennungswert für die Rezipienten. Insgesamt werden 11 Zusammenschnitte aus archivierten Wochenschauaufnahmen eingearbeitet. Vier im ersten Teil, drei im zweiten Teil und erneut vier im letzten Teil der Trilogie. Das Material wird immer mit einer Zeiteinblendung versehen, die zumindest Monat und Jahr beinhaltet, gelegentlich genaue Tagesdaten.

Authentische Orte und Objekte

Großen Einfluss auf die Glaubwürdigkeit des Films nimmt die Ausstattung, die dem Blick in die Vergangenheit erleichtert. Gebrauchsgegenstände wie der Volksempfänger, Autos, Pferdefuhrwerke, Telefone, Möbel aber auch Schilder, Beschriftungen, Symbole, Propagandaschriften und ähnliches kommen zum Einsatz. Bei Handlungen die in geschlossenen Räumen spielen, ist die Ausstattung glaubwürdig an jene Zeit angelehnt. Kostüme sind dem Handlungsverlauf entsprechend aufbereitet. (Mit dem Andauern des Krieges wirken die Uniformen zunehmend mitgenommen.) Uniformen der SS und der Wehrmacht sind wahrheits- und detailgetreu nachempfunden. Die jeweiligen Abzeichen halten einer Nachprüfung stand. Die Außenaufnahmen sind genügend vorhanden und gelungen. Lediglich die Kulisse einer Berliner Häuserfront lässt zu wünschen übrig. Sie wirkt trotz authentischer Schriftzüge, Schilder und bepflasternder Straße künstlich. Eingblendete Zeit- und Ortsdaten tragen ihrerseits zur Glaubwürdigkeit wie Orientierung bei. So heißt es beispielsweise in Sequenz 5, 2. Teil: *Infanteriedivision. 3 Tage bis zur Schlacht von Kursk*, oder im selben Trilogieteil, Sequenz 23: *Kurchatow, Russland; 46 km vor Kursk*.

Kamerastrategien

Die Kamera folgt den fünf Protagonisten und verhilft den passenden Emotionen zum Ausdruck. Durch wechselnde Einstellungen, wobei die Zuseher zweitweise nicht nur bloße Beobachter bleiben, sondern auch das Gefühl bekommen, teil des Geschehens zu sein tragen zur Glaubwürdigkeit bei. Auch das Festhalten an Kamerakonventionen, wie die wackeligen Bilder und schnellen Schnitte in Kampfaufnahmen tragen zur Authentizität bei.

Ton

Die Tonspur ist passend zu den Story-Inhalten gewählt. Dramatische Szenen werden mit dramatischen Tönen untermalt. Hintergrundgeräusche passen zu jeweiligen Spielorten. Der Kommentar aus dem Off, der die Geschehnisse erzählt, spiegelt die in den Bildern repräsentierte Stimmung wieder, doch gibt gleichsam Faktenwissen an die Rezipienten weiter.

Figurenkonstellation und Narration

Beziehungsgefüge und Identifikationspotentiale sind nachvollziehbar und offensichtlich inszeniert. Das Auftreten und Aussehen der Figuren spielt auf stereotype Vorstellungen an und macht diese so glaubwürdig. So entspricht Soldat Schneider, ein begeisterter Kriegsteilnehmer in den Reihen der Wehrmacht, dem Idealtypus eines Ariers; groß gewachsen, blauäugig und blond. Nicht alle, jedoch die beiden in den Fokus gerückten Vertreter des jüdischen Typs (Viktor und Liliya) haben beide dunkles, leicht krauses Haar. Die Antagonisten Hiemer und Dorn haben, stereotyp für ihre Machtposition, breite Schultern, dunkle Stimmen und eine aufrechte Körperhaltung. Polnisch, Russisch und verschiedene deutsche Dialekte kommen zum Einsatz. Die Schauspieler mussten keinen realen Vorbildern entsprechen, da sie alle fiktive Charaktere sind. Soziokulturelle Authentizität ist auf jeden Fall gegeben. Die Erzählung ist schlüssig zusammengefügt und ist mehrdimensional aufgebaut, die Bilder bedeutungsvoll aneinander geschnitten. Publikumserwartungen werden sowohl durch das Einhalten der Genrekonventionen des Dokudramas und des Kriegsfilms, wie auch durch die an Stereotypen angelehnte Zeichnung der Figuren getroffen.

Weitere Strategien

Auch sind andere Authentizitätsstrategien, die in der Literatur keine Erwähnung fanden, vorzufinden. So etwa die Benennung oder Darstellung berühmter zeitgenössischer Personen, Werke, Unternehmen oder Redewendungen. Im vorliegenden Filmbeispiel fallen die Namen Marlene Dietrich und Marika Rökk, beides berühmte Schauspielerinnen jener Zeit. Auch findet das literarische Werk *Mein Kampf* Erwähnung, wie ebenso das Stahlunternehmen Krupp. Viele im Dokudrama gezeigten oder genannten Elemente haben Wiedererkennungswert.

Authentizitätsschmälernde Elemente

Die Trilogie findet ihren Abschluss durch das Einblenden der Geburts- und Todesjahre der fünf Hauptfiguren. Dies erweckt den Eindruck, als haben diese fiktiven Figuren, tatsächlich existiert. Dies macht die Trilogie nicht authentisch, sondern hyperauthentisch. Sofern man erkennt, dass die Figuren rein fiktiv sind, könnte die Frage aufkommen, ob nicht auch andere Einblendungen rein fiktiv waren, was die Authentizität der Verfilmung schmälern könnte.

Auch in der Aufbereitung der Filmreihe selbst gibt es einige unglaubwürdige Elemente. Die Darsteller der Figuren Charlotte, Greta, Viktor, Wilhelm und Friedhelm sind älter und wirken auch so, als diese laut Drehbuch sein dürften. Die Figuren sind dort nämlich mit Anfang Zwanzig festgeschrieben. Ein weiteres Problem mit dem Alter fällt in Betrachtung von Viktors Eltern auf, die viel zu jung scheinen. Auch scheint durch das zufällige, aber relativ häufige Aufeinandertreffen der Figuren unglaubwürdig. Abstriche gibt es auch für die Kulisse, die für die Szenen in Berlin angefertigt wurde. Die Menge an Autos auf in der kleinen Straße wirkt übertrieben und die Häuserfront künstlich. Auch das Einarbeiten der Kulisse in eine Archivaufnahme, die im ersten Augenblick gelungen scheint, ist als Montage zu leicht erkennbar (Sequenz 44, Teil 3). Computeranimationen, wie jene die den Ansturm auf Kursk in Sequenz 20, Teil 2 zeigen, sind ebenso leicht als solche zu erkennen. Die immer schwülstiger werdenden Erzählerkommentare wirken mitunter zu klischeehaft und schmälern ebenso das Gefühl von Authentizität.

Weitere Gestaltung

Der Schnitt unterstützt die Narration und stellt die Figuren in ein bestimmtes Licht. Wenn zum Beispiel in der ersten Einstellung gezeigt wird, wie Zivilisten von der ukrainischen Hilfspolizei brutal aus den Häusern getrieben werden und die zweite Einstellung den Gesichtsausdruck von Friedhelm zeigt, kann der Zuseher herauslesen, dass Friedhelm mit dem Vorgehen nicht einverstanden ist, bzw. dass die Situation eine emotional aufgeladene ist.

Orte geben Auskunft über Täter- Opferverhältnisse und generieren unterschiedliche Sympathiewerte. Das Hinterzimmer des Lokals, in dem die feierliche Abschiedsszene verortet ist, erscheint klein, überschaubar, warm und sicher. Der Divan, der Plattenspieler und der servierte Kuchen hinterlassen eine warmherzige Aura. Die Wohnung von Viktors Eltern erscheint eher klein, während die Wohnung der Eltern der beiden Brüder Wilhelm und Friedhelm größer und spartanischer eingerichtet scheint. Dies erzeugt dort eine kühle Aura. Einen weitläufig und kalten Eindruck hinterlässt das NS-Gebäude in dem das Büro Dorns seinen Sitz hat. Auch Dorns Büro ist groß und mit wenigen persönlichen Gegenständen ausgeschmückt. Die gesamte Anlage wirkt bedrohlich und kalt. Gretas Unterkunft im zweiten Teil ist augenscheinlich eine andere als jene im ersten Teil. Sie wirkt größer, heller und mit teurer Innenausstattung versehen. Sie zeigt den sozialen Aufstieg der Sängerin.

Die Figuren sind teilweise durch Ausstattungsmerkmale charakterisiert. Bücher die Friedhelm mit sich herum trägt charakterisieren ihn als gebildet, Gretas Kleidung unterstreicht ihre Selbstsicherheit und deklariert sie zum Sexsymbol. Andere Requisiten und Kleidung geben in Verbindung mit den Figuren Auskunft über das soziale Gefüge, in dem sie leben und geben Orientierung und Hinweise auf den sozialen Status.

8.5. Diskussion der Ergebnisse und Beantwortung der Forschungsfragen

Durch die ausgiebige Auseinandersetzung mit der Literatur rund um das Dokudrama und der Filmanalyse anhand des Beispiels von *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) wird auf den nächsten Seiten noch näher herausgearbeitet, in welcher Art und Weise ein bestimmtes Geschichtsbild konstruiert wird, welche Darstellungen sich von Tätern und Opfern finden lassen und warum und inwieweit dies authentisch wirkt und so eine bestimmte Wirklichkeit vorgibt.

Sofern scheint klar geworden zu sein, dass Wirkungen von Medientexten nicht pauschal vorhergesagt werden können, sondern zum Großteil subjektabhängig sind. In den Cultural Studies etwa findet sich das Encoding-Decoding-Modell welches unterschiedliche Lesarten eines Medientextes voraussetzt (Winter 1997). Auch der Konstruktivismus geht von keiner statischen Ursache-Wirkung-Verbindung aus, sondern hält die Medientexte für Teile einer konstruierten Wirklichkeitsanschauung. Medieninhalte sind Teil und werden wiederum Teil der Kommunikation zwischen Menschen. Gemeinsam mit anderen Teilen der Erfahrungswelt und der Interaktion der Menschen miteinander entsteht eine oberste Wirklichkeit. Berger und Luckmann (1969) nennen diese in ihrer Abhandlung mit dem Titel, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, auch ‚Alltagswelt‘, die wiederum subjektive Teilwirklichkeiten umschließt. Zusätzlich zu bestimmten Kriterien, die es in den Medien bei der Informationsweitergabe (zB.: durch Nachrichtenbeiträge oder Zeitungstexten) gibt, anhand dessen Informationen für wichtig oder unwichtig bzw. für wahr oder falsch interpretiert werden, gibt es auch im fiktionalen Bereich solche Kriterien, die eine Deutung hin zur Wahrheit oder eben Unwahrheit zulassen. Die Inhalte müssen mit der eigenen Erfahrungswelt in Verbindung gebracht werden können (Glaserfeld 1981, S22ff.) und authentisch wirken (Hattendorf 1994). Im Falle der begutachteten Trilogie *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) reiht sich diese in andere bekannte Erzählungen von Vergangenheit und eine Reihe von ähnlichen vorangegangenen Filminterpretationen ein. So benutzt sie bekannte Archivbilder und Darstellungskonventionen und kann schon alleine deshalb von den Rezipienten mit der eigenen Erfahrungswelt in Bezug gesetzt werden. Dies und einzelne konkrete Strategien machen die Präsentation vergangener Ereignisse im Film authentisch. Laut Literaturrecherche gibt es für das Dokudrama bestimmte Authentizitätsstrategien, sowohl innerwerkliche als auch „außerästhetische“ (Hattendorf 1994, S.71), die dem Film eine Aura des Wirklichen verleihen. Welche innerwerklichen Strategien angewendet werden und wie sich diese in der Trilogie wiederfinden lassen, wird unten folglich bei der konkreten Beantwortung der Forschungsfragen erklärt.

Zudem ist Geschichte immer eine Interpretation der Vergangenheit in Bezug zur Gegenwart. Die vergangenen Ereignisse werden von den Geschichtsschreibern mit Bedeutungen

versehen, die für die Gegenwart relevant sind. Einzelne Ereignisse werden in eine sinnvolle Erzählung verpackt, dessen Prozess man auch als *Historisierung* bezeichnet. Wie in vorderen Kapiteln nachzulesen geht Kolár (2012) mit Anspielung auf Haydn Whites *Metahistory* (1991) auf diesen Prozess ein. Auch spricht er von einer bipolaren Geschichtserzählung im Allgemeinen, mit einem aktiven mächtigen Staat und einer passiven manipulierten Gesellschaft (Kolár, 2012). Am Rande kann erwähnt werden, dass auch die Trilogie diesem Bild vom bösen Staat und der armen Bevölkerung folgt.

Das Dokudrama, welches Information und Unterhaltung zugleich ist und Fiktion und Fakt vereint, folgt den Konventionen des Infotainment-Bereichs. So lassen sich in der Trilogie ebenso die von Klöppel (2008, S.23ff.) benannten Strategien finden. Die Visualisierung und Verbalisierung von Emotionen durch Emotionalisierungsstrategien, Stereotype und das Ausspielen von Klischees, die Übernahme von Darstellungskonventionen aus dem amerikanischen Film und den Serienproduktionen, aber auch die Rollenaufteilung in Gut und Böse sind ebenso in *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) präsent. So werden Figuren dort zwar auch in der Täterrolle gezeigt, doch sind diese Täter schlussendlich als Opfer der vorherrschenden Umstände zu deuten. Andererseits werden die Antagonisten, die sich bei der SS oder in hochrangigen Positionen der Wehrmacht wiederfinden, stereotyp bösartig dargestellt. Eine Interpretation der Trilogie als „Geschichtspornographie“ (Kansteiner 2012, S.345) ist ebenfalls möglich. Zwar wird das *Warum* der Reaktionen und Handlungen der Figuren ersichtlich, aber nicht das *Warum* der eigentlichen Situationsentstehung. Die Vorgeschichte zum Krieg lässt die Verfilmung unter den Tisch fallen und fokussiert sich eher auf die Emotionen und wie sich eine Situation für die Figuren anfühlt, als auf Vorgänge die zu bestimmten Konstellationen führen. Der Fokus auf Emotionalität der Bilder ist wiederum Teil der Genrebeschreibung des Dokudramas. Das Genre ist eine ausgehandelte Klassifikation von Filmen oder Texten, die auf Konventionen und Publikumserwartungen aufbauen. Laut *Genretheorie* ist ein Genre zwar keine statische Angelegenheit, doch steht der Erfolg eines bestimmten Genres im Zusammenhang mit dem kulturellen Realleben der Rezipienten (Hickethier 2002, S.63ff.). Dies ist wiederum ein Hinweis auf die Annahme, dass das deutsche Dokudrama, welches sich größter Beliebtheit erfreut, mehr über die Gegenwart als die Vergangenheit aussagen könnte.

Nicht nur ein bestimmtes Bild der vergangenen Ereignisse kann konstruiert werden, durch die bestimmte Verbindung vergangener Ereignisse zu einer sinnvollen Erzählung und Interpretation eines damaligen Zustands, der Bedeutung für die Gegenwart hat, auch innerhalb des Films selbst können zusätzliche Bedeutungen geschaffen werden. Die *Filmsemiotik* meint zB, dass Bilder im Film nicht nur etwas zeigen, sondern dass durch bestimmte Darstellungsmodi, wie bestimmte Bildverknüpfungen, und Rezeptionsbedingungen

zusätzliche Bedeutungen geschaffen werden (Kessler 2002, S.104ff.). Jemand, der den Film als dokumentarische Quelle sehen möchte, wird ihm andere Bedeutungen zuschreiben, als jemand, der ihn vorsätzlich als fiktiv rezipiert. Da die Trilogie ein Dokudrama ist, ist sie sowohl dokumentarisch als auch fiktiv. Innerhalb der Trilogie werden durch die Verknüpfung von Einstellungen bestimmte Stimmungen und Gefühle, wie Hoffnungslosigkeit oder Liebe, dargestellt. Die Darstellungsmodi und die gesamte Filmreihe müssen nicht zwangsweise von allen Rezipienten gleich gedeutet werden. Dies lässt eine konkrete Vorhersage, was für ein konkretes Bild der Film zeichnet, kaum zu.

Neben Genrekonventionen, suggerierter Vergangenheitsinterpretation und deren möglichen Entschlüsselungsmöglichkeiten kann das Dokudrama auch innere Wunschbilder der Rezipienten darstellen. Vor allem die *psychoanalytische Filmtheorie* streicht dies heraus. Neben den Identifikationsmöglichkeiten, die ein Film bereit stellen kann, kann der Film auch Ausdruck von Wunschvorstellungen der Rezipienten sein, Stellvertreterhandeln ermöglichen und im Zusammenhang mit verschiedenen Kontexten Lust befriedigen (Kappelhoff, 2002). In der Trilogie ist genügend Identifikationspotential im Hinblick auf die Figuren vorhanden, aber auch mögliche innere Wünsche, wie heldenhaftes Verhalten oder ein gewisses Auftreten der Figuren, können ausgemacht werden. Dies könnte wiederum unterschiedliche Opfer-Täter Zuschreibungen zur Folge haben.

Heckner (2011) spricht in ihrem Aufsatz davon, dass das neue deutsche Dokudrama die Deutschen nicht vollständig von ihrer Schuld entlastet. In der Trilogie werden Figuren schlussendlich Opfer der bestehenden Umstände und müssen zwangsweise mit der NS-Ideologie anecken, weil sie auch moderne demokratische Werte repräsentieren müssen, um Identifikationspotentiale bereit zu stellen. Ein Opfermythos-Revival kann zwar nicht vollständig verneint werden, doch werden die Figuren in *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) nicht vollständig von ihrer Schuld befreit. Die Antagonisten befinden sich jedoch in den Reihen der SS (Hiemer, Dorn) und in hohen Wehrmachtspositionen (Krebs). Dies unterstützt wiederum die Aussage von Bill Niven (2008), der die Abwälzung der Schuld auf ranghohe Offiziere propagiert. Auch kann die Trilogie mit einem „Victim-turned-survivor-Paradigma“ (Heckner, 2011) in Verbindung gebracht werden und auch eine Interpretation hin zum Bogart-Typus (Seel, 1997) ist ansatzweise möglich. Sinnvoller scheint es, näheres dazu unten in der konkreten Beantwortung der Forschungsfragen zu erläutern.

8.5.1. Beantwortung der Forschungsfragen

FF1: Welches Geschichtsbild wird im Dokudrama konstruiert?

- a) Welche Ereignisse finden besondere Beachtung und wie werden diese inszeniert?

Die Trilogie umspannt die Jahre 1941 bis 1945 und spart die Vorgeschichte bis zum Vorstoß an der Ostfront, sowie die Geschichte nach dem Mai 1945 aus. Sie konzentriert sich auf die Inszenierung von Emotionalität während jener Kriegsjahre, die für die Deutschen Rückschläge bereithielten. Emotionalität wird durch die vielen Nah- und Großaufnahmen, wie auch zeitverzögerten Aufnahmen, bei besonders tragischen Szenen, unterstrichen. Auch die musikalische Untermalung, die eingesetzten Lichtverhältnisse und die Drehorte, wie die Ausstattung tragen zu einem sehr emotionalen Ton des Dokudramas bei. Die Geschichte folgt fünf fiktionalen Figuren, die als gute Freunde dargestellt sind. Zwei davon (die Brüder Wilhelm und Friedhelm) dienen in der Wehrmacht, Charlotte ist Lazarettkrankenschwester an der Ostfront, Greta avanciert zum deutschen Schlagerstar und Viktor ist Jude. Wie von Waitz (2009, S.218ff.) angesprochen, sind fiktionale Charaktere oft prototypisch gewählt, sie entsprechen stereotypen Vorstellungen, ihre Schicksale enthalten Identifikationspotential und ihre Lebensverläufe stehen im Einklang mit den vorherrschenden Erzählungen der Gesellschaft. Auch in der Trilogie sind die Figuren so gestaltet. Laut Steinle (2009b) können Dokudramen in drei Bereiche eingeteilt werden. *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) kann dem ersten Bereich zugeteilt werden. Dort wird das Dritte Reich thematisiert, Gräueltaten wenigen hochrangigen Funktionsträger oder den Nazis zugerechnet und die deutsche Bevölkerung als Opfer des Nationalsozialismus dargestellt. In Verbindung mit dem Holocaust kommt es zu einer positiven deutsch-jüdische Identitätstiftung (Steinle 2009b, S. 152; Ebbrecht 2007, S.41).

