

Karl Juhnke

Vom Volks- zum Leidensgenossen: Formen der Viktimisierung in NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14396>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Juhnke, Karl: Vom Volks- zum Leidensgenossen: Formen der Viktimisierung in NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN. In: Andrea Nolte (Hg.): *Mediale Wirklichkeiten*. Marburg: Schüren 2003 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 15), S. 132–143. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14396>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Karl Juhnke

**Vom Volks- zum Leidensgenossen:
Formen der Viktimisierung in *Nacht fiel über Gotenhafen***

Zielsetzung einer umfassenden Arbeit, woraus dieser Beitrag als Nebenaspekt sich entwickelt hat, ist die Untersuchung des Schiffsuntergangsmotivs im Spielfilm. Dabei geht es wesentlich um seine jeweiligen Funktionalisierungen, um seine filmästhetischen Realisierungen und seine kulturellen Bedeutungen zwischen 1913 und heute. Dass sich bei einigen dieser Untergangsfilme, ein passant und in dieser Form nicht erwartet, sehr spannende film- und kulturgeschichtliche Fragestellungen auftaten, mag Zufall sein oder der im Untergangsmotiv schon angelegten Bedeutungsschwere entspringen.

Nacht fiel über Gotenhafen bezieht sich auf ein Ereignis in den letzten Kriegsmonaten des II. Weltkrieges. Bei der Massenflucht aus Ostpreußen vor der schnell vorrückenden Roten Armee war die Ostsee der letzte mögliche Fluchtweg. Daher zogen viele Flüchtlingstrecks in die Hafenstädte, so auch nach Gotenhafen, dem ehemaligen polnischen Gdingen, das 1939 annektiert und umbenannt worden war. Im Hafen warteten mehrere große Passagierschiffe, darunter die „Wilhelm Gustloff“, 208 Meter lang, für etwa 1500 Passagiere geplant. 1937 als erster Neubau eines Kraft-durch-Freude-Dampfers vom Stapel gelaufen, absolvierte das Schiff bis August 1939 viele Kreuzfahrten für die Deutsche Arbeitsfront, wurde dann Hospitalschiff und schließlich schwimmende Kaserne für die Ausbildung von U-Bootbesatzungen. Der Name Wilhelm Gustloff erinnerte an den Schweizer Naziführer, der 1936 bei einem Attentat erschossen wurde. Über 6500 Menschen auf dem für knapp 1500 Personen ausgelegten Schiff stachen am 30. Januar 1945 nach Westen in See, nachts, gegen 21.16 Uhr wurde das Schiff von drei Torpedos eines sowjetischen U-Bootes getroffen und sank eine Stunde später. Dabei starben über 5300 Menschen, 1200 konnten gerettet werden. Dies war nicht der einzige derartige Schiffsuntergang in den letzten Kriegsmonaten. Am 16. April 1945 sank der Frachter „Goya“ mit 7000 Flüchtlingen durch U-Boottorpedos, am 3. Mai wurde der Dampfer „Cap Arcona“ im Lübecker Hafen durch britische Bomber versenkt, 5000 Häftlinge starben, am gleichen Tag sank die „Thielbeck“ ebenfalls nach Bombardement mit 2800 KZ-Häftlingen an Bord.

Das Drehbuch zu *Nacht fiel über Gotenhafen* basierte auf einem Fortsetzungsbericht, der im Frühjahr 1959 im *Stern* erschienen war und von Regisseur Frank Wisbar¹ zusammen mit Viktor Schuller geschrieben wurde. Frank Wisbar, geb. 1899 in Tilsit, gestorben 1967 in Mainz, Offizier im Ersten Weltkrieg und der Weimarer Republik, kam über den Journalismus zum Film und arbeitete ab 1933 als Regisseur. Er inszenierte zwischen 1933 und 1938 acht Spielfilme. Wisbar wurde von den Nationalsozialisten als Regisseur geschätzt, sein Film *Hermine und die sieben Aufrechten* bekam 1934 das Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll“, eine Auszeichnung, die zwischen 1933 und 1945 nur 30 Filme erhielten. Auf der III. Biennale in Venedig 1935 wurde dieser Film prämiert.