In der Filmreihe wird die deutsche Zivilbevölkerung jedoch kaum dargestellt. Der Fokus liegt auf den fünf Freunden, die auf ihre Weise in das System verstrickt sind. Sowohl Wilhelm als später auch Friedhelm sind in kommandierenden Positionen zu sehen. Charlie ist Lazarettchwester und auch Greta, als angehende Berühmtheit, und Viktor, der Jude, können nicht direkt der deutschen Durchschnittsbevölkerung zugeordnet werden. Durch die Darstellung der Judendeportationen (wie bspw. Viktor, der in einem Viehwagen nach Auschwitz gebracht werden soll), wird jedoch die Beziehung zwischen Deutschen und Juden angesprochen. Viktor ist seinen Freunden ebenbürtig und keiner kümmert sich um seine Herkunft. Greta unterhält sogar eine Liebesbeziehung mit ihm, besorgt im Ausreisepapier und Friedhelm rettet ihm im dritten Teil der Trilogie das Leben. Lediglich Dorn, Hiemer und Krebs, die Antagonisten der Filmreihe, sowie eine Zivilistin, die in die Goldstein-Wohnung (Viktors Elternwohnung) einzieht, haben eine antisemitische Haltung. Viktor und Lilija (jüdische Hilfskrankenschwester) haben stereotyp dunkles Haar und sind überdurchschnittlich gebildet. Lilija ist Ärztin. Durch die im Mittelpunkt stehende Beziehung der Freunde kann man von einer generellen positiven Inszenierung der deutsch-jüdischen Beziehung ausgehen. Die Antagonisten finden sich nur in den Reihen der SS wieder und in hohen Führungspositionen. Hiemer und Dorn sind beide Angehörige der SS, während der sadistische Feldwebel Krebs das Bewährungsbataillon anführt.

Die Trilogie inszeniert den Abfall der kriegsbegeisterten Stimmung. Im ersten Teil wird der Beginn des Russlandfeldzugs noch mit Zuversicht angetreten. Die Figuren sind hoffnungsvoll und glauben an einen baldigen Sieg. Einzig Friedhelm stellt sich vehement gegen jegliche Kriegshandlung. Die Hoffnung wird durch die Handlungen und inneren Einstellungen der Figuren ersichtlich, sowie durch die helleren Bilder erkennbar. Die ersten Kriegsakte sind weniger dramatisch als in den folgenden Teilen und die Ausstattung der Soldaten und Lazarettwestern wirkt noch unverbraucht. Doch auch der erste schockierende Zusammenstoß der Figuren mit der Realität der Kriegsführung wird inszeniert. Erste Soldaten sterben, Verwundete werden ins Lazarett eingeliefert und die Wehrmachtssoldaten werden Zeuge eines rauen Umgangs mit den Ukrainern und eines Kriegsverbrechens. Wilhelm muss einen russischen Offizier exekutieren. Der zweite Teil umschreibt eine Periode von Ernüchterung, anhaltender Hoffnung und kühler Kriegsroutine und geht mit dem Gefühl von Angst und zunehmender Aussichtslosigkeit in den letzten Trilogie-Teil über. Die getrübte Stimmung wird durch das Schauspiel, die Einstellungslängen, dramatischere Kampfszenen, dunkleren Bildern und tragischen Musikeinsatz ersichtlich. Auch der Kommentar aus dem Off, sowie die mitgenommene Ausstattung und die schmutziger wirkenden Drehorte unterstreichen eine negative Stimmung. Im letzten Teil setzt sich das inszenierte Gefühl der Hoffnungslosigkeit und Angst fort. Alle warten sehnsüchtig auf das Kriegsaus. Die traurige Stimmung wird vor allem durch den Off-Kommentar angeleitet und von Kameraarbeit, musikalischer Untermalung, dunklen Bildern, verschlissenen Kostümen, dem Schauspiel und dem zunehmenden Sadismus durch Vorgesetzte in Szene gesetzt.

Ereignisse und Handlungen, die bereits aus dem Schulunterricht, Geschichtsbüchern oder vorangegangenen Spiel- und Dokumentarfilmen bekannt sind, werden eingearbeitet. Die Trilogie inszeniert den Werdegang einer Gesellschaft hin zu einer besseren. Ein bestimmtes Geschichtsbild wird dargestellt bzw. kann als solches interpretiert werden. Die Deutschen glaubten an ihre Unbesiegbarkeit, bis es zu ersten Rückschlägen an der Ostfront kam. Die Wetterlage, wie starke Regenfälle und strenge Winter, die schlechte Versorgung der Soldaten, wie die Ereignisse in Stalingrad führten zu einem Umdenken. Juden wurden systematisch aus der deutschen Gesellschaft ausgeschlossen, versklavt und ermordet. Auch in besetzten Gebieten wurde gleichsam mit Juden verfahren. Selbst der polnische Widerstand hatte eine antisemitische Grundhaltung. Ärzte und Schwestern in den Lazaretten kämpften mit Morphiummangel, zogen örtliches Hilfspersonal ein und waren täglich mit den Schrecken des Krieges konfrontiert. Mitunter entstanden Liebesbeziehungen zwischen Ärzten und Schwestern. Angehende weibliche Stars erreichten ihre Positionen auch durch sexuelle Affären mit hohen NS-Funktionären. Doch auch Papiere wurden gegen sexuelle Dienste getauscht. Immer jüngere Soldaten, oft von der Propaganda verblendet, wurden im Verlauf des Krieges an die Front geschickt und starben sinnlos. Der polnische Widerstand stellte für

die deutschen ein Problem dar. Anschläge wurden mit Vergeltungsschlägen, bei denen unschuldige Zivilisten exekutiert wurden, gerächt. Die Partisanen selbst wollten die Unabhängigkeit ihres Landes, waren jedoch antisemitisch, antikommunistisch und antideutsch im selben Maße. Auch unter den Deutschen wurden Personen die nicht ideologiegemäß reagierten unterdrückt, für kleine Vergehen festgehalten, Regimegegner dem NS-Gefangenvollzug überlassen und bei Ungehorsam in der Wehrmacht in Bewährungsbataillone gesteckt. Auf Desertation oder andere Arten der Wehrkraftzersetzung stand die Todesstrafe, jedoch kam dies trotzdem vor allem gegen Ende des Krieges häufiger vor. Auch wird in der Trilogie die Vergewaltigung deutscher Frauen durch Russen thematisiert, deren Umgang mit Kindersoldaten (sie gerieten nicht in Gefangenschaft) und Verrätern (sie wurden exekutiert). Die Lage der Zwangsarbeiter an deutschen Höfen findet auch Erwähnung und unterstreicht, dass diese den deutschen Bauern schutzlos ausgeliefert waren. Auch wird dargestellt, dass Nazis ihre Gräueltaten verschleierten oder herunterspielten, mitunter auch Selbstmord in Betracht zogen und viele mit keinen großartigen Konsequenzen rechnen mussten. Dies wurde anhand der Inszenierung des Charakters Dorn ersichtlich. Durch die einzelnen Handlungen und Einstellungen der Figuren wird auch angedeutet, dass es unter den Soldaten, Partisanen und Lazarettenschwestern auch Ausnahmefälle gab, welche die Ideologie nicht vertraten und auch, dass Vergewaltigungen durch russische Soldaten von ihnen nicht gut geheißten wurde. Die einzelnen in den Plot eingearbeiteten Punkte sind im oberen Kapitel nachzulesen.

Mit Verweis auf die Studie von Classen (2013), der *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) für wenig innovativ inszeniert deklariert, kann dieser zugestimmt werden. Die Inszenierung folgt bereits bestehenden Konventionen, stellt inhaltlich keine neuen Basisinformationen bereit und die Kamera-, Ton- und Schnitтарbeit ist ähnlich, wie in amerikanischen Kriegsfilmern. Zudem hadern auch in diesem Dokudrama die Figuren mit inneren Konflikten und werden schlussendlich als gebrochene Helden in Szene gesetzt.

FF2: In wie weit wird Geschichte authentisches dargestellt?

- a) Werden Authentizitätsmarker gesetzt, welche sind das und wie finden diese Anwendung?

Zum einen entsteht ein Authentizitätsgefühl durch die Repräsentation bekannter Erzählstrukturen und Filmkonventionen, wie zB. schnelle Schnitte, wackelige Bilder und schrille Töne die Aufregung und Action zum Ausdruck bringen, und zum anderen durch einen inhaltlichen und darstellerischen Verweis auf die eigene Erfahrungsrealität der Rezipienten. Indes gibt es im Dokudrama erkennbare Strategien die Authentizität erzeugen. Allem voran sind Archivaufnahmen ein großer Bestandteil der Trilogie, welche die Glaubwürdigkeit steigern. Archivaufnahmen haben einen dokumentarischen Wert, sind zudem bereits aus

vorangegangenen Dokumentationen einem großen Publikum bekannt und haben so Wiedererkennungswert. In *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) können insgesamt elf Zusammenschnitte aus historischen Wochenschauberichten gezählt werden. Diese sind in schwarz-weiß gehalten und passend in den Plot eingefügt. Durch beigefügte Zeiteinblendungen bekommen die Bilder zusätzliche Glaubwürdigkeit. Nicht nur Bildmaterial wurde verwendet, auch Audiomaterial (eine Rede Göbbels) kommt zum Einsatz. Großen Einfluss auf die Glaubwürdigkeit nehmen auch die authentischen Spielorte und Objekte. Die Drehorte sind gut gewählt. Zudem erwecken die eingeblendeten Ortsnamen und Zusatzinformationen den Anschein der Nachprüfbarkeit, wie zB. im zweiten Trilogie-Teil, Sequenz 23: *Kurchatow, Russland; 46 km vor Kursk*. Die Ausstattung, die Requisiten und Kostüme einschließt, ist glaubhaft an die präsentierte Zeitperiode angepasst. Gebrauchsgegenstände wie der Volksempfänger, Autos, Pferdefuhrwerke, Telefone, Möbel aber auch Schilder, Beschriftungen, Symbole, Propagandaschriften und ähnliches kommen zum Einsatz. Uniformen sind detailgetreu und nachprüfbar nachgebildet und die Kostüme im Allgemeinen dem Plot-Verlauf entsprechend aufbereitet. (Mit Andauern des Krieges wirken die Uniformen zunehmend mitgenommen.) Durch den richtigen Einsatz der Kamera, die viele Nah- und Großaufnahmen präsentiert und durch die passend angelegte Tonspur werden Emotionen getreu der Erzählung zum Ausdruck gebracht. Hintergrundgeräusche sind treffsicher zu den Spielorten gewählt und der Erzähler aus dem Off gibt nicht nur die zur Story angemessene Stimmung vor, sondern versorgt die Rezipienten auch mit Fakten, die ihrerseits nachgeprüft werden können oder auf Vorwissen verweisen.

Beziehungen zu Alltagswelt können die Rezipienten auch durch die in der Filmreihe präsentierten Beziehungsgefüge (zB: ein Sohn von zweien wird vom Vater bevorzugt, Liebe wird einander aus Angst nicht gestanden, Vorgesetzten wird gehorcht) und Identifikationspotentiale ziehen. Das Auftreten und Aussehen der Figuren spielt auf stereotype Vorstellungen an und macht diese daher glaubwürdig. So entspricht Soldat Schneider, ein begeisterter Kriegsteilnehmer in den Reihen der Wehrmacht, dem Idealtypus eines Ariers: groß gewachsen, blauäugig und blond. Die Antagonisten Hiemer und Dorn haben, stereotyp für ihre Machtposition, breite Schultern, dunkle Stimmen und eine aufrechte Körperhaltung. Auch auf soziokultureller Ebene sind die Figuren authentisch dargestellt. Sie sprechen je nach Herkunftsort Russisch, Polnisch oder deutsche Dialekte. Die Erzählung fügt sich in ein stimmiges Ganzes, obgleich es auch unwahrscheinliche, aber nicht unmögliche Story-Inhalte gibt. Bspw. wirkt das zufällige aber recht häufige Aufeinandertreffen der Freunde etwas unwahrscheinlich, ebenso wie das Einschmuggeln von Messern und Scheren in einen Viehwagon. Die Erzählung ist mehrdimensional aufgebaut, die Bilder bedeutungsvoll aneinander geschnitten. Publikumserwartungen werden sowohl durch das Einhalten der

Genrekonventionen des Dokudramas und des Kriegsfilms, wie auch durch die an Stereotypen angelehnte Zeichnung der Figuren getroffen.

Alle in der Literatur erwähnten Authentizitätsmarker wurden in der Trilogie eingesetzt: Archivaufnahmen, authentisch präsentierte Handlungsorte und Ausstattungsmerkmale, adäquate Kamerastrategien, passende Audiokomponenten, sowie überzeugende Figurenkonstellationen und Narration-Verläufe. Zudem können auch noch weitere Strategien ausfindig gemacht werden. Die Benennung von berühmten zeitgenössischen Persönlichkeiten (Marlene Dietrich und Marika Röck), Werken (Hitlers *Mein Kampf*), Auszeichnungen (eisernes Verdienstkreuz), Unternehmen (Stahlunternehmen Krupp) aber auch Verweise auf Redewendungen (*Die Russen kommen* – in einer etwas abgeänderten Form), tragen ebenso zur Authentizität bei. Viele im Dokudrama erwähnten Elemente halten einer Nachprüfung stand und haben Wiedererkennungswert.

Auch wenn die genannten Strategien eingesetzt wurden und Authentizität erzeugen, sind auch authentizitätsschmälernde Elemente auszumachen. Das bereits erwähnte häufige und rein zufällige Aufeinandertreffen der Hauptfiguren ist bspw. ein solches Element. Weiter fällt auf, dass die Figuren viel zu reif für ihr Alter wirken und so auch der Altersunterschied zu den Eltern der Figuren nicht groß genug scheint. Vor allem Viktors Mutter wirkt viel zu jung. Weitere Abstriche gibt es auch für die Kulisse, die für die Szenen in Berlin angefertigt wurde. Die Menge an Autos in der kleinen Straße scheint übertrieben und die Häuserfront wirkt künstlich. Auch das Einarbeiten der Kulisse in eine Archivaufnahme, die im ersten Augenblick gelungen scheint, ist als Montage zu erkennen (Sequenz 44, Teil 3). Computeranimationen (Ansturm auf Kursk in Sequenz 20, Teil 2) sind ebenso als solche zu erkennen und nicht überzeugend. Die immer schwülstiger werdenden Erzählerkommentare wirken mitunter zu klischeehaft und schmälern ebenso das Gefühl von Authentizität. Während die Erzählerkommentare von Wilhelm stammen, stammen die meisten klischeebehafteten Dialogstellen innerhalb der Filmteile von seinem Bruder Friedhelm, der den Intellektuellen mimt. Obwohl das Verwenden von bekannten Dialogklischees im Sinne der Genrekonvention eines Dramas den Publikumserwartungen entsprechen kann und so die Glaubwürdigkeit erhöhen kann, werden diese Dialogstellen vornehmlich zur Dramatisierung eingesetzt. Die Trilogie endet mit der Einblendung der Geburts- und Todesjahre der Figuren und dies erweckt den Eindruck, die Figuren hätten tatsächlich existiert. Dies macht die Trilogie hyperauthentisch. Sofern man erkennt, dass die Figuren rein fiktiv sind, könnte die Frage aufkommen, ob nicht auch andere Einblendungen rein fiktiv waren.

FF3: In wie weit suggeriert das Dokudrama eine bestimmte Opfer-Täter-Zuschreibung?

- a) Welche Opfer-Täter-Diskurse werden geführt und wie sehen diese aus?
- b) In wie fern kommt es im Laufe des Dokudramas zu einer Umkehr der Opfer- Täter-Zuschreibung?

Die Trilogie stellt fünf politisch neutrale Figuren in den Mittelpunkt. Zusammenfassend sind die fünf Freunde eher als Opfer zu identifizieren. Während Viktor beständig Opfer bleibt, laden die anderen vier Freunde, mal mehr, mal weniger Schuld auf sich. Dadurch, dass sie ihre Schuld jedoch erkennen, stellenweise mit der NS-Ideologie anecken und schlussendlich moralisch richtige Entscheidungen treffen, werden sie in eine Sphäre katapultiert, in der sie zwar keine reinen Opfer sind, jedoch viel eher als Opfer der Umstände, in denen sie sich aussichtslos verstrickt sehen, statt Täter auftreten.

Inszeniert wird der Opferstatus neben dem Story-Verlauf durch die positive Darstellung der Hauptfiguren, wie auch durch bestimmte Inszenierungsstrategien. Die Kamera nimmt die Deutschen in den Fokus, während die örtlichen Zivilisten, Russen oder Juden nur in einem Distanzverhältnis von der Kamera inszeniert werden. Dadurch wird eine Identifikation mit den restlichen Randfiguren erschwert, da ihnen keine Persönlichkeitszüge angedacht sind. Auch durch weitere, spezifischere Kamera-, Licht- und Tonstrategien sowie dem Schnitt und der Präsentation von Handlungsorten werden die positive Inszenierung und die Opferhaltung ersichtlich. Der Schnitt stellt die Figuren in ein besonderes Licht. In einer beispielhaften Sequenz (16, Teil 1) werden Zivilisten in Ungarn brutal aus ihren Häusern getrieben. Die ukrainische Hilfspolizei führt die *Säuberung* durch. Der wiederholte Schnitt auf Friedhelms Gesicht zeigt, dass er von dem Vorgehen schockiert ist. Bestimmte Orte geben bestimmte Sympathiewerte wieder. Das Hinterzimmer des Lokals, in dem die feierliche Abschiedsszene der fünf Freunde verortet ist, erscheint klein, überschaubar, warm und sicher. Der Divan, der Plattenspieler und der servierte Kuchen hinterlassen eine warmherzige Aura. Im Gegensatz dazu hinterlässt das weitläufige NS-Gebäude, in dem das Büro Dorns seinen Sitz hat, einen kalten Eindruck. Auch Dorns Büro ist groß und mit wenigen persönlichen Gegenständen ausgeschmückt. Die gesamte Anlage wirkt bedrohlich und kalt. Dies entspricht der Konvention, dass Personen, die an warmherzig inszenierte Orte gebunden sind, gut und solche, die an kühl inszenierten Orten agieren, böse sind. Durch angezeigte Herrschafts- und Beziehungsverhältnisse ist ebenso eine Identifikation der fünf Freunde als positiv organisierte Figuren möglich. Täterattitüden werden meist nur nach Befehlen von Vorgesetzten an den Tag gelegt. In der Sequenz 7, Teil 1, in der Wilhelms Kompanie russische Soldaten gefangen nimmt, entscheidet Wilhelm, der in diesem Gefüge die Entscheidungsinstanz wahrnimmt, den russischen Offizier nicht zu exekutieren. Erst als Wilhelms Vorgesetzter Hauptmann Feigl den Befehl ausspricht, exekutiert er ihn. Auch stellen die Figuren viel Identifikationspotential bereit, welches eine positive Bewertung zulässt. Zudem können auch positive Interaktionen zwischen

den Freunden mit Juden, Russen, Ukrainern, Polen und anderen Personengruppen ausgemacht werden. Dadurch, dass Viktor Jude ist und sich die Freunde daran nicht stören, entsteht eine positive Deutungskonstellation. Auch Charlie blickt zu einer jüdischen Hilfsschwester auf und freundet sich mit einer russischen Hilfsschwester an. Wilhelm teilt mit einem verwundeten russischen Soldaten seine Wasserflasche, Friedhelm bedankt sich bei einer Zivilistin für die gute Versorgung, während seine Kollegen diese für selbstverständlich annehmen – dies sind nur einige positive Interaktionsbeispiele. Auch die von den Figuren repräsentierten Wunschbilder der Rezipienten, wie ihr heldenhaftes Verhalten, können die Charaktere in ein positives Licht rücken.

Alle fünf Hauptfiguren müssen sich mit inneren Konflikten herumschlagen. Sie versuchen eine Balance zwischen inneren Gefühlen und ideologischen Pflichtgefühl zu finden; einen Mittelweg zwischen Vermeidung von Leid für die einen und Vermeidung von Schwierigkeiten für sich selbst und ihnen nahestehenden Personen. Wilhelm, Friedhelm und Charlotte nehmen sowohl die Täter- als auch Opferrolle wahr, während Greta, als Karrieristin, am ehesten dem Bogart-Charakter entspricht und schlussendlich zum Opfer des Regimes wird. Das Bogart-Theorem (Seel 1997) unterliegt der Grundregel: *Verhalte dich soweit wie moralisch möglich egoistisch*. Greta folgt ihren eigenen Interessen, doch ist sie auch um Viktors verbleib besorgt und unternimmt einen (zu späten) Versuch auch seinen Eltern zu helfen. Zuvor sieht sie wie Juden auf LKWs verladen werden, ist jedoch zu sehr mit sich selbst beschäftigt und blickt darüber hinweg. Greta steht auf der Seite der deutschen Machthaber und äußert sich nie politisch über die Begebenheiten, tauscht jedoch sexuelle Dienste nicht nur gegen die Karriereleiter, sondern auch gegen Ausreisepapiere für ihren Freund Viktor. Als sie, nach einem Aufenthalt im Lazarett an Charlies Seite, eine ablehnende Haltung gegenüber der Kriegsführung einnimmt, macht sie sich zurück in Berlin dem Defätismus schuldig. Charlie übt über die Hilfsschwestern Macht aus. Dies wird jedoch nur kurz angezeigt, als sie den zivilen Frauen ablehnen und schroff gegenüber tritt. Das Verhältnis zwischen Charlie zu Lilija (jüdische Hilfsschwester) wandelt sich von Ablehnung zu Bewunderung, endet jedoch in einer Denunzierung von Lilija durch Charlie. Als Krankenschwester bleibt sie neutral und wird zum Opfer einerseits durch die indoktrinierte NS-Ideologie, die beinahe Denunzierung durch Kollegin Hildegart, denn Charlie macht sich der Wehrkraftzersetzung schuldig und freundet sich mit Sonja (russische Hilfsschwester) an, und durch die Gewaltakte der Russen. Wilhelm ist als Leutnant und später Oberleutnant in der Wehrmacht ein mittleres Glied in der Befehlskette. Täter wird er durch die Exekution eines russischen Offiziers, Opfer durch die widrigen Umstände und die Konsequenzen seiner Desertation, die zu einer Degradierung, nicht ausgeführtem Todesurteil und Bewährungsbataillon führen. Friedhelm wird schon durch sein unfreiwilliges Einrücken in die Armee zum Opfer, ist gegen den Krieg und resigniert schlussendlich. Er wird Täter durch die Befehle, die er ausführt und seiner aktiven Beteiligung an Vergeltungsschlägen. Im dritten

Teil opfert er sich für seine aus Kindern bestehende Kompanie und ist so wieder Opfer. Viktor bleibt stets in der Opferrolle. Obwohl er in späterer Folge an der Seite der Partisanen kämpft, sieht man ihn nie bei aktiven Tötungshandlungen. Auf die Bewegung ist er zufällig gestoßen und bleibt unauffällig um seinen Kopf zu retten. Bei einem Angriff auf deutsche Soldaten, versucht er diese noch kurzfristig zu warnen und schießt bei einem weiteren, bei dem ihm Friedhelm gegenüber steht, über die Köpfe der Deutschen hinweg.

Als Täter zu identifizierende Figuren befinden sich in den Reihen der SS oder sind höhere Führungskräfte. Antagonisten sind im vorliegenden Analysefall Feldwebel Krebs, Sturmbannführer und später Standartenführer Hiemer und Sturmbannführer Dorn. Dorns Charakterisierung ist im Gegensatz zu den beiden anderen spezieller Natur, da bei ihm ein empathisches Feld aufgebaut wird, teilweise sogar Sympathie möglich ist. Seine Figur wird mit einer umfassenden Beigeschichte inszeniert (er ist verheiratet, Vater einer Tochter und spielt eine große Rolle im Handlungsverlauf) und im Umgang mit Greta präsentiert er sich zwischendurch als liebevoll. Am Ende ist er der einzige Antagonist der überlebt und unter alliierter Aufsicht eine neue Amtsstelle besetzt. Krebs und Hiemer erhalten keine Beigeschichte und keinerlei positive Charakterzüge.

Als Täter inszeniert werden sie durch bestimmte Darstellungsstrategien und dem Plot. Sie agieren zunehmend sadistisch. Vor allem Krebs treibt seinen Sadismus an die Spitze, als er die Männer des Bewährungsbataillons schikaniert. Hiemer empfindet offenbar Spaß an der Ermordung von Personen. Auch das Auftreten der Antagonisten ist stereotyp gewählt. Sie haben breite Schulter, dunkel Stimmen, aufrechte Körperhaltung und spielen die Macht ihrer hohen sozialen Ränge aus. Hiemer hat zudem seine Kappe stets tief in seine Stirn gezogen. Situationsorte und Ausstattungselemente unterstreichen zudem ihre Täterrolle. Wie bereits oben erwähnt, wirken die Orte an denen Dorn verkehrt, kühl und wenig einladend. Sein Büro ist groß, mit wenig persönlichen Gegenständen dekoriert, während im Vergleich Gretas Wohnung viel Persönlichkeit besitzt, kleiner ist und mit einem warmen Licht inszeniert ist. Auch Soldat Schneider kann zu Beginn als Antagonist ausgemacht werden. Er wird als Gegenpol zu Friedhelm dargestellt, erhält keine Beigeschichte zu seiner Figur, hat ein arisches Auftreten (groß, blond, blauäugig) und geht brutal mit seinen Mitmenschen um, vor allem mit Friedhelm. Er ist es, der in einer Aktion gegen Friedhelm, die Initiative ergreift und sich am meisten partizipiert. Durch spätere positive Interaktion mit Friedhelm verliert er jedoch seine bössartigen Züge. Schlussendlich stirbt er bei einem Partisanenanschlag.

Die geführten Opfer-Täter-Diskurse, die oben bereits genannt wurden, finden vor allem auf Ebene der Figuren statt, die durch ihre inneren Konflikte, ersichtlichen Emotionsausbrüchen und Handlungsakte anleiten werden. Interpretationsspielraum gibt es aber auch für die Diskursdarstellung auf Ebene der einzelnen porträtierten Gruppen. Juden sind Opfer, da nicht

nur die näher betrachteten Figuren als solche aufscheinen, sondern auch ihre Deportation (laden auf LKWs und Reise in einem Wagon nach Auschwitz) angezeigt wird – wenngleich sie auch nicht in den Fokus gerückt werden. Eine russische Sichtweise ist kaum dargestellt. Russen sind immer in Distanz inszeniert, nur auf Figurenebene mit Hilfe der russischen Offizierin gibt es einige Einblicke. Die Partisanen sind als antisemitisch, anti-kommunistisch und anti-nationalsozialistisch dargestellt und streben eine Unabhängigkeit Polens an. Sie sind als Täter und Opfer der Umstände inszeniert. Die Wehrmacht ist jene Gruppe, die am meisten in Szene gesetzt ist. Die Trilogie zeigt auch den Vorstoß der Deutschen. Die Kriegsakte dort sind weniger dramatisch und brutal inszeniert (bspw. fehlen Zeitlupenaufnahmen, die Szene ist eher schnell abgehandelt, direkte Brutalität gegen Zivilisten wird nicht gezeigt). Doch der Großteil der Trilogie beschäftigt sich mit den Rückschlägen. In dieser Periode sind die Kampfhandlungen und die gesamte Szenerie dramatischer inszeniert.

Die Täterrolle wird auf einige wenige Führungskräfte verteilt. Die Helden der Geschichte werden von ihrer Schuld entlastet, wenn auch nicht völlig befreit. Sie versuchen sich an einem Balanceakt zwischen NS-Ideologie und persönlicher Einstellung, ordnen sich zuvor der Ideologie unter, auch wenn sie diese, als politisch neutral, nicht voll vertreten, während sie im Laufe der Trilogie diese Ideologie ganzheitlich aufgeben. Sie haben sich zu besseren Menschen gewandelt. (Dies entspricht dem „Victims-turned-survivor Paradigma“ (Heckner, 2011).) Charlie, die von der Propaganda geblendet war, stellt sich durch Regelbrüche dem Regime entgegen, und Wilhelm der stolz in den Krieg zog, gab seinem kriegsgegnerischen Bruder Recht und desertierte. Friedhelm, der durch Repression Vorzeigesoldat wurde, handelt im letzten Akt seiner eigenen Überzeugung nach und opfert sich bewusst. Greta stellt sich letztlich offen gegen Dorn. Viktor bleibt Opfer und hat Witz und Zynismus verloren.

9. Zusammenfassung

Die vorliegende Forschungsarbeit befasste sich mit der populären Darstellung von Geschichte durch das Dokudrama. Die wissenschaftliche Diskussion des Themas innerhalb der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft ist überschaubar und hauptsächlich in Verbindung mit Infotainment-Formaten im Fernsehen angedacht worden, weshalb die Auseinandersetzung mit der Subkategorie des Histotainments sinnvoll schien. Ziel war es, anhand eines Dokudrama-Beispiels herauszuarbeiten, wie die Geschichte des Zweiten Weltkriegs inszeniert ist, d.h. welches Bild der Vergangenheit entworfen wurde, wie die Opfer-Täter-Diskurse verlaufen und wie es dem Genre gelingt, dies alles glaubwürdig zu vermitteln. All dies wurde im Kontext mit der Konstruktion von Wirklichkeit, suggerierten Vergangenheitsdeutungen und kreierter Authentizität durchdacht.

Als Untersuchungsgegenstand wurde das deutsche Dokudrama *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) gewählt, eine als TV-Event inszenierte Trilogie mit einer Gesamtlänge von 270 Minuten. Diese beleuchtet Geschehnisse im Zweiten Weltkrieg zwischen 1941-1945 aus Sicht von fünf deutschen Freunden (Wilhelm, Friedhelm, Viktor, Greta, Charlotte). Nachdem das Dokudrama als filmisches Werk auf inhaltlicher Ebene untersucht werden sollte, wurde die Methode der Film und Fernsehanalyse von Mikos (2003/2008) herangezogen. Laut Mikos gibt es die eine Filmanalyse nicht, da diese immer im Kontext mit dem Erkenntnisinteresse unterschiedlich aufgezogen werden muss. Im vorliegenden Analysefall wurde die Filmreihe auf der Ebene des Inhalts und der Repräsentation untersucht, um der Frage, welche Wirklichkeit dort inszeniert ist, nachzugehen. Neben der Untersuchung des Inhalts (der selbstverständlich auch die Figuren mit einbezieht) wurde das Werk genauer auf der Ebene der Figuren und Akteure unter die Lupe genommen. Als dritte Ebene wurde die Gestaltung und Ästhetik begutachtet und hier insbesondere auf Authentizitätsstrategien geachtet. In Verbindung der drei Ebenen wurden das suggerierte Geschichtsbild, die Opfer-Täter-Zuschreibung, wie deren authentische Inszenierung ersichtlich und führten zu einer umfangreichen Beantwortung der Forschungsfragen. Näheres zum methodischen Vorgehen kann in Kapitel 7 nachgelesen werden. In Kapitel 8.5 wurden die Ergebnisse der empirischen Analyse mit den theoretischen Annahmen vorangegangener Kapitel verknüpft und hinsichtlich der Zielsetzung der Forschungsarbeit angeführt.

Laut Steinle (2009b, S.152) werden im Dokudrama, welches das Dritte Reich thematisiert, Gräueltaten wenigen hochrangigen Funktionsträger oder den Nazis zugerechnet und die deutsche Bevölkerung wird als Opfer des Nationalsozialismus dargestellt. In Verbindung mit dem Holocaust kommt es zudem zu einer positiven deutsch-jüdischen Identitätsstiftung. Dies kann zum Teil durch die Analyse bestätigt werden. Die deutsche Bevölkerung wird so gut wie gar nicht vorgestellt, jedoch ist eine positive jüdisch-deutsche Beziehung inszeniert. Die

Hauptprotagnisten sind vorrangig politisch neutral. Sie stehen in einem Freundschaftsverhältnis und unter ihnen befindet sich auch ein deutscher Jude. Viktor ist seinen Freunden ebenbürtig und keiner kümmert sich um seine Herkunft. Greta unterhält sogar eine Liebesbeziehung mit ihm, besorgt im Ausreisepapiere und Friedhelm rettet ihm im dritten Teil das Leben. Lediglich die wenigen Antagonisten, vorwiegend hochrangige Funktionsträger, haben eine antisemitische Haltung.

Die Trilogie konzentriert sich auf die Inszenierung von Emotionalität während jener Kriegsjahre, die für die Deutschen Rückschläge bereithielten. Emotionalität wird durch die vielen Nah- und Großaufnahmen, wie auch zeitverzögerten Aufnahmen, bei besonders tragischen Szenen, unterstrichen. Auch die musikalische Untermalung, die eingesetzten Lichtverhältnisse und die Drehorte sowie die Ausstattung tragen zu einem sehr emotionalen Ton des Dokudramas bei. Ein Abfall der kriegsbegeisterten Stimmung wird inszeniert. Im ersten Teil wird der Beginn des Krieges noch mit Zuversicht angetreten, dem folgt eine Periode der Ernüchterung, die schlussendlich in Angst und in das Gefühl der Sinnlosigkeit umschlägt. Die traurige Stimmung wird vor allem durch den Off-Kommentar angeleitet und von Kameraarbeit, musikalischer Untermalung, dunklen Bildern, verschlissenen Kostümen, dem Schauspiel und dem zunehmenden Sadismus durch Figuren, die Vorgesetzte mimen, in Szene gesetzt.

Ereignisse und Handlungen, die bereits aus dem Schulunterricht, Geschichtsbüchern oder vorangegangenen Spiel- und Dokumentarfilmen bekannt sind, werden eingearbeitet und dabei wird der Werdegang einer Gesellschaft hin zu einer besseren inszeniert. Auch wird angedeutet, dass nicht alle kaltblütige Mörder waren. Die Inszenierung folgt bereits bestehenden Konventionen, stellt inhaltlich keine neuen Basisinformationen bereit und die Kamera-, Ton- und Schnitтарbeit ist ähnlich, wie in amerikanischen Kriegsfilmern. Zudem hadern auch in diesem Dokudrama die Figuren mit inneren Konflikten und werden schlussendlich als gebrochene Helden dargestellt.

Um Inhalte als wahr bzw. unwahr zu deuten, müssen die dargestellten Sachverhalte und Figuren mit den eigenen Erfahrungen der Rezipienten in Verbindung zu bringen sein. Die begutachtete Trilogie reiht sich in andere, bereits bekannte Erzählungen von Vergangenheit und ähnliche Film-Interpretationen ein, benutzt bekannte Archivaufnahmen und filmische Darstellungskonventionen und kann schon deshalb teilweise mit der Erfahrungswelt der Rezipienten in Beziehung stehen. Ein konkretes Authentizitätsgefühl entsteht also durch die Anwendung bestimmter Authentizitätsstrategien, wie durch die Repräsentation bekannter Erzählstrukturen und Filmkonventionen, aber eben auch durch einen inhaltlichen und darstellerischen Verweis auf die eigene Erfahrungsrealität der Rezipienten. Eingesetzte Archivaufnahmen, authentisch präsentierte Handlungsorte und Ausstattungsmerkmale,

adäquate Kamerastrategien, passende Audiokomponenten, sowie überzeugende Figurenkonstellationen und Narration-Verläufe machen *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013) glaubwürdig. Aber auch der Verweis auf berühmte zeitgenössische Persönlichkeiten, Werke, Auszeichnungen, Unternehmen und auch auf Redewendungen trägt zu einer Glaubwürdigkeitssteigerung der Trilogie bei. Authentizitätsschmälernde Komponenten ergeben sich innerhalb der Trilogie durch Plot-Inhalte, die unwahrscheinlich, wenn auch möglich scheinen, durch Altersunterschiede, die nicht glaubwürdig sind, durch handwerkliche Mängel (Berlin-Kulisse, Computeranimationen), durch die zu schwülstigen Erzählerkommentare wie Dialogklischees, aber auch durch den Einsatz von abschließender Einblendung der Geburts- und Todesjahre der fiktionalen Figuren, die alle Einblendungen rückwirkend fragwürdig machen.

Auch die Frage nach der suggerierten Opfer-Täter Zuschreibung konnte eindeutig geklärt werden. Opfer-Täter-Diskurse finden vor allem auf Ebene der Figuren statt, wenngleich auch Bezüge zu ganzen Gruppen gezogen werden können, wie dass die Gruppe der Juden nur Opfer beinhaltet. Viktor, der Jude, bleibt beständig Opfer, während die anderen vier Hauptfiguren, mal mehr, mal weniger Schuld auf sich laden. Dadurch, dass sie ihre Schuld jedoch erkennen, stellenweise mit der NS-Ideologie anecken und schlussendlich moralisch richtige Entscheidungen treffen, werden sie in eine Sphäre katapultiert, in der sie zwar keine reinen Opfer sind, jedoch als Opfer der Umstände auftreten. Inszeniert wird der Opferstatus neben der generell positive Charakterzeichnung und Inszenierung der Figuren durch den Story-Verlauf, bei dem Täterattitüden der Hauptfiguren nur nach Befehlen von Vorgesetzten an den Tag gelegt werden und durchaus auch positive Interaktionen mit dem angeblichen Feind dargestellt werden. Die positive Inszenierung wird durch Kamera-, Licht- und Tonstrategien sowie dem Schnitt und der Präsentation von Handlungsorten ersichtlich.

Als eindeutige Täter zu identifizierende Figuren befinden sich in den Reihen der SS, oder sind höhere Führungskräfte. Die Antagonisten Krebs, Anführer des Bewährungsbataillons, und SS-Standartenführer Hiemer erhalten keine Beigeschichte und keinerlei positive Charakterzüge, während der Antagonist SS-Sturmbannführer Dorn eine Ausnahme darstellt. Bei ihm wird ein „empathisches Feld“ (Mikos, 2008 S. 176ff.) aufgebaut, wodurch teilweise sogar Sympathie möglich ist. Seine Figur wird mit einer umfassenden Beigeschichte inszeniert und im Umgang mit der Filmfigur Greta präsentiert er sich zwischendurch als liebevoll. Am Ende ist er der einzige Antagonist der überlebt und unter alliierter Aufsicht eine neue Amtsstelle besetzt. Inszeniert sind die Antagonisten durch bestimmte Darstellungsstrategien, wie zB. ihr stereotyp böses Auftreten und Aussehen, oder die kühlen Handlungsorte, an denen sie sich aufhalten.

10. Quellen

Assmann, Aleida (2007): *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C.H. Beck Verlag

Assmann, Aleida (2006): On the (In)Compatibility of Guilt and Suffering in German Memory". In: *German Life and Letters* (59). S. 187–200

Blaes, Ruth und Heussen und Gregor Alexander (Hrsg.) (1997): *ABC des Fernsehens*. Konstanz: UVK.

Berger, Peter und Luckmann Thomas (1969): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer.

Bergold, Björn (2010): Man lernt ja bei solchen Filmen immer noch dazu. Die Fernsehweiteiler Der Flucht und seine Rezeption in der Schule. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* (GWU), 61 (9). S. 503-515. Zitiert nach: Gries, Rainer (2011): Geschichte als Medienevent. *TV Diskurs* 58. 15 (4), S. 64-67.

Brauburger, Stefan (2005): *Doku-Drama*. In: Ordolff, Martin: *Fernsehjournalismus*. Konstanz: UVK. S.311-324.

Brauburger, Stefan (2009): Fiktionalität oder Fakten: Welche Zukunft hat die zeitgeschichtliche Dokumentation In: Korte, Barbara und Paletschek, Sylvia (2009): *History goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: Transcript. S.203-214

Bourdieu, Pierre (1998): *Über das Fernsehen*. (1 Aufl.). Frankfurt am Main: Surkamp.

Burkart, Roland (2002): *Kommunikationswissenschaft: Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*. (4. Aufl.). Wien/Köln/Weimar: Böhlau.

Classen, Christoph (2014): *Opa und Oma im Krieg Zur Dramatisierung des Zweiten Weltkriegs im Fernsehreiheiler "Unsere Mütter, unsere Väter"*. In: Eurozine. 26. Februar. Verfügbar unter: <http://www.eurozine.com/articles/2014-02-26-classes-de.html> [letzter Zugriff: 15.05.2015]

Crivellari, Fabio (2008): Das Unbehagen der Geschichtswissenschaft vor der Popularisierung. In: Fischer, Thomas und Wirtz, Rainer (Hg) (2008): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK. S.161-186.

Der Standard Online (2014): *"Unsere Mütter, unsere Väter" gewinnt International Emmy*. 25. November. Verfügbar unter: <http://derstandard.at/2000008590042/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter-gewinnt-International-Emmy>. [Letzter Zugriff: 23.06.2015]

- Diem, Peter (1997): Holocaust. 1979-1997. *Medien-Impulse*. (1997) 21, S. 77-81
- Ebbrecht, Tobias (2007): Docudramatizing History on TV: German and British Docudrama and Historical Event Television in the Memorial Year 2005. *European Journal of Cultural Studies*. 10 (1). S. 35-53.
- Elias, Caroline und Weber, Thomas (2009): Defekt als Referenz. Von neuen Hybrid-Formaten zum Verfall der Doku-Kultur. In: Segeberg, Harro (2009): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren. S.177-197.
- Felix, Jürgen (2002): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender.
- Fischer, Hans Rudi (1995): Abschied von der Hinterwelt? Zur Einführung in den Radikalen Konstruktivismus. In: Fischer, Hans Rudi (1995): *Die Wirklichkeit des Konstruktivismus. Zur Auseinandersetzung um ein neues Paradigma*. Heidelberg: Carl-Auer Systeme. S.11-34.
- Fischer, Hans Rudi (1995): *Die Wirklichkeit des Konstruktivismus. Zur Auseinandersetzung um ein neues Paradigma*. Heidelberg: Carl-Auer Systeme.
- Fischer, Thomas und Wirtz, Rainer (Hg) (2008): *Alles Authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK.
- Früh, Werner und Stiehler, Hans Jörg (Hg) (2003): *Theorie der Unterhaltung. Ein interdisziplinärer Diskurs*. Köln: Harlem Verlag. S. 274-285
- Graumann, Carl, Friedrich (1995): Intentionalität: Zwischen Rezeption und Konstruktion. In: Fischer, Hans Rudi (1995): *Die Wirklichkeit des Konstruktivismus. Zur Auseinandersetzung um ein neues Paradigma*. Heidelberg: Carl-Auer Systeme. S. 161-175.
- Glaserfeld, Ernst von (1981): Einführung in den radikalen Konstruktivismus. In: Watzlawick, Paul (1981): *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München: Piper & Co. S.6-37
- Glaserfeld, Ernst von (1995): Die Wurzeln des „Radikalen“ am Konstruktivismus. In: Fischer, Hans Rudi (1995): *Die Wirklichkeit des Konstruktivismus. Zur Auseinandersetzung um ein neues Paradigma*. Heidelberg: Carl-Auer Systeme. S.35-45.
- Gries, Rainer (2011): Geschichte als Medienevent. *TV Diskurs* 58. 15 (4), S. 64-67.
- Gries, Rainer (2012): Vom historischen Zeitzeugen zum professionellen Darsteller. Probleme einer Medienfigur im Übergang. In: Sabrow, Martin und Frei, Norbert (2012): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Göttingen: Wallstein. S.49-70
- Grob, Norbert (Hg.) und Bronfen Elizabeth (2013): *Classical Hollywood. Sitlepochen des Films*. Stuttgart: Reclam.