Auf Vorschlag von Goebbels sollte Wisbar Präsidentsrat in der Reichsfilmkammer werden, was dann aber an seiner Ehe mit der Jüdin Eva Wysbar, geb. Krojaner, scheiterte. Politischen Schutz genoss Wisbar durch seine Anwesenheit beim Hitler/Ludendorff-Putsch am 9.11.1923, was ihm den „Blutorden der Bewegung“ einbrachte. 1938 ging Wisbar in die USA, seiner Darstellung nach, um sich in Sicherheit zu bringen, andere Quellen nennen private Gründe². Ab 1941 erhielt er seine Arbeitserlaubnis, drehte für PRC (Producer' Releasing Corporation), „die armseligste aller Quetschen in der Poverty Row“³, einige Filme und produzierte ab 1946 Fernsehprogramm. 1957 kehrte er nach Westdeutschland zurück und traf den Chef der Deutschen Hansa Film (DHF), sie vereinbarten eine Trilogie von Kriegsfilmen: 1957 *Haie und kleine Fische* über die U-Bootflotte, 1958 *Hunde wollt ihr ewig leben*⁴ über die 6. Armee in Stalingrad und schließlich 1959 *Nacht fiel über Gotenhafen*. In diesen drei Kriegsfilmen Wisbars findet sich ein „von allen politischen Aspekten gereinigtes „Soldatentum““⁵.

Nacht fiel über Gotenhafen war eine aufwendige Produktion (Außenaufnahmen auf der „Arosa Sun“, in Ostpommern und Bayern; Studio in Göttingen; mehr als 90 Drehtage) mit mehr als 2 Millionen DM Kosten, wovon das Gustloff-Modell allein 250 Tausend DM kostete. Die Produktionsfirma Deutsche Hansa Film machte eine breitangelegte Öffentlichkeitsarbeit, so gab es schon während der Dreharbeiten Zeitungsberichte in den einschlägigen Organen (*Filmblätter*, *Filmecho* und *Der Neue Film*) durch große Anzeigen aufmerksam gemacht. Ein übriges sollte die Popularität der Hauptdarstellerin Sonja Ziemann tun, die vor allem aus Heimatfilmen bekannt war. Premiere war am 25. Februar 1960 in Hannover.

In *Nacht fiel über Gotenhafen* werden mehrere Erzählmotive und Themen verwoben: eine Frau zwischen zwei Männern, der Gustloff-Stoff und die Kriegssituation an der Ostfront. Wisbar schildert in einer Art Doppelbiographie den „Lebensweg“ des Passagierschiffs „Wilhelm Gustloff“ und der Rundfunksprecherin Maria Reiser⁶, deren Wege sich zweimal kreuzen: 1939 ist Maria Passagierin auf einer Norwegen Kreuzfahrt und 1945 ist sie als Flüchtling wieder an Bord. Dazwischen und das macht ungefähr 60 Minuten, d.h. 2/3 der Filmhandlung aus, begleitet der Zuschauer Marias Leben: sie wohnt in Berlin bei den Eltern ihres an der Ostfront kämpfenden Mannes Kurt, vermisst ihn und arbeitet beim Rundfunk. Während eines Bombenangriffs gibt sie den Nachstellungen eines alten Verehrers, des Marineleutnants Hans (gespielt von Erik Schumann), nach, wird schwanger und von der Familie ihres Mannes verstoßen. Sie folgt einer Freundin nach Ostpreußen, entbindet dort und muss schließlich mit ihrer Freundin und Bekannten vor den blutrünstig dargestellten Russen nach Westen via Gotenhafen fliehen. Auf dieser Flucht trifft sie ihren Mann wieder, trotz aller Enttäuschung über ihren Ehebruch hilft er den Flüchtenden, wird dabei verwundet, von ihr versorgt und auf das Rettung verheißende Schiff geschleust. Hier schließt sich der Bogen, alle sind wieder an Bord, werden nachts von einem U-Boot torpediert, das Schiff sinkt dramatisch. In der 1960 gezeigten Fassung werden Maria und ihr Kind