- Groeben, Norbert (1995): Zur Kritik einer unnötigen, widersinnigen und destruktiven Radikalität. In: Fischer, Hans Rudi (1995): *Die Wirklichkeit des Konstruktivismus. Zur Auseinandersetzung um ein neues Paradigma*. Heidelberg: Carl-Auer Systeme. S. 149-159.
- Hattendorf, Manfred (1994): Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz: UVK.
- Heckner, Elke (2011): Televising Tainted History: Recent TV Docudrama (Dresden, March of Millions, Die Gustloff) and the Charge of Revisionism. In: *New German Critique* (38), 1. S. 65-48.
- Hepp, Andras & Winter Rainer (1997): *Kultur –Medien- Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Westdt. Verlag
- Heussen, Gregor Alexander (1997): Werkzeuge. Eine kleine Auswahl. In: Blaes, Ruth; Heussen und Gregor Alexander (Hrsg.) (1997): *ABC des Fernsehens*. Konstanz: UVK. S. 370-382.
- Hickethier, Knut (1996): *Film- und Fernsehanalyse*. (2 Aufl.) Stuttgart/Weimar: Metzler
- Hickethier, Knut (2002): Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, Jürgen (2002): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender. S62-96.
- Hißnauer, Christian (2011): *Fernsehdokumentarismus: Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen*. Konstanz: UVK
- Hoffmann, Kay; Kilborn, Richard und Barg, Werner C. (Hrsg.) (2012): *Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Konstanz: UVK
- Hoffmann, Kay (2012): Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne. Von der Inszenierung im Dokumentarfilm. In: Hoffmann, Kay; Kilborn, Richard und Barg, Werner C. (Hrsg.) (2012): *Spiel mit der Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen*. Konstanz: UVK S. 21-39
- Hüningen, James zu (2012) *Lexikon der Filmbegriffe. Dokumentation*. 13. Oktober. Verfügbar unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=129> [letzter Zugriff: 19.03.2015]
- Kansteiner, Wulf (2012): Aufstieg und Abschied der NS-Zeugenschaft in den Geschichtsdokumentationen des ZDF. In: Sabrow, Martin und Frei, Norbert (2012): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Göttingen: Wallstein. S. 320-353.
- Kappelhoff, Hermann (2002): Kino und Psychoanalyse. In: Felix, Jürgen (2002): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender. S.130-159.

- Kepplinger, Hans Mathias (2011): *Realitätskonstruktionen*. Wiesbaden: Springer.
- Kessler, Frank (2002): Filmsemiotik. In: Felix, Jürgen (2002): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender. S.104-125.
- Kolár, Pavel (2012): *Historisierung. Version: 2.0*. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 22. Oktober. Verfügbar unter: <http://docupedia.de/zg/> [Letzter Zugriff: 22.06.2015]
- Korte, Barbara und Paletschek, Sylvia (2009): *Histry goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: Transcript.
- Kramp, Leif (2011): *Gedächtnismaschine Fernsehen: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung*. (Bd.1). Berlin: Akademie Verlag
- Klöppel, Moritz (2008): *Infotainment. Zwischen Bildungsanspruch und Publikumserwartung – Wie unterhaltsam darf Information sein?* Marburg: Tectum.
- Lietzmann, Sabina (1979): Kritische Fragen. In: Märthesheimer, Peter und Frenzel, Ivo (Hg) (1979): *Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust – Eine Nation ist betroffen*. (1 Aufl.). Frankfurt am Main: Fischer. S. 40-42.
- Lüdeker, Gerhard (2012): *Filmlexikon der Filmbegriffe. Histotainment*. 13.Oktober. Verfügbar unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7662> [letzter Zugriff: 19.03.2015]
- Martinez, Matias (2004): Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Schindler's List. In: *Augen-Blick*, 36. S. 39-60.
- Meyen, Michael und Pfaff, Senta (2006): Rezeption von Geschichte im Fernsehen. Eine qualitative Studie zu Nutzungsmotiven, Zuschauererwartungen und zur Bewertung einzelner Darstellungsformen. In: *Media Perspektiven* (2006) 2. S. 102-106.
- Mikos, Lothar (2003): *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK
- Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernsehanalyse*. (2. Aufl.) Konstanz: UVK
- Niven, Bill (2008): The Good Captain and the Bad Captain: Joseph Vilsmaier's Die Gustloff and the Erosion of Complexity. In: *German Politics and Society* (26), 4 S.82–98.
- Östgaard, Einar (1965): Factors Influencing the Flow of News. In: *Journal of Peace Research*. 2 (1), S. 39-63
- Ott, Sascha (2004): *Information. Zur Genese und Anwendung eines Begriffs*. Konstanz: UVK.
- Popper, Karl Raimund (1976): *Logik der Forschung*. (6. verb. Aufl.) Tübingen: Mohr.

Postman, Neil (1996): *Wir amüsieren und zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. 17. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer.

Saalmann, Gernot (2007): *Argumente gegen die Radikalität des Radikalen Konstruktivismus*. In: Riegler, Alexander (2007): *Radical Constructivism*. 24. Juli. Verfügbar unter: <http://www.univie.ac.at/constructivism/papers/>. [Letzter Zugriff: 9.03.2015]

Sabrow, Martin und Frei, Norbert (2012): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Göttingen: Wallstein

Sallhoff, Daniel (2015): „Tannbach“ überzeugt zum Auftakt. 5. Jänner. Verfügbar unter: <http://www.quotenmeter.de/n/75470/tannbach-ueberzeugt-zum-auftakt> [Letzter Zugriff 6.01.2015]

Seel, Martin (1997): Diesseits von Gut und Böse. In: Liessmann Konrad (1997): *Faszination des Bösen*. Wien: Zsolnay. S. 111-132

Senden, Caroline von (1997): Fernsehspiel, Fernsehfilm. Die kleine große Bühne. In: Blaes, Ruth und Heussen, Gregor A. (1997): *ABC des Fernsehens*. Konstanz: UVK. S.240-246.

Schlanstein, Beate (2008): Echt wahr! Annäherungen an das Authentische. In: Fischer, Thomas und Wirtz, Rainer (Hg) (2008): *Alles Authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK. S. 205-226.

Schmidt, Siegfried J. (1995): Sprache, Kultur und Wirklichkeitskonstruktion(en). In: Fischer, Hans Rudi (1995): *Die Wirklichkeit des Konstruktivismus. Zur Auseinandersetzung um ein neues Paradigma*. Heidelberg: Carl-Auer Systeme. S. 239-251.

Segeberg, Harro (2009): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren.

Spiegel Online (2014): "Unsere Mütter, unsere Väter" in den USA: "Fünf Stunden Selbstmitleid". 15. Jänner. Verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/vernichtende-kritiken-fuer-unsere-muetter-unsere-vaeter-in-den-usa-a-943743.html> [letzter Zugriff: 29.11.2014]

Steinle, Matthias (2009a): Good Bye Lenin- Welcome Crisis! Die DDR im Dokudrama des historischen Event-Fernsehens. In: Ebbrecht, Tobias, Hoffmann, Hilde und Schweinitz, Jörg(Hg): *DDR-erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg: Schüren. S. 332-343.

Steinle, Matthias (2009b). Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart. In: Korte, Barbara und Paletschek, Sylvia

(2009): *Histry goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: Transcript. S.147-166.

Strupp, Christoph (2011): Mediale Massenpanik? Orson Welles' Radio-Hörspiel „War of the Worlds“ (1938), In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8 (2). S. 322-327. Verfügbar unter: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2011/id=4723> [letzter Zugriff: 30.07.2015]

Thiele, Martina (2007): *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. (2. Aufl.). Berlin: LIT Verlag.

Uhl, Heidemarie (2001): Das "erste Opfer". Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik. In: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft (ÖZP)* (1), S. 93-108

Uhl, Heidemarie (2005) Von "Endlösung" zu "Holocaust" : die TV-Ausstrahlung von "Holocaust" und die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses. In: *Historical Social Research* 30 (4), S. 29-52

Wagenknecht, Andreas (2009): Filminterne Beglaubigungen und Kontextualisierungen von Re-Enactments im dokumentarischen Fernsehen In: Segeberg, Harro (2009): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren. S. 178-210.

Waitz, Thomas (2009): Geschehen/Geschichte. Das Dokudrama bei Hans-Christoph Blumenberg. In: Segeberg, Harro (2009): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren. S.211-222.

Watzlawick, Paul (1981): *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München: Piper & Co.

Watzlawick, Paul (2003): *Vom Unsinn des Sinns oder vom Sinn des Unsinn*s. München: Piper

Weber, Stefan (2002): Was heißt „Medien konstruieren die Wirklichkeit“? Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktion. In: *Medienimpulse*, 40, Juni 2002. S. 11-16.

Wegener, Claudia (2001): Strategien affektiver Akzentuierung nicht-fiktionaler Informationssendungen. In: Wegener, Claudia (Hg) (2001): *Informationsvermittlung im Zeitalter der Unterhaltung – Eine Langzeitanalyse politischer Fernsehmagazine*. Wiesbaden: Westdt. Verlag. S.108-145.

Weis, Manuel (2014): *ZDF-Weltkriegsdreiteiler verabschiedet sich mit Rekord*. 21.März Verfügbar unter: <http://www.quotenmeter.de/n/62769/zdf-weltkriegsdreiteiler-verabschiedet-sich-mit-rekord> [letzter Zugriff: 6.01.2015]

White, Hayden (1991): *Metahistory. Die historische Einbindungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt am Main: Fischer.

Winkler, Hartmunt (1993): *Der filmische Raum und der Zuschauer. Apparatus –Semantik-Ideology*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag

Winter, Rainer (1997): Cultural Studies als kritische Medienanalyse. Vom „encoding/decoding“-Modell zur Diskursanalyse. In: Hepp, Andras und Winter Rainer (1997): *Kultur –Medien- Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Westdt. Verlag S. 47-63.

Wirtz, Rainer (2008a): Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History. In: Fischer, Thomas & Wirtz, Rainer (Hg) (2008): *Alles Authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK. S. 9-32.

Wirtz, Rainer (2008): Das Authentische und das Historische. In: Fischer, Thomas und Wirtz, Rainer (Hg) (2008): *Alles Authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK. S. 187-204

Wulff, Hans Jürgen (2012): *Lexikon der Filmbegriffe. Der Kuleschow-Effekt*. 19.Oktober. Verfügbar unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=238>. [letzter Zugriff: 22.02.2015]

Filmquelle

Unsere Mütter, unsere Väter (2013). Regie: Kadelbach, Philipp. 270 min. Deutschland: teamWorx/ZDF.

11. Anhang

Sequenzprotokoll: Allgemeine Angaben

Sequenzen werden in diesem Protokoll von Ortswechsel und teilweise auch durch Figurenwechsel angeleitet. Einzelne Kamerahaltungen werden hier bei den Authentizitätsmarkern ausgespart. Dennoch ist anzumerken, dass die Kamera Hauptfiguren in den Fokus stellt. Sie drückt dabei v.a. die emotionale Lage der Figuren aus, sowie die Lebendigkeit einer hektischen Szene durch verwackelte Bilder und einen schnellen Schnitt. Figuren die im Protokoll in Klammer stehen, werden von der Kamera zwar gezeigt, aber nicht in den Mittelpunkt gerückt. Hintergrundgeräusche, wie Schritte, Autogeräusche oder das Klirren von Geschirr unterstreichen die Örtlichkeit der Szene. Die Außenszenen sind meist glaubwürdig, während Szenen in Berlin oder in geschlossenen Räumen v.a. erst durch die Requisiten authentisch wirken, oder gänzlich künstlich bleiben. Zurückzuführen ist dies darauf, dass diese nicht an Originalplätzen aufgenommen wurden, sondern dafür Kulissen angefertigt wurden (Classen, 2013).

Sequenzprotokoll Teil 1: Eine andere Zeit

Sequenz		Dauer	Inhalt		Personen		Authentizität	
Nr	Bezeichnung		Inhalt	Anm.	Figur	Anm.	Marker	Anm.
1	Intro	0-1.40	Kriegsgeschehen	Die Szene sehen wir am Ende des Teil wieder	Wilhelm Friedhelm		Off-Stimme Streichmusik Artilleriefeuer	Stimme stammt von Wilhelm aus der Zukunft
2	Berlin Winter Elternwohnung	-3.18	Wilhelm und Friedhelm werden von ihren Eltern verabschiedet. Vater redet ernst mit den beiden. Die Mutter küsst den jüngeren, umarmt den älteren und ringt ihm das Versprechen ab, Friedhelm wieder zurück zu bringen.	Der Vater bevorzugt den älteren Sohn W; Die Mutter eher F	Wilhelm Friedhelm Die Eltern		Kulisse	
3	Berlin Abschied im Wirtshaus	-10.52	Nach den Öffnungszeiten im Gasthaus in der Greta arbeitet, treffen die Freunde ein. Die Mädchen backen Kuchen. Gemeinsam wird gefeiert. Die Feier wird von einem Mann in Anzug unterbrochen (Dorn)– meint es hätte einen Anruf gegeben, dass Swing mit Juden gehört werde. Die Freunde reden sich aus. (mitunter lügt C. offensichtlich und Greta flirtet mit dem Mann). Danach verabreden sich die 5 Freunde für Weihnachten in Berlin und machen ein Foto.	Die Beteiligten scheinen sich ihrer Situation bewusst, nehmen die Situation aber hin (Ch. meint, Viktor kommt ins Lager, wenn jmd herausfindet, dass er nach Ausgangssperre unterwegs ist)	Greta Charlotte Viktor Wilhelm Friedhelm Dorn	„Charlie“ ist in Wilhelm verliebt; Greta mit Viktor zusammen Dorn= Antagonist	Kommentar Bei der Feier zeitgenössischer, verbotenen Swing Kulisse	Aus dem Off wird erzählt was passiert, wie gefühlt wurde die Charaktere werden vorgestellt Sturmbannführer Dorn grüßt mit Heil Hitler
4	RUS Vorstoß nach Russland	-12.36	Wilhelm und Friedhelm fahren durch Russland (singernde Kompanie)	Friedhelm ist nicht begeistert, Wilhelm schämt sich für ihn	Wilhelm Friedhelm (Soldaten der Einheit)		Kommentar genaue Zeitangabe (10.6.1941) Archivmaterial Genauere Ortsangabe	
5	Berlin Greta/Charlie Abschied	-13.19	Die Mädchen verabschieden sich. Greta hat Angst, weil sie nochmal bei Dorn erscheinen muss, nachdem sie bereits wegen Volksverhetzung geladen war.	Abschied-Szene auf der Straße	Greta Charlie		Requisite (Kostüm) Kulisse	Straßenszene leicht künstlich
6	Berlin Greta Vorsprechen	-15.21	Greta spricht vor, wird auf die verbotene Swingplatte angesprochen. Greta kratzt charmant die Kurve. Er bietet ihr eine Karriere als Sängerin an	Marlene Dietrich wird als unerwünscht bezeichnet	Greta Dorn	Dorn hat gefallen an Greta	Drehort (überall hängen Hackenkreuzfahnen)	Marlene Dietrich wird genannt
7	RUS	-22.46	Zuerst Aufnahme von Friedhelm und dem Trupp mit dem er unterwegs ist.		Charlie Hildegart		Zeit und Ortsangabe	

			Im Frontlazarett finden wir Charlotte wieder – es herrscht eher ein rauher Umgangston. Zurück zu Wilhelm und Friedhelm: ein Gefecht-Friedhelm meldet sich als einziger nicht freiwillig. Kampfszenen. Erste Verwundete. Wilhelm lässt die Feindsoldaten nicht wie üblich erschießen, sondern gefangen nehmen. Ein Kalb wird mitgenommen.	Die KSchwestern sind voller Tatendrang und naiv	Wilhelm Friedhelm (Soldaten)	Wehrmachtssoldaten: einer davon geht sehr brutal mit dem Feind um, ein anderer stottert und wartet auf Befehl bevor er handelt	Realistischer Drehort (zerbombte Straße) Schussfeuer, Geschrei Lebendige Kamera Kommunikation auf Russisch	
8	Berlin Viktors Elternwohnung	-24.32	Viktor zeichnet an einem roten Kleid, als sein Vater hereinkommt versteckt er es und näht an einem Hemd. Viktor streitet mit seinem Vater. Sein Vater weißt ihn zurecht, er solle sich nicht länger mit Greta treffen	Viktors Vater glaubt nicht (will nicht glauben), dass Juden ernsthaft in Gefahr sind.	Viktor Sein Vater	Angespanntes Verhältnis zw V und Vater	Kulisse	
	Berlin Gretas Wohnung	-25.52	Viktor und Greta haben Sex. Viktor äußert seine Bedenken Greta gegenüber. Greta versichert ihm, dass ihm nichts passieren wird, wenn sie mal berühmt ist		Viktor Greta	Intime Beziehung	Kulisse Requisite	
9	Lazarett	-26.42	Charlie ist entsetzt und sieht zum ersten Mal die schrecken den Krieges (einen schreienden blutenden Soldaten) Sie ist überfordert, muss OP verlassen.		Charlie Dr. Jahn Oberschwester	Ch ist überfordert und geschockt Dr Jahn reagiert harsch	Requisite	Hintergrundgeräusche (keine Schreie)
10	RUS Pokrova	-31.30	Die Brüder sind mit ihrer Kompanie in einem russischen Dorf und lassen sich versorgen. Die Bewohner verhalten sich unterwürfig – Friedhelm benimmt sich ihnen gegenüber freundlich. Wilhelm weist Friedhelm zurecht, weil er sich nie freiwillig meldet. Wilhelm (Leutnant) wird von Hauptmann gelobt und gibt ihm dann den Auftrag einen rus. Gefangenen zu erschießen. Wilhelm bietet dem Gefangenen eine Zigarette an und deutet ihm den Weg. Er erschießt den Russen.	Wilhelm weist seinen Bruder darauf hin, dass er sein Vorgesetzter ist und meint er könne ihn trotzdem nicht vor den Kollegen schützen. Zigarettenangebot lässt auf gew. Respekt schließen	Wilhelm Friedhelm Kompanie Hauptmann	Herrschaftsgefüge zw W und F zeigt sich Hauptman tritt hier als Antagonist auf (später ist er dies nicht mehr unbedingt) Wir sehen wie Wilhelm jemanden erschießt	Man hört Menschen auf Russisch sprechen Sind traditionell bekleidet Untersch dt Dialekte Traurige Musik	
11	Lazarett	-32.10	Charlie betrachtet das Bild ihrer Freunde. Die Kollegin muntert Charlie auf –der Mann am OP ist jedoch tot		Charlie Hildegard	H scheint mit der Situation besser zurecht zu kommen	Kulisse/Requisite	
12	Berlin Gretas Wohnung	-33.15	Viktor nimmt maß für Gretas Kleid. Er informiert sie über Gerüchte, dass Juden abtransportiert werden.	Greta ist besorgt als sie V zuhört.	Greta Viktor		Kulisse/Requisite	
13	RUS	-35.20	Im Gespräch zwischen der Kompanie und seinen Kameraden kommt es zu Unstimmigkeiten. Wilhelm kommt und schickt die Soldaten zu Bett. Ein Soldat meint die RUS würden nicht anders reagieren –F. warnt dass der RUS vielleicht dabei ist von ihnen zu lernen	Wilhelm glaubt nicht an einen Sieg Der Stotterer merkt an, dass Wilhelm den rus erschossen hat, damit nicht ein anderer der	Wilhelm Friedhelm Kompanie	Soldat Schneider als Antagonist	Versch. Dt Dialekte Drehort	

				Kompanie es tun musste (Verteidigung)				
14	Lararett2	-36.49	Die Oberschwester weißt Charlie zurecht und befiehlt ihr eine Hilfskraft auszusuchen. Sie sucht diejenige aus, die Deutsch spricht und anscheinend Ahnung hat. Diese gibt gleichsam an keine Jüdin zu sein. Die anderen scheucht sie mit „gscht“ und „Dawai“ verachtend weg.		Charlie Oberschwester Hilfskrankenchwester Lilija	Charlie ist herablassend den Ansässigen gegenüber; Wir erfahren Lilijas Namen erst später	Hilfsschwester spricht mit glaubhaften Akzent - Erscheinungsbild	
15	Viktors Elternwohnung	-38.25	Der Vater näht die gelben Sterne an die Jacken und meint, dass ein guter Deutscher nicht gegen Gesetz verstößt. Viktor ist verärgert. Die Mutter ist verzweifelt und weint. Viktor beruhigt sie. Er verspricht ihr, dass sie fliehen werden. Die Mutter lächelt und streichelt ihn		Viktor Seine Mutter Sein Vater	Angespanntes Vaterverhältnis Bessere Bez. zur Mutter	Leise Musik Requisite/Kulisse	Die Mutter wirkt viel zu jung
16	Razzia RUS	-42.34	Archivaufn. Alle Partisanen sollen erschossen werden. Während F. und ein Kollege auf Einsatz warten, zielt der Kollege (Koch) auf eine Katze – dieser erzählt warum er in der Einheit ist (erst mit dem Führer hat sein Vater wieder Arbeit bekommen) Hilfspersonal treibt Zivilisten auf die Straße und schlagen sie. Der entsetzte Wilhelm schreitet einen an, als dieser ein Mädchen packt und schlägt. Der Kollege zielt nervös auf diesen. Auch W. greift ein. Der Sturmbandführer (Hiemer) kommt und deutet, der H.S soll Kind absetzen. Der Sturmbandführer bietet dem Kind etwas Süßes an, und erschießt es dann.	Aus der Off-Stimme geht hervor, dass Wilhelm noch zuversichtlich ist, aber schon realistischer denkt	Friedhelm Soldat Kompanie Örtliches Hilfspersonal Sturmbandführer (Hiemer – Name erst im 3 Teil)	Der eine Soldat tritt nicht als typischer Antagonist auf. Er äußert bedecken aufgrund der Aktion. W, F, Soldat versuchen ein jüdisches Mädchen zu retten – sind entsetzt Sturmbandführer ist klarer Antagonist	Genauere Zeit/Ortsanabe (19. 9.1942; Smolentsk) Kommentar untermalt die gezeigten Archivaufnahmen von Kampfhandlungen Russ. Wörter sind zu hören	Zeiteinblendung in der Archivaufnahme, Ortseinblendung danach Zarte, traurige Musik (dient auch als Übergang zur nächsten Szene)
17	Berlin	-44.16	Greta hat mit Dorn geschlafen und raucht. Sie bittet Dorn um Papiere für einen Freund. Dorn meint, sollte es sich um den Juden halten, das Problem würde sich bald von selbst lösen. Danach verbietet er Greta den Mund und fragt sie dann nach ihrem Programm. Er verspricht Greta sie zu einem Star zu machen. Sie lächelt.	Greta möchte Papiere für Viktor, damit dieser D verlassen kann Greta spielt mit Dorn und hat gleichzeitig Angst vor ihm	Greta, Dorn	Es ist nicht ganz klar ob G mit Dorn schläft wegen der Papiere oder wegen der Karriere	Leise Musik Kulisse/Requisite Donnergeröllähnliche Geräusche	
18	In RUS	-48.07	Der Hauptmann gibt Anweisungen und spricht danach mit W. unter 4 Augen. Die beiden haben eine Meinungsverschiedenheit. W. meint, so führe man keinen Krieg. Der Hauptmann hält dagegen – er dürfe nicht verloren werden Die Kompanie diskutiert. Das Rassenthema kommt auf.	Wilhelm ist desillusioniert und wütend wegen dem Tod des Mädchens Der Hauptmann widerspricht W nicht gänzlich, jedoch hält er	Hauptmann Feigl Wilhelm Friedhelm Sturmbandführer Kompanie	W unmoralisch?	Unterschiedl. Dt Dialekte Melancholische Musik Auffällige Kameraarbeit zeigt F Emotionen an als er in Blutlache steht. Auto	Man hört Geschrei, das in dieser Szene einsetzt aber aus der nächsten Szene stammt.

			Der Sturmbannführer tritt auf, W begrüßt ihn. Sbf entschuldigt sich für sein vorheriges Verhalten- aber nur scheinbar (offensichtl bereut er es nicht) W setzt sich zur Kompanie, F. geht von der Gruppe weg. Er weint. Er merkt, dass er in einer Blutlache steht	ihm das eigentl. Ziel vor Augen Sturmbannführer fährt ein teures edles Auto				
19	Lazarett	-49.18	Charlie und Lilija versorgen einen Patienten – Schulter wird eingerenkt	Charlie streift das Lob des Dr. danach ein, bedankt sich danach bei Lilija	Charlie, Lilija Dr Jahn	Lilija unterwürfig	Requisite	
20	RUS	-51.00	F und seine Kompanie warten auf einen Angriff. F. raucht und verrät damit wohl den Standort der Soldaten. Luftangriff.	Abends/Nachts	Friedhelm Kompanie	Kollege schreit F an er hätte mit Absicht durch Zigarette Ort verraten.	Geräuschkulisse Luftangriff	
21	Lazarett	-52.19	Charlie und Hildegard machen Pause. Charlie beobachtet Lilija und meint sie sei viel besser als die beiden. Hildegart kontert es würde Morphium fehlen und meint, dass diese vllt mit den Partisanen zusammenarbeitet.	Es ist sonnig Obwohl Charlie Lilija bewundert, hält sie dennoch Abstand	Charlie Hildegard Lilija in Entfernung		Kulisse/Requisite	
22	RUS	-54.19	Die Kompanie isst. F wird im Wissen von W zusammengeschlagen von seinen Kollegen. Schlussendlich schreitet W ein.	W ist nervös. Schneider ist der Hauptaggressor	Friedhelm Wilhelm Kompanie	Schneider v.a. on der Kamera inszeniert		
23	Berlin Theater	-55.10	Viktor und Greta spazieren umschlungen durch die Hallen und treffen dabei auf Dorn und seine Familie. Angespannte Situation. Viktor verschwindet		Viktor Greta Dorn Dorns Frau und Tochter	Die Tochter mustert Greta	Kostüme Drehort (vornehmes Palais)	
24	Lazarett	-58.40	Charlie sitzt am Bett des verprügelten F und schreibt etwas. Wir erfahren, dass das Lazarett wegen mögl. Partisanenangriffe verlegt wird und F bald entlassen wird. Charlie fragt F ob W von ihr spricht. F lügt mit ja. Ch. küsst ihn auf die Wange W tritt auf und spricht Dr. Jahn an, dieser meint, er wüsste schon; dass das Lazarett von dieser Einheit eskortierter wird. Das Lazarett wird geräumt. W und F treffen wieder aufeinander. W ist sichtlich besorgt um ihn. Hildegard schiebt sich dazwischen und flirtet mit W. Charlie sieht W. Lilija merkt, dass Charlie Gefühle für ihn hat. Charlie und W unterhalten sich –Bei der Gelegenheit fragt W ob Ch schon den richtigen gefunden hätte. Sie antwortet fälschlicherweise mit ja.	F beobachtet wie ein lethargischer Verwundeter umgebettet wird. Dr. Jahn zeigt sich als wenig einverstanden, dass man die ansässige Bevölkerung als minderwertig betrachtet, und meint, dass das Lazarett nicht verlegt werden müsse, hätte man mehr Respekt für die Bev.	Charlie Wilhelm Oberschwester Dr. Jahn Friedhelm Lilija	Charlie freut sich, als sie die Brüder sieht	Geräuschkulisse (stumpfes Geschrei) Requisite/Kulisse	

			Die Brüder verabschieden sich von Charlie.	„Weihnachten in Berlin“ – wünscht Charlie Willhelm				
25	Berlin	-1 Std 48	Greta trifft in ihrer Wohnung mit Dorn. Er zieht sich aus um mit ihr zu schlafen. Währenddessen redet er über Rassenschande. Greta kontert milde ob es weniger gefährlich sein eine Affäre zu haben, wenn daheim Frau und Kind warten. Greta fragt ihn um die Papiere und bietet sich im selben Moment zum Sex an. Dorn meint er brauche nur noch ein Passbild. Viktor geht durch die Straßen und sieht wie Dorn aus Gretas Wohnung kommt. Er stürmt in Gretas Wohnung. Er findet heraus, dass Greta mit Dorn schläft. Greta erzählt ihm nicht warum sie es tut – sie meint nur Viktor sollte etwas dankbarer sein. Viktor zieht lautlos ab. Die Kamera fällt auf das Freundschaftsbild bei dem Greta Viktor herausgeschnitten hat. Greta weint	Gretas verhalten und ihre Aussagen könnten zweideutig sein – Ablehnung des Gedankenguts Dorns oder Eifersucht, weil dieser Familie hat. Das Passbild stammt aus dem Freundschaftsbild	Greta Dorn Viktor	Greta hat zu Beginn der Szene einen starren leicht angeekelten Gesichtsausdruck	Requisite/Kulisse Traurige Musik	Alle Berlinszenen die auf der Straße spielen sind zwar aufwendig gestaltet (Menschen in Uniformen; alte Autos; Gebäudezüge), wirken dennoch etwas künstlich und unglaubwürdig.
26	RUS	-1.04.26	Archivaufn. Die Kompanie wadet durchs Wasser. Sie treffen auf Ortsansässige. Diese sprechen russisch. F übersetzt. W fragt ihn nach Partisanen. Der Russe verneint. Die Kompanie wartet durch den sumpfigen Wald. Ein Kollege (Koch) tritt auf eine Landmine. Er stirbt.		F W (Kompanie) Koch		Archivaufnahmen Datumseinblendung Oktober 1941 Kommentar (7.9.1941) Die Regenfälle und das schwere vorankommen der Soldaten werden gezeigt Ortsangabe :Moschaisk Russisch Traurige Musik	„das Ende des Blitzkrieges“
27	Lazarett	-1.05.44	Die Oberschwester merkt gegenüber Charlie und Hildegard an, dass wieder Morphinum fehlt und dass auf Diebstahl die Todesstrafe steht. Auch sollen sie die Radiomusik lauter drehen. Charlie durchsucht heimlich Lilijas Sachen. Sie findet ein Foto, dass Lilija als Jüdin identifiziert.	Charlie verdächtigt Lilija	Oberschwester Charlie Hildegard Lilija		Schmerzschreie Radio Requisite/Kulisse	
28	RUSS	-1.07.31	Zurück bei der Kompanie. Ein Soldat äußert W gegenüber, dass keine Vorbereitungen für den Winter getroffen wurden und sie sich beeilen müssen um rechtzeitig im Moskau zu sein um nicht zu erfrieren. W meint, dass wenn sie einfach durch das Mienenfeld laufen 1/3 der Männer sterben werde. F meint es	Mit den Russen wird nun brutal umgegangen F erinnert W an das Abschiedsfest: Ich hatte recht der Krieg wird nur	Wilhelm Friedhelm Kompanie Russische Bauern		Russisch Eindringliche musikalische Untermalung Explosion	Wie bei jeder Einstellung wird auch hier mit Nahaufnahmen gearbeitet um Emotionen zu zeigen – v.a. F hat viele Nahaufnahmen

			müssen ja nicht die eigenen Männer sein die vorlaufen. Russ. Zivilisten müssen vorlaufen.	das Schlechteste in uns zum Vorschein bringen.				
29	Lazarett	-1.08.23	Charlie stellt Lilija zur Rede (sie sei Ärztin und Jüdin) Ch sucht daraufhin die Oberschw.	Charlie meldet Lilija bei der Oberschwester	Charlie Lilija	Charlie verrät Lilija	Schmerzschreie Requisite/Kulisse	
30	Berlin/ Gretas Wohnung	-1.09.33	Greta übt ihr Lied. Dorn ist da und übergibt Greta die Papiere für Viktor.	Dorn droht Greta unterschwellig	Greta Dorn		Kulisse/Requisite	
31	RUS	-1.10.48	Archivaufnahmen. Winteraufnahmen. Die Soldaten frieren und verstecken sich in Gräben. F hat eine Propagandaschrift in der Hand und meint zu einem Kollegen, dass er es gerade anzünden wollte um sich zu wärmen. Er klagt über die schlechte Ausrüstung	Trostlose Situation	Friedhelm Soldat (es könnte W oder der Hauptmann sein)		Archivaufnahmen vom russ. Winter wieder mit Zeiteinblendung (Dez. 1941) Kommentar Ortsangabe Traurige Musik	Kommentar unterstreicht, dass sie nicht auf Winter vorbereitet sind und der Sturm auf Moskau gescheitert ist
32	Lazarett	-1.12.26	Die beiden unterhalten sich. Lilija spricht Charlie darauf an, warum sie W nicht sagt, dass sie ihn liebt. Lilija spricht auch von ihrem Mann. Charlie schlägt ihr vor fortzugehen, sagt aber nicht warum.	Lilija ahnt böses. Charlie bereut ihr vorheriges Handeln Lilija ist vllt noch vor Ort, weil sie auf ihren Mann wartet (wir erfahren nichts vom Kind –Foto)	Lilija Charlie	L und Ch reden freundschaftlich miteinander	Requisite/Kulisse L Akzent	
33	Berlin	-1.15	In der Elternwohnung. Der Vater meint nun Viktor habe Recht. Die Mutter gibt Viktor die Papiere, die ihr Greta zuvor gegeben hatte. Viktor setzt sich.	Viktors Vater wirkt hoffnungslos; Viktor wirkt bei der Übernahme der Papiere etwas fassungslos.	Viktor Seine Eltern		Melancholische Musik Papiere	
34	RUS	-1.18.05	F trifft auf einen erfrorenen Russen. Er zieht sich das Schneehemd des Russen über. W schlägt Bäume für Feuerholz. Stille Szene. Die zwei Brüder teilen einen Geschwistermoment (darunter wird auch über Charlie geredet)	Es ist Weihnachten (sie sind nicht in Berlin) Da W eine Tanne schlägt, ist ein Bezug zu Weihnachten gegeben	Wilhelm Friedhelm	W und F haben einen Geschwistermoment	Melancholische Musik Danach fröhlichere Musik	
35	Lazarett	-1.19.00	Soldaten kommen um Lilija abzuholen. Charlie versucht noch Lilija zu warnen. Es tut ihr Leid. Lilija wird mitgenommen.	Wir erfahren nun eindeutig dass Charlie Lilija gemeldet hat	Lilija Charlie		Deutsche Weihnachtslieder im Radio Dramatische Musik	
36	RUS	-1.19.49	Es ist Nacht. Die Kameraden warten in ihrem Unterschlupf.		F W			
37	Berlin	-1.21.50	Viktor verabschiedet sich von seiner Mutter. Der Vater liegt im Bett und hört Viktor beim Verlassen der Wohnung zu. Die Mutter weint. Viktor will sich von Greta verabschieden, doch sie ist nicht in ihrer Wohnung. Greta ist stattdessen im Büro von Dorn und schläft mit diesem	Greta hat offensichtlich keinen Spaß am Sex mit Dorn (ihr Gesicht ist von ihm abgewandt)	Viktor Viktors Eltern Greta (Dorn)		Dramatische Musik Stöhnen (Dorn/G)	

38	RUS	-1.22.30	Am Morgen. F meldet sich freiwillig als Essensträger.				Dramatische Musik	Dramatische Musik als Überleitung zur nächsten Szene
39	Berlin	-1.24.18	Greta windet sich aus den Armen Dorns und zieht sich an, blickt Nervös auf die Uhr und verlässt das Büro. In ihrer Wohnung findet sie nicht Viktor, sondern das Kleid, das er ihr geschneidert hat mit einem Brief, sie solle sich um seine Eltern kümmern. Greta weint still. Viktor wird auf der Straße von Männern aufgegriffen	GESTAPO	Greta (Dorn) Viktor		Dramatische Musik Koullisse/Requisite	
40	RUS	1.24.52	W macht sich sorgen weil F noch nicht zurück ist.		W F	W macht sich sorgen		
41	Berlin	-1.28.05-	Greta im roten Kleid singt ihr Lied (nunmehr wird sie mit del Torres angesprochen) in einem Tonstudio ein „mein Kleines Herz...“ über die Heimkehr F wartet mit Essenrationen durch den Schnee Charlie betrinkt sich auf den Stufen des Lazarets W sitzt mutlos im Schnee und raucht Viktor sitzt im dunklen Verhörzimmer Viktor trifft auf Dorn. Dieser Wünscht ihm eine gute Reise	Greta ist zu Beginn geistig abwesend	Greta Dorn Tonmeister W F Charlie Viktor		Gretas zeitgenössisches und trauriges Lied Requisite	Wird auch als Anleitung verwendet um den Gefühlszustand der Hauptdarsteller anzuzeigen
42	RUS		F kehrt zurück, währenddessen startet ein Angriff der Russen. F., der genau zwischen seiner Kompanie und den Russ. steht, geht dabei zu Boden.	Das Freundschaftsfoto fällt aus W Tasche	W F Kompanie		Russische Worte Explosionen Artilleriefeuer Geschrei Kommentar Zeitlupenaufnahmen mit trauriger Musik.	

Sequenzprotokoll 2 Teil: Ein anderer Krieg

Sequenz		Dauer	Inhalt	Personen	Authentizität		
Nr.	Bezeichnung		Inhalt	Figur	Anm.	Marker	Anm.
1	Intro	0-2.15	<p>Der Angriff der RUS als F zu Boden geht Die Figuren werden nochmals vorgestellt. Dabei folgt zu jeder Figur passendes Bildmaterial: Charlie die KS, die in W verliebt ist, die Lilija verrät Viktor: in Berlin, wie er das rote Kleid für Greta malt, sich mit seinem Vater zankt Greta: in Interaktion mit Viktor, wie sie V. Papiere besorgt hat Friedhelm: seine Kriegsfeindliche Einstellung und wie der Krieg ihn verändert hat Wilhelm: wie er am Kriegsgeschehen Zweifel hegt, einen Russen erschießt und doch lang glaubt die D würden siegen (Weihnachten ist der Krieg vorbei)</p>	<p>Eine Zusammenschritt von dem was im ersten Teil passiert ist. Charlie war zuerst naiv und Kriegsbegeistert, wird jedoch schnell mit der Realität konfrontiert Viktor der fliehen will/muss Greta die ein Star werden will und gleichsam Viktor „rettet“ Friedhelm der intell. Bub, der genau wusste, was der Krieg aus dem Menschen macht</p>	<p>Hauptdarsteller Dorn Viktors Eltern Lilija</p>		<p>Kommentar W rekapituliert die Ereignisse und stellt die Figuren abermals vor</p>
2	RUS	-5.50	<p>W schießt schreiend in die Russenmenge, läuft dann zu F, den er für Tod glaubt. Dieser öffnet die Augen – er wurde nicht getroffen. (Zeitprung) Archivmaterial: Soldaten bei Angriffen, beim Marschieren Die Kompanie wandert durch ein Maisfeld. Auf einmal schießt F auf einen Russen. Sie schießen und laufen aus dem Maisfeld und nehmen vor diesem Stellung. 2 Pferde laufen aus dem Feld. Die Kompanie ist erleichtert.</p>	<p>W ist erleichtert Titel „Teil 2“ wird eingeblendet Die Schusseinstellung ist sehr kurz, man sieht nicht wirklich ob der Russe Soldat oder Zivilist war.</p>	<p>W F Kompanie</p>	<p>Sanfte Musik Archivmaterial genaue Zeitangabe (Mai 1943) Kommentar Spannungsgeladene Musik</p>	<p>„Vor 2 Jahren haben wir in Berlin Abschied genommen [...] vorher war es nur ein Gefühl, jetzt weiß ich es. Die Deutsche Wehrmacht ist nicht unbesiegbar“ Gibt vor, keinen festen Glauben mehr an den Sieg zu haben.</p>
3	Lazarett	-7.00	<p>Charlie betrachtet die Verwundeten. Ein Russe ist dabei. Sie befiehlt einer Schwester den Russen zu verbinden. Dr. Jahn sucht den nächsten für den OP-Tisch aus. Ch fragt, was mit dem Russen ist. Jahn meint, sie habne schon für die eigenen Leute nicht genug Morphium. Dann meint er sie soll das Radio aufdrehen. Der Russe merkt, dass er keine Hilfe bekommen wird. Ch wendet ihren Blick ab.</p>		<p>Ch Dr. Jahn Russe</p>	<p>Genaue Ortsangabe Frontlazarett Orel, RUS Schmerzensschreie Radio- Gretas Lied wird gespielt</p>	<p>Gretas Lied dient zur Szenenüberleitung</p>
4	Berlin	-08.00	<p>Greta singt ihr Lied. Danach raucht sie und steigt in einen Wagen. Sie erkundigt sich nach dem Sturmbannführer Dorn. Der Fahrer meint, er sei mit der Frau in der Oper. „Mit seiner</p>	<p>Greta ist fein angezogen</p>	<p>Greta Tonmeister</p>	<p>Typische alte Radioeinspielung</p>	