getrennt gerettet, ein bei aller Tragik versöhnlicheres Ende als in der TV-Fassung, die seit 1985 zu sehen ist. Hier endet der Film mit er Eröffnungseinstellung, die nachts im Wasser treibende Opfer und Treibgut zeigt. Ob Maria überlebt, bleibt hier unklar und eher unwahrscheinlich.⁷

Beim Publikum kam der Film mittelmäßig an, genaue Zuschauerzahlen liegen nicht vor, es gibt nur die auf Rückmeldungen der Kinobesitzer beruhenden Rankings des *Filmechos* und der *Filmblätter*. Aus der differenzierten Darstellung im *Filmecho* ergibt sich eine durchschnittliche Laufzeit von 10 Tagen in meist sehr großen Kinos. Dabei war die Resonanz z.B. in Berlin schlecht, in Stuttgart sehr gut, in Frankfurt am Main durchschnittlich, in Köln und München gut.

Das Presseecho war groß, nicht zuletzt weil Wisbar im Vorjahr mit *Hunde, wollt ihr ewig leben* den Bundesfilmpreis gewonnen hatte. *Nacht fiel über Gotenhafen* provozierte öffentliche Diskussionen, die *Neue Presse* (15.3.1960) erwähnt eine Matinee durch den DGB zu diesem Film und seiner Thematik. Die Kritiken in der Tages- und Branchenpresse waren überwiegend positiv. Der kriegskritische Tenor wurde betont⁸, die Inszenierung des Untergangs und die schauspielerischen Leistungen, allen voran Brigitte Horney als „Generalin“ gelobt⁹, vor allem aber das zu Recht in den Blickpunkt gerückte Leid der Frauen im Krieg betont¹⁰. Bemängelt wurde die spürbare Illustriertenvorlage (reißerisch, episodenhaft)¹¹ und aus katholischer Sicht (*Filmdienst* 1960, S. 99) die unzureichende Thematisierung des Ehebruchmotivs. Von gleicher Seite wurde die fehlende politische Dimension der Kriegsthematik moniert. Als Botschaft des Films wurden eine Abrechnung mit der Vergangenheit (*Morgenpost* 15.5.1960) und den Russen (*Filmforum* 4/1960) ausgemacht. Wisbars eigene Intention hatte er dem *Spiegel* verraten. Unter dem Stichwort „Antibolschewismus“ erschien in Heft 3/1960 ein Artikel¹² mit dem Titel „Aus jenen Tagen“ und berichtete von den Dreharbeiten und Wisbars Zielsetzung. Im Vergleich zu sowjetischen Filmen, die Wisbar als sehr antideutsch empfand, stuft er *Nacht fiel über Gotenhafen* als „dezent“ ein. Gleichwohl ist das Ergebnis erheblich abgemildert im Vergleich zur Planung, wie sie im *Spiegel*-Artikel beschrieben wurde. Mehrere Szenen, die sowjetischen Soldaten als mordlüsterne Unholde zeigen sollten, fehlen. Wisbars eigentliches Credo kommt in einem Monolog zum Ausdruck, den er die „Generalin“, eine Offizierswitwe und Gutsherrin und die starke Persönlichkeit in *Nacht fiel über Gotenhafen*, am Filmende sprechen lässt:

Alle Kriege werden auf unserem Rücken ausgetragen. Aber wir halten ihn immer wieder hin. Vorher machen wir keinen Finger krumm, um so was zu verhindern. Blind und taub und stumpf warten wir darauf, bis uns das Herz aus dem Leib gerissen wird ... Immer wieder, immer wieder ... bis dann so ein Schiff untergeht oder ein noch größeres - ein Schiff, so groß wie die ganze Welt