			Frau“ hisst Greta. Als sie sieht, wie alte Menschen abtransportiert werden meint sie zum Fahrer er solle sie heimfahren.		(G. Fahrer)		Ankündigung Mitteilung vom Führer Requisite (Auto, Straßenaufnahme, Kostüm) Traurige Musik	
5	RUS	-9.35	Infanteriedivision. F raucht eine. Neue Soldaten – fast noch Kinder kommen an. F. begrüßt diese harsch	F „je länger der Krieg, desto jünger die Soldaten“	W F Soldat Schneider		Einblendung „3 Tage bis zur Schlacht von Kursk“ Traurige Musik	
6	Lazarett	-11.30	H und Ch bringen einen Verwundeten zu Bett. Dieser bittet um einen Kuss, es wäre sein 21 Geburtstag. Ch küsst ihn auf die Wange. Er erzählt ihr, er wäre bei der Gespensterlegion, weil sie die Juden verschwinden lassen H und Ch sitzen vor dem Lazarett. Ch spricht über Lilija. H meint: sie war Jüdin und Juden wollen ihren Untergang. Sie soll ja aufpassen, dass solche Gedanken nicht an die falschen Ohren geraten. H geht, Ch schüttelt leicht (fassunglos den Kopf)	Ch fragt den Soldaten „auch Frauen“? Ist etwas geschockt Ch denkt an Lilija	H Ch Soldat der Gespensterlegio n		Kulisse	Es ist dunkel. Die Requisiten passen, die Außenansicht des Gebäudes unglaublich
7	Berlin	-14.00	Gretas Wohnung. Dorn tritt ein mit Blumen. Greta reagiert ablehnend und zickig. Sie fragt ob seine Frau leicht Migräne hätte! Dorn reagiert daraufhin mit dem Versprechen auf einer Tournee. Greta lächelt und umarmt ihn, küsst ihn und schläft mit ihm. Sie denkt es geht nach Westen, doch er meint zuerst müsse sie nach Osten – aber danach.		Greta Dorn		Straßenaufnahmen Kulisse/Requisite	Anspielung auf Marika Röck
8	RUS	-15.32	Nachts. Die Kompanie sitzt zusammen vor ein Feuer. Sie sprechen über die aussichtslose Lage und den unbedingten Sieg über die RUS. Die Neuankömmlinge wollen kämpfen. Man sieht wie eine Frau beim Brunnen steht W schickt die Jungen zu Bett Männer stehen am Brunnen, eine ortsansässige Frau bringt ihre Kinder in das Haus. W ahnt etwas, schreit: „Weg vom Brunnen“ Eine Explosion. Schneider wird dabei getötet. Entsetzter Gesichtsausdruck von W und F	Sprechen ruhig, aber auch besorgt	W F Kompanie Neuankömmlin ge		Drehort scheint teilweise gekünstelt	
9	Berlin	-16.54	Straßenaufnahme. Greta fährt mit dem Wagen an der ehem. Schneiderei von Viktors Vater vorbei. Als sie an der darüber liegenden Wohnungstür klopfet öffnet eine fremde Frau. Sie meint die Juden wären ja jetzt weg – nicht mal die Wohnung haben sie sauber gemacht, das Drecksgegendel. Ihrem quengelnden Kind schreit sie zu: Jetzt ist eine Ruh, oder der Russe kommt“ Greta bleibt die ganze Zeit still.	Die Frau in der Wohnung beäugelt Greta argwöhnisch als sie Verdacht schöpft Greta hätte etwas mit den Juden zu tun	Greta Frau	Frau = Anatgonist	Kulisse Deutscher Dialekt der neuen Wohnungsbesitzerin	
10	Polen	-19.09	Viktor fährt mit anderen in Streifenanzügen reisenden Menschen in einem Viehwagen. Eine junge Frau sucht am Boden nach einer Schwachstelle und beginnt mit einem	Die Frau bemerkt, dass es doch merkwürdig ist, dass Züge immer voll	Viktor Junge Frau		Ortangabe Kopice-Polen	

			Messer daran zu feilen. Ein älterer Herr äußert, sie dürfe das nicht, sonst würden alle erschossen werden. Die Frau macht klar, dass sie sowieso sterben werden. Keiner muss mitmachen, aber keiner wird sie aufhalten. Viktor hilft ihr. Auch andere helfen mit.	wegfahren und leer zurückkommen	Gefangene		Frau spricht mit polnischen Akzent deutsch Zuggeräusche	
11	RUS	-21.40	Der Hauptmann bespricht den Angriff auf Kursk mit den Leutnanten. Eine Schlagersängerin wird Angekündigt (Greta). Hauptmann will mit Oberleutnant Winter (Wilhelm) sprechen und meint, die Übertäter des letzten Angriffs auf seine Kompanie werden sofort hingerichtet. W bringt die Misserfolge ins Gespräch ein. Der Hauptmann meint, man MUSS gewinnen bevor die Amerikaner kommen W schlendert durch die Schützengräben	W zweifelt schwer an diesem Plan – er glaubt nicht an einen Sieg Hauptmann ist unterschwellig nervös und weis von den Rückschlägen, will aber eine Niederlage nicht wahrhaben	W Hauptmann Feigl		Kommentar: „Wie führt man Männer in eine Schlacht von der man weiß, dass sie kaum einer überleben wird?“ Requisite Kulisse (wirkt künstlich) Düstere Musik	Dass W nun Oberleutnant ist könnte man an seiner Uniform erkennen, wer dies nicht erkannt hat, erfährt es in dieser Szene durch Ausspruch von Hauptmann F.
12	RUS	-22-27	Erschießungskommando. Eine Reihe von Menschen wird erschossen. Eine junge Frau bleibt stehen. Einer der Neulinge hat vorbeigeschossen – ein Kamerad nennt ihn Feigling. F muss einspringen. Er erschießt die Frau.		F Wehrmachtssoldaten	F wird nun aktiv beim Mord gezeigt	Requisite	Außenaufnahmen glaubwürdig
13	Polen	-23.35	Im Zug. Die Menschen feilen am Holzboden mit Messer und Schere. Der Zug hält. Viktor hebt die junge Frau hoch damit sie sieht was draußen los ist. Ein Zug voll mit dt. Panzern fährt vorbei.	Feilen mit Messer und Schere (woher kommt das denn?)	Junge Frau Viktor Gefangene		Düstere Musik Requisite	Gretas Lied wird als Übergang verwendet.
14	RUS/Greta/ Lazarett	-27.51	Greta singt für die Wehrmachtssoldaten. Sie trägt Viktors Kleid. G trifft auf F und W. Sie begrüßt die beiden herzlich. Ch tritt auf. Sie umarmen sich. G will das Wiedersehen mit Champagner feiern. Sie zeigt den anderen das Foto. Viktors Foto fehlt- G gibt an, dass es für seinen Pass war (es ginge ihm gut), sie hätte seine Eltern besucht. G meint, der Führer sagt im Frühjahr sei der Krieg vorbei und danach gehen sie alle gemeinsam auf Reisen. Sie stoßen an. Greta wird für eine Privatvorstellung abgeholt. F meint, dann feiern sie ohne G., doch W drückt sich. Ch ist wütend und aufgewühlt. F versucht die Situation zu retten. Ch packt einige von G Köstlichkeiten ein und verschwindet. F klagt W an.	Ch und W tauschen verstohlene Blicke G verschweigt ihre Ahnung um Viktors Eltern Greta hat Starallüren. Die restlichen drei tauschen Blicke aus W will Ch keine Hoffnungen machen	G F W CH	Greta teilt offenbar die Welt der anderen drei nicht	Requisite Traurige Musik Zeitgenössische Musik aus dem Radio	
15	Lazarett	-28.13	Ch kommt mit dem Korb ins Lazarett. H fragt ob es ihr gut gehe. Der Soldat aus dem Gepensterlegion ist tot.	Ch ist leicht verzweifelt	Ch H		Traurige Musik	
16	Im Zug	-29.04	Im Zug bearbeiten die Häftlinge den Boden und brechen endlich durch. Die junge Frau und Viktor hüfen durch den Boden aus dem fahrenden Zug.		Junge Frau Viktor		Sanfte Musik Zuggeräusche	
17	RUS	-32.43	In den Schlafräumen fragt einer der Neuankömmlinge F ob die Bauern die sie erschossen haben alle Partisanen waren. F verneint. Der Neuankömmling spricht davon sich ins Wintersemester an der Uni einschreiben zu wollen.		F W	F ist nun Leutnant; W Oberleutnant	Geschrei Explosionen Ein Neuankömmling weint	Explosion wie Feuerwerke, die am Boden zerbersten

			<p>W sitzt draußen und raucht deprimiert eine Zigarette. F setzt sich zu ihm und raucht auch eine. Sie sprechen auch über den Vorfall als Schneider F zusammenschlug. F meint es war richtig so – W meint das stimmt nicht, er hätte ihn im stück gelassen. Ein Angriff startet. Die Kompanie nimmt Stellung in den Schützengraben.</p> <p>Aus der Ferne beobachten die Schwestern und Dr. Jahn den Angriff still. Nach einer Weile meint Dr. Jahn zu den Schwestern, sie sollen alles vorbereiten.</p>		<p>Neuankömmlin g (Infanterie)</p> <p>(Krankenschwes tern) Ch H Dr. Jahn</p>		<p>Ferne Explosionsgeräusche im er Lazarettzene</p>	
18	Polen	-32.29	<p>Viktor und die junge Frau haben überlebt. Die junge Frau hilft ihm von den Schienen kurz bevor ein Zug darüber brettet. Beide sind verletzt.</p>	<p>Drehort wird später wieder verwendet</p>	<p>V Junge Frau</p>		<p>Genauere Ortsangabe als Einblendung: Gliwice; Polen</p>	<p>Die Kamera folgt v.a. Viktor</p>
19	RUS	-33.55	<p>Über die Bühne, wo zuvor Greta auftrat fliegt ein Heer von Kampfflugzeugen hinweg. Greta packt langsam ihre Sachen. Eine Stimme meint, Greta solle sich beeilen, doch sie denkt nicht daran. Immerhin sei sie Greta Del Torres</p>	<p>Greta unterschätzt die Gefahr</p>	<p>Greta</p>	<p>Greta mit Starallüren</p>	<p>Flugzeuggeräusche</p>	
20			<p>F beobachtet den Luftangriff von weiter Entfernung aus dem Schützengraben. Neben ihm schreit ein Neuankömmling „Das sind unsere. Ja gebt es ihnen“ Ein anderer Neuankömmling (der zuvor geweint hatte) versucht seine uringetränkte Hose zu verdecken. F beruhigt ihn – das würde vielen passieren.</p> <p>Der Hauptmann gibt den Befehl, dass es nun losgeht. Die Männer machen sich fertig. F meint zu W, dass die Russen nicht überrascht werden würden. W meint, das er das wüsste. Die Männer stürmen aus</p>	<p>Eine recht aussichtslose Lage</p>	<p>W F</p> <p>Wehrmachtssol daten (2 Neuankömmlin ge)</p>		<p>Flugzeug und Motorengeräusche Explosionen</p>	<p>Kruppstahl wird angesprochen</p> <p>Ansturm der Männer wirkt im Hintergrund merklich computeranimiert</p>
21	Lazarett	-36.19	<p>Greta läuft Richtung Lazarett, neben ihr werden verwundete zum Eingang gebracht. Dort sieht sie Ch bei der Arbeit. Während Ch versucht das Leben eines verwundeten zu retten beklagt Greta, dass ihr Gefolge ohne sie abgeflogen sei. Ch kümmert sich nicht darum, sie ist mit dem Patienten beschäftigt. Als dieser das Bewusstsein verliert und keine Schwester auch Ch rufe reagiert, befiehlt Ch G in schroffen ton mit anzufassen. G ist verduzt und packt zögerlich mit an.</p>	<p>G scheint die Situation überhaupt nicht zu realisieren – beklagt sie, wie man nur ohne sie fahren konnte. Ch hingegen brüllt G geradezu an, mitzuhelfen.</p>	<p>G Ch</p> <p>verwundeter Soldat</p>		<p>Schmerzschreie Röcheln des Soldaten stöhnen</p> <p>Kampfgeräusche aus der ferne</p> <p>Dramatische Musik</p>	
22	Polen	-38.23	<p>Nahaufnahme eines Huhns. Viktor versucht ein Huhn zu fangen. Die junge Frau stiehlt währenddessen Kleidung von einer Wäscheleine bis ein Bauer beginnt auf sie zu schießen. Die beiden ziehen sich im Wald um. Sie stellen sich einander vor. Plötzlich gehen Wehrmachtssoldaten auf sie losgehen. Bei diesem Angriff, bei dem Alina stürzt, läuft Viktor zurück um sie zu retten.</p>	<p>Wir erfahren den Namen der jungen Frau: Alina</p>	<p>V Alina (junge Frau)</p>		<p>Aufnahme am Bauernhof und im Wald wirkt sehr authentisch</p> <p>Alinas Akzent</p> <p>Schüsse und Geschrei</p>	

23	RUS	44.04	<p>Archivaufnahme von Panzerangriffen und vorrücken in die Stadt</p> <p>Der Hauptmann gibt W den Befehl eine Telegraphenstation einzunehmen. Dabei sind sie jedoch auf sich alleine gestellt. Es gibt keine Verstärkung</p> <p>Die Kompanie macht sich wenig später auf diesen Befehl auszuführen.</p> <p>Der Angriff startet – Verluste auf beiden Seiten.</p> <p>Als ein Panzer einen Schuss abfeuert schreit W nur noch „Rückzug!“ Alle laufen um ihr Leben</p>	<p>W hat sichtlich Angst</p> <p>Beim Angriff: Ein Russe der mit erhobenen Händen und unbewaffnet auf sie zugeht wird erschossen</p> <p>Ein Neuankömmling sitzt wie festgefroren hinter einer Barriere und weint</p>	<p>Hauptmann W</p> <p>W</p> <p>F Kompanie (Neuankömmlinge: Einem gelingt es eine Granate gut zu platzieren der andere weint)</p>		<p>Archivaufnahmen von einem Kampfangriff mit genauer Zeitangabe (7.7.1943)</p> <p>Kommentar der die Aufnahmen begleitet. Traurige Musik Ortsangabe wieder bei fiktionalem Part Kurchatow; RUS, 46km vor Kursk Schüsse und Explosionen</p>	<p>Der Kommentar gibt an, dass schon seit Wochen auf Verstärkung gewartet wird.</p>
24	Lazarett	-45.33	<p>Greta übergibt sich draußen. Ch steht daneben und zündet sich unbeeindruckt eine Zigarette an. Greta setzt sich und spricht Ch darauf an, dass sie sich verändert hätte</p> <p>Ch gesteht G sie habe eine Frau getötet Lilija, weil sie sie verraten hat. Greta gesteht, dass sie nicht wüsste wo Viktor ist</p>	<p>Ein emotionaler Moment</p>	<p>G</p> <p>Ch</p>	<p>Ch ist emotionslos</p> <p>Greta sieht endlich was Krieg wirklich heißt</p>	<p>Gefechtslärm aus der Ferne</p>	
25	Polen	-46.48	<p>V und Alina sind entkommen. V verarztet Alina. Alina erzählt, dass sie Zwangsarbeiterin an einem dt Hof war.</p>	<p>Alina erzählt offenbar nicht alles was passiert ist am Hof</p>	<p>V</p> <p>Alina</p>			
26	Rus	-53.55	<p>Die Kompanie ist in ihrem Versteck. Ein Soldat unterrichtet W davon, dass es nun einen 2-Fronten Krieg gibt und es keine Unterstützung geben wird. W ist verzweifelt und schreit: Ganz Sizilien wird aufgegeben, aber meine Männer werden für ein Stück Straße geopfert! Er zerknüllt das Befehlsblatt</p> <p>Die beiden Brüder streiten sich. W hat endlich eingesehen, dass nichts einen Sinn ergibt. F gibt ihm Recht, doch brüllt ihn an, dass er die Männer morgen führen wird- weil er das so von ihm erwartet.</p> <p>Am morgen startet der Angriff um die Telegraphenstation von neuen. Als eine Panzerfaust neben W einschlägt und dieser leblos in einem Schutthaufen liegt, glaubt F ihn für Tod. In einem Akt der Rage läuft er schießend aus seiner Deckung in die Telegraphenstation. Die völlig kaputte Station ist von F und einem Neuling eingenommen. F lacht /weint aus Verzweiflung</p> <p>Draußen erwacht W aus der Ohnmacht, hört das Gefecht nur dumpf und geht einfach fort.</p>	<p>W ist sichtlich am Boden,</p> <p>Beim erneuten Angriff hört W nur noch dumpf und sieht sozusagen seinen Männern beim Sterben zu</p> <p>W desertiert</p>	<p>W</p> <p>F Kompanie Soldat)</p>	<p>F glaubt W für tot</p> <p>F lacht aus Verzweiflung, als er die Telegraphenstation begutachtet.</p>	<p>Schüsse</p> <p>Explosionen</p>	
27	RUS	-55.24	<p>F und der Neue unterhalten sich. Sie wollen, sollte bis zur Dunkelheit keiner von der Einheit kommen, zurücklaufen.</p>	<p>F meint kein Soldat bleibt so wie er ist. Ein guter Soldat ist meistens</p>	<p>F</p> <p>Neuling</p>		<p>Drehort/Kulisse</p>	

				feige und gelegentlich mutig.				
28	RUS/W		W zieht durch die verwüsteten Straßen und klettert dann in einen ausgebrannten Panzer. F schläft dort ein.	Eine eher stille Szene	W		Mechanische, dumpfe Klänge In der Ferne reden Menschen (man versteht sie nicht)	
29	Polen	-57.50	Alina und Viktor liegen im Stroh. Alina erzählt von ihrem sexuellen Missbrauch am dt. Bauernhof. Sie wurde schwanger, doch das Mädchen wurde ihr weggenommen. Weil er aber einen jungen haben wollte, hat er weiter gemacht. Als sich Alina wehrte, wurde sie abgeholt und ist im Zug gelandet. Dann erzählt sie von Freunden, die sie habe zu denen sie gehen können.	Viktor bleibt still und antwortet ihr nicht	V Alina		Genaue Ortsangabe Tarnow; Polen	
30	RUS	-58.12	Ein einziger Soldat hat es zurück zum Rückzugsort geschafft. Alle anderen sind tot. Ein anderer aus dem Regiment meint, er solle zusammenpacken. Sie ziehen sich zurück.		Soldaten (2)		Kulisse	
31	RUS/W	-59.18	Nachts erwacht W im Panzer und sieht, dass neben ihm noch jemand ist. Ein russischer Soldat mit verbranntem Gesicht, bittet ihm um Wasser. W gibt es ihm.		W Russe	Sie teilen sich eine Wasserflasche	Düstere Musik Russisch	
33	RUS	-1std52	In der Telegraphenstation wird F von entfernten Schüssen geweckt. Der Neuling (Martin) schreibt einen Brief an seinen Mutter und erzählt von ihr. Seine Mutter habe ihn erst spät bekommen. Als er eingezogen wurde hat sie beim Wehersatzkommando darum gebettelt, dass ihr einziger Sohn nicht eingezogen wird. Daraufhin hat man sie wegen Pflichtvergessenheit festgehalten. Als sich die beiden Aufmachen um zurückzulaufen wird Martin noch in der Telegraphenstation erschossen. F zieht daraufhin eine russ. Uniform eines erschossenen Soldaten über um unentdeckt fliehen zu können. Dabei sagt er etwas auf Russisch um nicht aufzufallen	Wir erfahren, dass der ängstliche Neuling Martin heißt.	F Neuling Martin		Entfernte Schüsse Geschrei Russisch Kulisse/Requisite	
34	RUS/W	1.02.11	W erwacht im Panzer erneut. Der Russe ist bereits gestorben. Er verlässt den Panzer		W		Leise Musik	Musik als Übergang
35	RUS	1.03.05	F läuft in russischer Uniform über ein offenes Feld, dabei wird er von seinen eigenen Leuten angeschossen. Diese erkennen ihn wenig später		F		Schüsse	
36	RUS/W	1.3.32	W stapft an einem See vorbei. Erschöpft bricht er einfach zusammen. Vor ihm sieht er noch, dass nur einige Meter weg eine Hütte ist	Die Hütte könnte er beziehen	W		Traurige leise Musik	
37	Lazarett	1.04.56	Dr Jahn sucht wiederum Soldaten für den OP aus. Ch erkennt Friedhelm unter jenen die der Dr als hoffnungslos aussortiert hat. Als Ch meint sie würde ihn kennen, wird F operiert.		Ch F		Schmerzschreie Kulisse/Requisite	

38	RUS/W	1.5.25	W betritt die überstürzt verlassene Hütte. An der Wand hängt ein Familienbild mit Blutspritzern. Eine Katze erschreckt ihn		W		Requisite Kulisse Sanfte Musik	
39	Lazarett	1.07.05	Ch wartet vor dem OP-Raum. Der Dr. nickt. F hat es geschafft. Ch umarmt den Dr. Danach sitzt sie neben F Bett. Greta steht etwas abseits dahinter. F sagt den beiden, dass Friedhelm tot ist.	v.a Ch ist geschockt und den Tränen nahe	CH F G		Kulisse Leise Musik	
40	RUS/W	1.07.39	Archivaufnahmen von Panzern und Toten Soldaten W rasiert sich vor der Hütte am Teich		W		Archivaufnahmen, genaue Zeitangabe (09.1943) Kommentar untermalt das.	
41	Lazarett	1.11.02	F ist wieder fit. F und G verabschieden sich von Ch. Beide steigen auf einen Lastwagen und fahren davon. Ch betrachtet das Freundschaftsbild – dabei v.a. sich selbst. Sie weint. Sie geht zu Dr.Jahn in sein Zimmer und küsst ihn.	Es folgen Zwischenortswechsel zu W der mit einer Katze schmust	F CH G	Ch wird mit Dr intim (man sieht sie aber vorerst nur küssen)	Traurige Musik Schmerzensschreie	
42	Berlin	1.13.53	F klopft an die Wohnungstür seiner Eltern. Der Vater öffnet. Bleibt stumm. Die Mutter umarmt ihn. Greta geht indes in die Bar in der sie zuvor gearbeitet hat um in ihre alte Wohnung zu gelangen. Darin singen dt Soldaten. Soldaten bedrängen Greta und ziehen sie auf (sie sei besseres gewohnt an der Front) Daraufhin meint sie argwöhnisch, dass der Endsieg wohl ausfallen wird.	Dem Vater wäre es lieber gewesen, wenn W gekommen wäre Mit dem Ausspruch des Nicht-Sieges der dt hat Greta eigentlich ihr Todesurteil unterschrieben	F Seine Eltern G Wirt Soldaten		Kulisse dt Volkslieder werden gesungen	Straßenaufnahme wirkt wie bei allen Berlinaufnahmen wieder leicht künstlich
43	Polen	1.16.10	V betrachtet das Freundschaftsbild (v.a. Greta) V sagt er, sie hätte versucht ihn zu retten. Die beiden sitzen in einem Stall und verstecken sich im Stroh. Beim verlassen werden sie vom Bauern mit einem Gewehr überrascht. Er gibt ihnen zu essen. Er Bauer macht ihnen Hoffnungen, dass sie bleiben können, doch dessen Sohn meint, dass der Vater sie an die dt verraten wird.		Alina V Bauer Bauerssohn		Kulisse Polnisch	
44	Berlin	1.18.21	F sitzt in einem Kaffee. Junge Burschen kommen auf ihn zu. Sind von ihm begeistert und glauben offenbar die Dinge die sie in der Wochenschau gesehen haben. F bleibt stumm. Einer der Jungs meint überheblich, dass er nächstes Jahr 17 ist und einrücken wird. Greta in ihrer Wohnung versucht Dorn zu erreichen. Wütend kommt ihr die Idee ihn zu Hause anzurufen. Dorn ist gerade zusammen mit seiner Frau und seiner Tochter. Die Tochter möchte unbedingt nach Italien reisen – der Vater winkt ab. Seine Frau nimmt das Telefon ab.		F Burschen Greta Dorn Seine Frau Seine Tochter		Kulisse	Wochenschau wird angesprochen

45	Polen	1.19.08	Alina und V folgen dem Bauerssohn auf eine Waldlichtung, dort treffen sie auf Partisanen. Der Bauerssohn wünscht ihnen viel Glück.		V Alina Bauerssohn Partisanen		Polnisch	
46	Berlin	1.19.42	F macht sich auf um wieder in den Krieg zu ziehen. Seine Mutter weint. Sie fällt ihm um den Hals. Er windet sich aus ihrer Umarmung und geht.		F Seine Mutter		Traurige Musik Kulisse	
47	RUSS/W	1.20.52	Wilhelm macht einen Fisch zum Essen fertig. Deutsche Soldaten kommen. Sie halten ihn für einen Ortsansässigen. Seine Schuhe und die gefundene Jacke verraten ihn aber als Deserteur. Er stellt sich vor und wird von den zwei Soldaten mitgenommen		W Zwei dt Soldaten		Requisite (v.a. Schuhe und Jacke, und Uniform)	
48	Berlin	1.21.42	NS Männer hämmern an Gretas Tür. Sie wird mitgenommen und in ein Verhörzimmer gesetzt. Sie wird damit konfrontiert, dass sie Zweifel am Endsieg geäußert hat.		Greta		Kulisse Kleidung	Sehr dunkel
49	Polen	1.24.00	Viktor und Alina werden in das Versteck der Partisanen gebracht. Deren Anführer redet mit Alina. Er erkennt das V ein deutscher ist. Er fragt V auf deutsch ob er Jude ist. Alina antwortet für ihn mit Nein, er wäre hier, weil Alina mit ihm schlafen würde.	Es macht den Anschein, als ob der Partisanenführer Viktor töten wolle	V Alina Partisanen		Polnisch Kulisse	
50	Berlin	1.25.32	Greta trifft im Verhörzimmer auf Dorn. Er schickt seinen Kollegen hinaus. Er liest ihr die Anklage Defätismus, Volksverhetzung und Herabwürdigung des Führers vor. Greta meint, er könne sie nicht verhaften. Sie sei von ihm schwanger. Dorn ist überrascht und geschockt. Als G aufsteht, schlägt er sie in den Unterleib. Greta geht zu Boden.	Dort tötet G ungeborenes Kind	Dorn Greta	G denkt sie sei Dort überlegen Dorn wirkt zuvor überfordert, wendet sich ab und schlägt G dann in den Unterleib	Kulisse	Sehr dunkel
51	RUS/W	1.27.11	W sitzt in einem Stall. Der Hauptmann kommt herein, er meint er hätte alles versucht. Er klärt ihn auf, dass W morgens erschossen wird. W ist nicht überrascht und nimmt das Urteil hin. Der Hauptmann entfernt die Manschetten von seiner Uniform. Die beiden reichen sich die Hände.		Hauptmann W		Traurige Musik	
52	Zusammen schnitt	1.27.46	F ist auf den Weg zu seinem neuen Einsatzort. V hängt blutverschmiert an einem Baum mit einem Schild um den Hals er wäre Kollaborateur. Greta liegt vor den Füßen Dorns im Verhörzimmer, Ch liegt zusammen mit Dr. Jahn im Bett W wartet auf die Vollstreckung seines Todesurteils	Ch scheint erleichtert und glücklich	F V G Ch W		Kommentar Sanfte Musik	„Die meisten Menschen denken, dass Krieg vor allem aus kämpfen besteht...“

Sequenzprotokoll Teil 3: Ein anderes Land

Sequenz		Dauer	Inhalt		Personen		Authentizität	
Nr.	Bezeichnung		Inhalt	Anm.	Figur	Anm.	Marker	Anm.
1	Intro	-2.20	Ein Zusammenschnitt der Dinge die bereits passiert sind und Vorstellung der Figuren mit passenden Bildmaterial- mitunter dasselbe wie beim ersten Teil. Viktors Teil erweitert sich durch das Leben mit Alina und den Partisanen. Gretas Teil erweitert sich durch die letzten Ereignisse, F wird beim Töten gezeigt, W beim desertieren. Das Freundschaftsbild kommt vor.		Hauptakteure		Kommentar	Kommentar (stellt die Ereignisse vor und die Figuren erneut)
2	Intro2	-3.21	W wartet noch immer auf die Vollstreckung seines Urteils, Ch liegt noch im Bett mit Dr. Jahn, F ist noch auf dem Weg zum Neuen Einsatzort, Greta wird in eine Zelle gesperrt. Die dort bereits inhaftierte Frau, stellt sich mit Erika vor.		W CH F G Erika		Kommentar Ch und F Aufnahmen sind hell G und W sind dunkel	„Die meisten Menschen denken, dass Krieg vor allem aus Kämpfen besteht. Das stimmt nicht. Es ist das Warten.“
3	Polen	-06.28	V ist an den Baum gefesselt. Deutsche Soldaten fahren vorbei. Es ist eine Falle. V versucht die 2 Soldaten vor den Männern im Hinterhalt zu warnen, doch da eröffnen die Partisanen das Feuer. Ein Gewehr der Partisanen hat Ladehemmung. Der verbleibende Soldat zielt auf Viktor. In dem Moment wird dieser jedoch aus dem Hinterhalt erschossen. V wischt sich das (falsche) Blut aus dem Gesicht und schlägt den P.Führer ins Gesicht und stellt sich an Alinas Seite. Die P nehmen den Soldaten die Helme ab.	P.Führer lacht, als V ihn schlägt	V Alina Partisanen		Requisite/Kostüm Ruhige Musik	
4	RUS/W	-8.28	Die Tür des Stalls öffnet sich, in dem W sitzt. Draußen ist es hell. Ein Feldweibel tritt an ihn heran und sagt, er würde nicht getötet, sondern gehört nun zum Bewährungsbataillon 500. W reagiert argwöhnisch „Der F. braucht wohl jeden Mann für den Endsieg“. Feldweibel schlägt ihn zusammen.	Wir erfahren das in diesem Bataillon Defätisten, Kommunisten und Deserteure zusammengefasst werden und als einfache Soldaten eingesetzt werden (Als Kanonenfutter)	W Feldweibel (Krebs)	Krebs sadistisch	Kulisse und Außenaufnahmen Kommentar aus dem Off, als W auf einen LKW verladen wird	Kommentar wiederholt des Satz von oben (der auch schon im 2 Teil genannt wurde)
5			Archivaufnahmen				Archivaufnahmen Juni 1944: Kriegsgeschehen wird gezeigt; mit Panzern und durch Soldaten	Kommentar sagt, dass 150.000 Amerikaner in der Normandie gelandet sind. Das Rom gefallen und die Toskana geräumt ist „...damals waren wir Helden, heute sind wir Mörder“

6	Polen	-10.44	Eine Scheune. V spielt sich mit einer Spinne und Raucht, während der P.Führer mit örtlichen Bauern verhandelt (er will sie nicht berauben, sondern für Essen bezahlen) Ein Bauer äußert bedenken. P.F. nimmt seinen Arm – macht damit Hitlergruß. Alina sagt, dass Stalin Hitler besiegen wird. Der Bauer fragt ob Juden dabei sind. P.F. verneint (Viktor wird v.d. Kamera gezeigt)	Polen werden als jüdenfeindlich dargestellt Partisanen fühlen sich als Sklaven der D und der RUS	V Alina Partisanen		Ortsangabe, Bezeichnung des Ortes Polnisch	Janow Lubelski – Polen. Versorgungslager der Partisanen. Berlin 700km
7	Berlin		Innenhalb des Gefängnisses. Frauen laufen in Zweierreihe durch die Gänge. Eine Gefangene fragt Greta flüsternd, nach ihrem Namen (G antwortet) und meint man sagt, sie war Greta Del Torres. G Zellengenossin Erika lächelt leicht als sie dies hört.		G Erika (Frauen)	G trägt nun schäbige Gefangenen Kleidung	Genaue Ortsangabe: Berlin- Charlottenburg. NS- Strafgefängnis Mystische Musik Kostüm	Aufnahme des Gefängnisses beim Einstieg
8	Polen/F	-12.00	Wir treffen auf F. der von einem Vorgesetzten gebeten wird Standartenführer Hiemers (dieser wurde befördert) Fahrer zu sein. Ein Angriff gegen die Partisanen ist geplant.		F Vorgesetzter		Ortsangabe: Zamosc: Stabsquartier der Wehrmacht Drehort/Requisite	
9	Ukraine	-14.45	Ein ehemaliger Stall, voller Stroh. Die Männer sitzen, teils mit angezogenen Füßen am Boden. Krebs geht mit einem Benzinkanister zwischen ihnen und sucht jmd Y aus, die Hütte vor ihnen zu verbrennen. Sie läge in der Schusslinie der Artillerie. Dieser willigt ein. W meint das sei idiotisch, weil dadurch die RUS aufmerksam machen. Daraufhin erhält W den Befehl. Y sieht ihm nach und schluckt. Als W eintritt sieht er ein älteres Ehepaar. Sie bieten ihn Tee an	Bolschewisten-Hütte Das ältere Paar sieht zuerst W an, dann den Benzinkanister Sie leben in sehr einfachen Verhältnissen	W Y Krebs Altes Ehepaar Bataillon	Der Name von Y wird nicht genannt	Ortsangabe: Butsyn. Bewährungsbataillon Drehort (keine Kulisse) Ruhige Musik Russisch	
10	Lazarett	-15.46	Die erste in Nahaufnahme ist eine Hilffschwester. Dr. Jahn und Ch u H untersuchen einen Patienten. In einigen Tagen soll er fit sein – Genesungsurlaub wird es für ihn keinen geben. Beim Verlassen des Zimmers berühren sich die Hände von Ch und Dr.	Hilfs-KS wird später als Sonja vorgestellt	Dr. Jahn Ch H Verwundeter Soldat Hilfskrankensch w.(Sonja)		Ortsangabe: Ostroleka Polen Schmerzschrei Kulisse/Requisite11	
11	Ukraine	-16.29	Krebs drückt W gegen die Wand und würgt ihn. Y hält ihn auf mit der Angabe es gäbe einen Befehl keine Brände zu legen. Krebs fasst Y nun am Hals und lässt dann los. Krebs lässt alle Männer antreten, währen W noch am Boden liegt und um Luft schnappt		Krebs W Y	XX sadistisch	Drehort,	Ortsangaben kommen nur zu Beginn des Ortes vor od am Anfang als Reminder
12	Polen/V	-17.28	Im Versteck der Partisanen wird das nächste Ziel besprochen. Hiemer Fotos werden gezeigt..		V Alina		Ruhige Musik Drehort polnisch	

					Partisanen (P.F.)			
13	Berlin	-17.55	Greta liegt im Bett. Sie hört den schreien einer Frau. E rät ihr zu schlafen.	Schreiende Frau ist Stalinbefürworter	G Erika		Frauenschreie	
14	Lazarett	-19.01	Wir erfahren, dass der verwundete Soldat Hans heißt. Ch verätzt seine Wunde, sodass er noch länger im Lazarett bleiben kann und nicht an die Front muss. H sieht dies.Ch schickt sie weg.	Hans hat zwar große Schmerzen aber lächelt	CH H Hans		Requisite	
15	Polen/F	-22.52	F wartet auf Hiemer, den er fahren soll. Als dieser Einsteigt erkennt er ihn als den Mann, der das jüdische Mädchen erschossen hat. F sieht ihn nicht direkt an. F , Hiemer und Kollegen fahren in einen Hinterhalt. V in Soldatenuniform hält die Erstfahrenden vor und gibt vor, der Fahrzeugzug müsse umgeleitet werden. F und V erkennen einander. Nach einer Zeit bleibt F stehen, Schüsse fallen, F fährt zurück. Die Partisanen (alle in Uniform) schießen auf das Fahrzeug. V schießt absichtlich über das Fahrzeug hinweg. An einer Lichtung hält F um zu verschlafen. Hiemer stößt einen erschossenen Kollegen aus dem Wagen und unterhält sich mit F. Hiemer habe F sofort erkannt. F hält W für tot. Hiemer sagt er wäre im Bewährungsbataillon wegen Desertion. Danach fahren sie weiter.	Verweis auf Sequenz 16 Teil1 Als V F sieht ist sein Gesichtsausdruck geschockt	Hiemer F V Partisanen.		Spannende Musik Requisite (Autos, Uniformen)	
16	Lazarett	-15.16	Hildegard sieht Ch, wie sie aus Dr. Jahns Zimmer kommt. Ch steht draußen, raucht eine und freundet sich mit er Hilfskrankenschwester Sophie an. H kommt und unterbricht harsch das Gespräch der beiden, schickt Sonja weg. H ist wütend.	H spricht CH auf Wehrkraftzersetzung an H hat sichtlich Angst davor, was die RUS machen, wenn sie gewinnen	Sonja Ch H (Dr. Jahn)		Schmerzenschreie	
17	Polen	-29.20	Scheune in der zuvor die Partisanen waren. F Hiemer und seine Einheit warten in einem Versteck. Sie überfallen die dort miteinander handelnden Bauern. Ein Soldat erschießt eine Frau ohne Befehl. Ein junger Bub läuft davon, Hiemer gibt F den Befehl den Bub zu erschießen. Er erschießt ihn. In der nächsten Stadt werden einige der Bauern gehängt. V und die Partisanen sehen zu. Hiemer ordert F , das Seil zu ziehen, mit dem die Klappen unter den Füßen der Bauern wegklappt. F nimmt das Seil und zieht, währenddessen macht Hiemer ein Foto. V. zieht sich zurück. Zurück im Partisanenversteck wird über den Tod der Bauern diskutiert – ob sie nicht lieber aufhören sollen	F tötet Hiemer spricht von Vergeltungsaktionen wegen Partisanenangriffen und dass dies eine Wahrung ist P.F sagt, mit den Russen kommen sie klar, aber mit den D sind alle zum Tode verurteilt	F Hiemer Viktor Alina Partisanen (PF) (Bauern)	Hiemer ist der Antagonist schlechthin, sadistisch, gefühllos F tötet ohne groß darüber nachzudenken	Schrie Frauenschrei beim Schuss auf den Buben Polnisch	
18	Lazarett	-32.16	Ch räumt das blutige Operationswerkzeug weg. Dr. Jahn gibt Ch einen Zettel: Versetzungsgesuch. Sie könne daheim in Berlin auf ihn warten.	Dr.Jahn möchte Ch in Sicherheit sehen, Ch aber	CH Dr. Jahn		Radiomusik Blutige OP- Werkzeuge	

			<p>Ch ist nicht erfreut. H wolle sie anzeigen, wegen Wehrkraftzersetzung. Das Gesuch landet im Blut.</p> <p>Ch rennt nach draußen und stellt H zur Rede. Dort ist auch das Bewährungsbataillon stationiert. Ch erkennt W aus der Ferne. Als H merkt, dass Ch einen vom Bataillon kennt, schüttelt sie den Kopf</p> <p>Ch und W fallen sich weinend in die Arme. Ch drückt ihn weg und schreit ihn an, er müsse doch tot sein, sei verstehe nicht. Bevor sie davon läuft sagt sie ihm, dass sie ihn liebt. W weint, Ch ringt um Luft im Abseits.</p>	<p>nicht weg gehen und alle im Stich lassen</p> <p>Die KS sollen sich vom Bataillon fernhalten</p>	H W			
19	Zusammenchnitt	-33.33	<p>F läuft durch den Wald und betrachtet den Himmel</p> <p>Ch sammelt sich, realisiert, dass W wieder hier ist. Als sie nach ihm sucht, kann sie ihn jedoch nicht mehr finden.</p> <p>F sitzt an eine Baum gelehnt und trinkt</p>		F CH		Emotionale Musik	
20	Berlin	-36.00	<p>Die Frauen bekommen Essen in die Zelle. Erika stellt der stummen G ihr Teller auf den Schoß. Als diese ihn wegstellt, meint sie iss – so wie Arthur (der Vogel am Fenster, der Erika aus den Händen isst). Dann spricht Erika davon, dass sie ihren Mann durch Gretas Lied kennengelernt habe</p> <p>Auf G Gesicht zeichnet sich ein leichtes Lächeln ab</p> <p>Dorn dreht Gretas Lied im Radio lauter. Er sitzt im Wohnzimmer und lauscht.</p>		G Erika		In Hintergrund hört man dumpf Gretas Lied (als Erika zu erzählen beginnt)	
21	Polen/F	-36.50	<p>F, im Wald am Baum lehnend eingeschlafen, wird von Knurren geweckt. Vor ihm ein Wolf der ihn anstarrt. Er schnuppert an ihm, knurrt ihn an und läuft dann davon.</p>		F			Wolfszene wirkt unauthentisch aber emotional
22	Polen/W	-39.40	<p>Archivaufnahmen</p> <p>Krebs hält einen Vortrag, es habe einen Anschlag auf Hitler gegeben, aber es gibt eine Vorhersehung und die heißt Adolf Hitler. Dabei tritt er einen Soldaten der Einheit.</p> <p>Krebs nimmt Y und W in die Mangel. Er befiehlt den beiden die Toten im sumpfigen Wald einzusammeln.</p> <p>Eine Lautsprecheransage von den Russen ertönt (ein deutscher Spricht), die Russen würden die dt ehrenvoll behandeln. Y sieht W an. W sagt: auf keinen Fall. Ein anderer Kollege macht sich in die Richtung auf. Er zögert als er W und X sieht. W wünscht ihm Glück.</p>	<p>Krebs schwingt überschwängliche Propagandareden zB am Verlust des 1WK wären die Juden schuld gewesen, das iwr diesmal nicht passieren.</p>	Krebs W Y (Soldatenkolleg e)		<p>Archivaufnahmen: Einblendung Juli 1944. Kampfhandlungen</p> <p>Kommentar</p> <p>Ortseinblendung (fiktonalen Teil) Bielsk Podlaski Polen</p> <p>Musik (Giuseppe Verdi „der Gefangenchor“)</p>	<p>„Die rote Armee steht an der Weichsel, bald wird Warschau fallen“</p> <p>Der Krieg ist schon lange verloren, aber er hört nicht auf.</p>
23	Lazarett	-40.32	<p>Ch lernt von Sonja russisch. Wir erfahren, wenn das Lazarett verlegt wird, wird Sonja als Verräterin getötet</p>		Sonja Ch		Requisite	
24	Polen/V	-41.48	<p>Im Partisanenversteck wird das nächste Ziel besprochen. Das Waffendepot bei einem Zwangsarbeiterlager.</p>	<p>Aufseher wären ukrainische SS</p>	V Alina		<p>Kulisse</p> <p>Alte Fotos</p>	

			F.P. beobachtet V der geschockt dreinschaut. Sie beschließen den Zug (mit Häftlingen) anzugreifen.	Die Häftlinge dort würden in den Stromzaun laufen, wenn sie nicht mehr können	(Partisanen) PF			
25	Berlin	-42.40	Erika wird von Aufsehern abgeführt. Zum Abschied umarmen sich Erika und G. Als die Tür ins Schloss fällt, beginnt G zu weinen	G wird von hinten gezeigt wenn sie weint	G Erika		Requisite/Kostüm	Gefängniszelle sehr dunkel
26	Polen/V	-50.34	Die Partisanen überfallen den Zug um ihn zu plündern. Ein Schusswechsel. Drei der Partisanen wird angeschossen. Als dem PF die Kugeln ausgehen, bietet V ihm seine Waffe an. Die beiden führen ein Manöver durch – V läuft auf den Zug zu PF gibt Feuerschutz und erschießt den letzten Deutschen. Der PF öffnet einen Anhänger. KZ-Häftlinge blicken ihn an. Er weicht zurück (es stinkt) und schließt wieder. Viktor ist verdutzt. Ein Partisan sagt, dass Juden genauso schlimm wie Russen und Kommunisten sind. Nach dem die Partisanen das Waffenlager im Zug geplündert haben. Lläuft V zurück und befreit die eingeschlossenen Juden im Zug. Zurück im Unterschlupf reibt sich V nervös die Hände. Er ahnt schlimmes.	Sie stoppen ihn mit einem roten Warnschild- deutsche Beamte ignorieren keine dt Schilder (meint V) Die Partisanen wollen die gefangenen Juden in den Wagons zurück lassen	V Alina Partisanen (KZ-Häftlinge)	V erschießt jmd	Polnisch Traurige Musik Kulisse	
27	Berlin		Greta sitzt zusammengekauert in ihrer Zelle. Schritte nähern sich ihrer Zelle, doch laufen an ihr vorüber. G hat Angst und ist erleichtert, als sich die Schritte entfernen.				Schritte Kulisse/Kosüm	
28	Polen/F	-51.47	F informiert Hiemer über die missliche Lage. Hiemer gibt Befehl die Aktion zu starten.		F Hiemer		Kulisse – Quartier der NS-Soldaten	Passende Hintergrundgeräusche
29	Polen/V	-54.48	V beobachtet Alina beim Schlafen. PF nimmt ihn mit nach draußen. V muss vor ihm gehen – steht mit dem Rücken zu PF. Er läd eine Waffe. Doch statt ihn zu erschießen wirft er ihm die Waffe hin und sagt er könne nichts mehr für ihn tun. Er wünscht ihm Glück. V läuft fort	Es scheint als würde er ihn erschießen wollen Alina sieht ihm geheim hinterher	V Alina PF		Ruhige Musik Aufnahme im Wald	
30	Berlin	-57.00	G füttert Vogel Arthur. Dorn kommt herein und möchte von Greta, dass sie beglaubigt, dass er V Papiere besorgt hat. G weigert sich. Auf die Frage was es für ein Gefühl ist, dass V jetzt sicher in NY sitzt meint sie: „ein Gutes“. Die beiden blicken sich länger stumm an. Verärgert meint Dorn, alle im Gefängnis wären weg, wenn die Alliierten kommen	„steht’s so schlecht um deinen Führer, dass du jetzt einen Juden brauchst“	G Dorn	Als er eintritt nimmt sie kurz den Versuch auf ihr Haar zu richten	Kulisse Kostüm Traurige Musik	
31	Polen	-1st.18	V streift durch den Wald. ER hört Deutsche und versteckt sich hinter einem Baum. Als er wegläuft, kommt er an Toten Partisanen vorbei, greift sich ein Gewehr und zielt auf den Soldaten vor sich. Es ist F. dieser senkt die Waffe und meint er solle abhauen solange er noch kann. V möchte wissen was mit den anderen ist. G sei wegen Defätismus verhaftet worden – er ist erstaunt darüber. Hiemer taucht hinter V auf und sagt zu F der nun wieder auf V zielt auf 3. F schießt. Hiemer geht zu Boden.	(Auf die Frage V ob F nicht untertauchen will, gibt er zu verstehen, dass er solange der Krieg dauert auch Soldat sein wird – bis er stirbt)	V F Hiemer	F erschießt Hiemer und lässt V fliehen	Fernes Geschrei und Schüsse Traurige Musik	
32	Polen	1.02.11	Archivaufnahmen	Getötete Soldat sei erst am Morgen angekommen	W Y		Archivaufnahmen Februar 1945	„Die rote Armee hat die Oder überschritten [...]

			W und Y und ein weiterer graben im Frontgebiet Mienen ein. Ein Haus steht in Flammen. Die anderen der Kameraden sitzen schon am LKW zur Weiterfahrt. Schusswechsel. Der namenlose Soldat wird getötet		(Bataillon)		Kommentar begleitet dies Fikt. Detonationen Ortsangabe Raciborz Polen	der Krieg wird nicht mehr lange dauern [ich habe Angst dass die Hoffnung zurückkehrt, so kurz vor dem Ende“
33	Lazarett	1.07.31	Dr Jahn operiert, Ch und H assistieren. Die Oberschwester kommt. Die Russen seien durchgebrochen. Der Dr. beendet die OP. Er gibt Anweisung, dass alle die nicht transportfähig sind zurückgelassen werden. Alle räumen hastig und chaotisch das Lazarett. In der Hast sagt Dr. Jahn zu Ch, dass alle die zurückbleiben Morphium bekommen. Ch sucht Sonja. Dr. möchte sie aufhalten und schreit ihr noch nach. Die eilt in den oberen Stock des Lazarett. Als sie wieder nach draußen läuft, sind alle bereits abgefahren. Sonja und Ch betten alle zurückgebliebenen um. Die Russen stürmen das Lazarett und erschießen alle Verwundeten. Sonja und Ch umarmen sich- werden einander entrissen. Sonja wird weggeschleift. Ein Soldat ist dabei Ch zu vergewaltigen, als eine weibliche russ. Soldatin aufkreuzt und der russ Soldat ab. Ch bedankt sich bei der Russin. Diese zerrt Ch in ein Zimmer und schließt von außen die Tür. Ch weint.	Ein Soldat hat sichtlich große Angst vor den Russen	CH Dr. Jahn H Oberschwester Sonja (Russ. Soldaten) Russ. Soldatin		Göbbels Propaganda dröhnt durch einen Lautsprecher Hecktischens Geschrei Als die Russen kommen, Geschrei auf Russisch Traurige Musik Kulisse/Requisiten (Kostüme) Ch bedankt sich auf Russisch	
34	Polen	1.10.09	Es liegt Schnee. Das Bewährungsbataillon versteckt sich im Wald. W sitzt etwas abseits von der Truppe. Krebs macht sich auf W und Y zu. W sagt zu Y er solle verschwinden. W tötet Krebs heimlich. Zusammen mit Y rollt er die Leiche einen Hang hinunter. W sagt Y soll verschwinden – er will fliehen. Y kommt aber mit ihm.		Y Krebs W		Windgeräusche	
35	Lazarett	1.10.55	Ch beobachtet durch einen Spalt wie Sonja von den Russen gedemütigt wird. Die Russin kommt und bringt Sonja hinter ein Zelt. Ein Schuss. Ch zuckt zusammen und weint.		Ch (Russin, Sonja)		Russ. Gelächter, Schuss	
36	Berlin	1.11.00	Aus dem Radio ertönt BBC. Dorn soll Tochter die am Boden spielt erschießen. Seine Frau treibt ihn an, er soll es endlich tun. Er kann nicht Im Gefängnis sitzt Greta. Sie hat aufgehört zu essen		Dorn Seine Familie G		Radio (BBC) Requisite Kulisse Schritte	
37	Polen/W	1.12.24	W und Y schlafen im Heu. Sie werden von Motorengeräuschen geweckt. Die Feldgendarmarie ist unterwegs.		W Y		Motorengeräusche Uniformen	
38	Lazarett	1.13.21	Ch schläft. Als sie aufwacht sieht sie, wie die Russen mit einem Krankenwagen und Soldaten vorfahren. Durch einen Schlitz im Boden, erfährt sie, dass sich die Russin dafür einsetzt, dass CH als Krankensch. Im russ. Dienst arbeiten kann.	Die Russin raucht und versucht sich an einer männl. Körperhaltung	CH (die Russin; ein russ Arzt)		Fahrzeuggeräusche Requisite/Uniformen	

39	Polen/W	1.14.33	W und Y sind nicht erkannt worden. Sie essen eine Rohe Zuckerrübe. Sie reden über Charlie und wie viele Menschen sie erschossen haben. Y hat 12 gezählt	„12 getötet und keinen gerettet“	Y W		An der Wand im Stall ein Propagandablatt von vor der Niederlage Drehort auth.	
40	Lazarett	1.15.25	Die Russin übergibt Ch ihre neue Uniform. Sei sagt zu ihr, man sehe sich in Berlin. Ch hat einen fröhlichen Gesichtsausdruck		Ch Die Russin		Sie sprechen auf Russisch. Traurige Musik	
41	Polen/W	1.15.57	W und Y machen sich nachts auf. Es ist kalt.		W Y			
42	Berlin	1.17.37	Dorn verbrennt seine NS- Kleidung Greta im Gefängnis. Sie wird abgeholt. Sie wird nach draußen Geführt. Die Sonne geht auf. Greta wird erschossen	„Dachtest du wir vergessen dich“	Dorn G.		Requisite/ Uniform traurige Musik	Musikübergang zu W
43	Polen	1.18.48	Auf ihrem Weg helfen W und Y Ansässigen, deren Wagen sich festgefahren hat. Y verabschiedet sich. Er deutet den Ansässigen hinterher und meint „Meine Richtung“. W geht weiter.	Sehr traurige Szene	W Y		Genauere Ortsangabe: Klodzko Polen (350 km nach Berlin)	
44	Berlin	1.20.56	Archivaufnahmen. Viktor klopft an die Tür der ehemaligen Wohnung seiner Eltern. Wir erkennen die Dame mit der auch schon G Bekanntschaft machte. Er tritt ein. Die Frau meint, es ist ihre Wohnung, die Juden seien ja weggezogen. Er nimmt ein Bild uniformierten Mannes von der Wand, zerschlägt es und findet darunter das Hochzeitsfoto seiner Eltern. Frau: ich habe es aufgehoben, hatte ja nix gegen die. Sie hätte versucht ihnen zu helfen. V läuft die zerbombten Straßen entlang	Als Viktor rausstürmt, dreht sich die Frau zu den Kindern um und meint argwöhnisch „Juden“	V Frau		Archivaufnahmen (Mai 1945: Aufnahmen aus Berlin) Kommentar Untersch dt Akzent Kulisse	„Bald wird es nur doch Dt geben und keinen einzigen Nazi“ Der Blick über die Straße wirkt etwas künstlich
45	Böhmerwald	1.21.42	F läuft mit einer Truppe junger Buben und einem älteren Herren durch den Wald. Einer der Buben schießt unaufgefordert auf russ Soldaten. Sie gehen in Deckung		F		Genauere Ortsangabe: Böhmerwald, 3 Tage vor der Kapitulation russisch	
46	Berlin	1.22.27	Viktor sucht G Wohnung auf. Sie ist hier schon lange nicht mehr gewesen, alles ist verstaubt.	Am Tisch liegt eine Zeitschrift mit ihr auf dem Cover	G		Traurige Musik Requisiten/Kulisse	
47	Böhmerwald	1.25.334	Zurück im Wald starrt F in den Himmel. Er nimmt das Freundschaftsfoto aus seiner Tasche und schreibt eine Adresse darauf. Wir erfahren dass ein Bub erst 12 ist. F meint, Kinder sende man nach Hause. Dem älteren Mann gibt er das Foto mit der Bitte, es an die Adresse zu senden. Dann steht er auf, geht den Russen entgegen, schießt und wird von ihnen erschossen Die Buben und der Mann ergeben sich	Die Buben sind von der Propaganda geprägt Schusszenen in Zeitlupe	F Buben Älterer Mann		Traurige Musik	
48	Berlin	1.32.46	An einem Amt geht V die Suchanzeigen durch. Er erkennt die Stimme Dorns der nacheinander Menschen aufruft. Viktor und Dorn stehen sich gegenüber. Auch im Zimmer ist ein Amerikaner (er weiß von		Dorn V		Suchanzeigen Kulisse	

		<p>Dorns Vergangenheit). V fragt Dorn nach Greta (er habe sie nicht retten können). Er gibt an ihm Papiere besorgt zu haben. V begibt sich zum verlassenen Gefängnis. Dort hält er G Gefangenenkarte in den Händen „verstorben 17.4.1945)</p> <p>Er läuft zum Wirtshaus in dem sie zu Beginn gefeiert haben. Es steht leer. Das Klavier ist stumm. W kommt stumm herein. Er stellt sich an die Bar und raucht. V und W reden nicht. Ch kommt herein. Sie reden voererst auch nicht. W meint auf F brauchen sie nicht zu warten (V: Gefallen für Führer Volk und Vaterland). Ch erkundigt sich nach G. V sieht weg. W nimmt eine Flasche Rum, drei Gläser und schenkt ein. Die drei stoßen an.</p>	<p>Eine sehr tragische Szene im Wirtshaus</p> <p>W und Ch tauschen einen verstohlenen Blick aus, als sie anstoßen</p>	<p>(Amerikaner)</p> <p>V Ch W</p>		<p>Kostüm</p> <p>Auf einem Schild im Wirtshaus steht Swing tanzen verboten</p> <p>Werbeanzeigen</p>	
49	Rückblick	<p>Wir sehen die Freunde feiern, wie im ersten Teil. Das Freundschaftsbild wird gezeigt. Darüber werden die Namen und Geburt- und Todesjahr eingeblendet. Viktor 1921-1997 Greta 1921-1945 Charlotte 1921-2003 Friedhelm 1923-1945 Wilhelm 1920-</p>	<p>Beim Tanz teilen Ch und v einen Moment</p>			<p>Fröhlichere Musik</p> <p>Einblendung der Namen und Geburts und Todesjahre</p>	

Abstract (Deutsch)

Diese Forschungsarbeit befasst sich mit der populären Darstellung von Geschichte durch das Dokudrama, einem speziellen Filmgenre, welches nicht nur der reinen Unterhaltung, sondern auch der Informationsbeschaffung dient. Ziel war es, anhand eines Dokudrama-Beispiels herauszuarbeiten, wie die Geschichte des Zweiten Weltkriegs inszeniert ist, d.h. welches Bild der Vergangenheit entworfen wurde, wie die Opfer- Täter-Diskurse verlaufen und wie es dem Genre gelingt, dies alles glaubwürdig zu vermitteln. All dies wurde im Kontext mit der Konstruktion von Wirklichkeit, suggerierten Vergangenheitsdeutungen und kreierter Authentizität durchdacht. Mit Hilfe der Film- und Fernsehanalyse nach Mikos wurde das Dokudrama auf Ebene des Inhalts und der Repräsentation, der Ebene der Figuren und der Ebene der Gestaltung, wobei auf Authentizitätsstrategien besonders geachtet wurde, analysiert. In Verbindung der drei Ebenen wurden das suggerierte Geschichtsbild, die Opfer-Täter-Zuschreibung sowie deren authentische Inszenierung ersichtlich. Die untersuchte Film-Trilogie konzentriert sich auf die Inszenierung von Emotionalität. Bekannte Ereignisse und Handlungen sind eingearbeitet und der Werdegang einer Gesellschaft hin zu einer besseren ist inszeniert. Die Inszenierung folgt bereits bestehenden Konventionen und stellt inhaltlich keine neuen Basisinformationen bereit. Ein konkretes Authentizitätsgefühl entsteht durch die Anwendung bestimmter Authentizitätsstrategien, die dem Dokudrama Glaubwürdigkeit zuschreiben. Opfer-Täter-Diskurse verlaufen auf Ebene der Figuren. Die Filmfigur Viktor, der Jude, bleibt beständig Opfer, während die anderen vier Hauptfiguren, mal mehr, mal weniger Schuld auf sich laden. Dadurch, dass sie ihre Schuld jedoch erkennen, stellenweise mit der NS-Ideologie anecken und schlussendlich moralisch richtige Entscheidungen treffen, sind sie zwar keine reinen Opfer, jedoch als Opfer der Umstände dargestellt. Inszeniert wird der Opferstatus neben der generell positiven Charakterzeichnung und Inszenierung der Figuren durch den Story-Verlauf. Als Täter agieren lediglich einzelne hochrangige Führungskräfte, die der Ideologie widerstandslos folgen.

Abstract (English)

This thesis analyses the popular representation of history by the film genre docudrama, which does not only want to provide entertainment but also information. The aim of this thesis was to analyse how history (mainly the 2nd world war) is presented, which picture of the past is offered, how the status of victims and perpetrators is discussed and how the film genre makes a believable portrait of history possible. All this was elaborated in the context of construction of reality, suggested interpretation of past events and created authenticity. With the aid of film and television analysis suggested by Mikos the analysed docudrama was evaluated on the level of content and representation, the level of film characters and the level of design, whereas strategies of authenticity were in focus. With connecting the three levels the suggested picture of history, the presentation of victims and perpetrators as well as the authentic illustration of the presented history image were shown. The docudrama focuses on the portrayal of emotions. Well-known events and acts in history are presented and it is suggested that German society made a turn for the better. The examined film follows known conventions and does not offer any new basic information. A concrete feeling of authenticity is created through specific believability strategies and the discussion of victim or perpetrator is displayed by the representation of the film characters. The character Victor, who is a Jew, is definitely a victim, while the other four main characters are guilty in some ways, but they are rather victims than perpetrators in the end. The fact that those characters have to deal with tricky situations, realise their wrong doing, struggle with the NS-ideology and in the end come up with the right choices turns them into innocent people. The status of innocence is illustrated by the general positive portrayal of the characters and their proper presentation as well as by the course of the story. Perpetrators can only be found in a few high ranked leaders, who follow the orders of the ideology without objection.

LEBENS LAUF

BIANCA KATHERINA HOFBAUER

BILDUNG

- seit 2013 Magister der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien
- 2009-2013 Bakkalaureat der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien spezialisiert auf Werbung, TV-Journalismus und Kommunikationsforschung (Abschlussarbeiten zu den Themen Rezeptionsmotive und Wertevermittlung in Buch und Film)
- 2006-2009 Handelsakademie, BHAK Wien 10 in Wien
Abgeschlossen mit Matura 2009 (neben Englisch, Französisch und BWL wurde auch Projektmanagement und Marketing unterrichtet)
- 2003-2006 Handelsschule für Informationstechnologie, BHAS Stockerau in Stockerau, Abschlussprüfung 2006 (neben kaufmännischen Fächern wurden auch Telekommunikation und betriebliche Kommunikation unterrichtet)
- 1999-2003 Hauptschule, HS-Ost Stockerau in Stockerau

WEITERE KENNTNISSE

Kenntnis des MS Office Pakets
Grundkenntnisse in Final Cut-Pro; SPSS
Gutes Englisch in Wort und Schrift
Führerschein B

ARBEITSERFAHRUNG

- seit 2014 Filmredakteur-Volontärin bei press-play.at
(Filmkritiken und Filmfestivals)
- 2013 Praktikum bei MOYA – Museum of Young Art
(Eventmanagement, Marketing- und PR-Aktivitäten, allgemeines Büromanagement)
- 2012 Praktikum und anschließend geringfügig beschäftigt bei SHT Haustechnik
(Allgemeine Bürotätigkeit, Telefonate)
- 2011 Praktikum, PORR AG
(Allgemeine Bürotätigkeiten, Aufsetzen von Fakturen, Telefonate)
- 2010 OVB Außendienstmitarbeiter
(Kundengespräche, Telefonate)
- 2006, 2007, 2008 Ferialjob, Citroen in Spillern
(Lagertätigkeiten, Inventur)