In diesem Sinne hatte auch die *Filmwoche* (10/1960) den Regisseur verstanden: „Wisbar klagt nicht an, er klagt.“ Frank Wisbar griff auf inszenatorische und dramaturgische Elemente zurück, die er schon früher eingesetzt. So verwendete

er das Anfangsbild - ein Blick aufs offene Meer - in *Haie und kleine Fische* auch als Schlussbild, wie er nun auch in *Nacht fiel über Gotenhafen* die Anfangseinstellung von im Wasser treibenden Trümmern und Schiffbrüchigen am Ende wieder aufnahm - in der in den letzten Jahren ausgestrahlten TV-Fassung die Schlussequenz. Auch der Gebrauch von Wochenschaumaterial hatte er in früheren Filmen praktiziert. Nicht neu, aber im Kriegsfilm selten war die zentrale Positionierung von Frauen. 1954 hatte Helmut Käutner eine Ärztin als Protagonistin zwischen die Fronten gestellt (*Die letzte Brücke*), ähnliches geschah in *Kinder, Mütter und ein General* (László Benedek, D 1955). Drei Textstrategien leiten die Rezeption von *Nacht fiel über Gotenhafen*: Entpolitisierung, Authentizität und Viktimisierung.

Entpolitisierung meint, dass Wisbar bei allen konkreten Bezügen seiner Story den Krieg als Schicksalsschlag darstellt, der plötzlich, wenn auch nicht unbedingt überraschend, eintritt und dann durchlebt werden muss. Widerständige Äußerungen fehlen ebenso wie die Nennung von Gründen und Anlässen dieses Krieges. Krieg wird auf einige strukturelle Elemente reduziert: die Männer sind an der Front (Marias Ehemann Kurt), die Zivilbevölkerung leidet (Bombardements in Berlin, Evakuierung in die Provinz, Flucht vor anrückenden Gegnern, Tod auf der Flucht), soziale Beziehungen gehen verloren (Ehe Maria-Kurt, Heimatbezug, Familien getrennt), am Ende wartet meist der Tod. Der Krieg wird vom Off-Erzähler als „größtenwahnsinnig“ bezeichnet, aber dass die Aktionen der Feinde, speziell der Sowjets, Reaktionen auf zuvor erlittenes Leid waren - was keine Entschuldigung, sondern eine Erklärung ist - bleibt ungesagt. Auch das Militär als im Kriegsfall wesentlich agierende und verantwortliche Größe wird er ganzen Situation gegenüber ausgeliefert geschildert. Selbst ein „die da oben“ als Kennzeichnung von hierarchischer Verantwortlichkeit für Befehle und Zustände unterbleibt. Krieg ist ein Reiz-Reaktions-Schema, letztlich wird die dramatische Entwicklung durch den Feind ausgelöst: Seq. 16: Kurt erfährt vom Tötungsbefehl der Russen gegen alle Deutschen; Seq. 18-24: Flucht vor der sowjetischen Armee; Seq. 23: Versenkung eines „unschuldigen“ Flüchtlingschiffs. *Nacht fiel über Gotenhafen* ist damit symptomatisch für die deutsche Kriegsfilmproduktion der fünfziger Jahre, die Reichswehr ist, bis auf individuelle Ausnahmen, eine positive Größe. Die Offiziere Dankel, Hans und Kurt sind untadelig, im Ernstfall selbstlos und kommen dabei auch um. Dieses Bild des guten Soldaten wurde in der bundesrepublikanischen Geschichte konstant gepflegt, die Reaktionen auf die Wehrmachtsausstellung 1999/2000 belegen dies nachdrücklich. Ausgenommen wurde von dieser Entpolitisierungsstrategie das klare Feindbild in *Nacht fiel über Gotenhafen*. Die Sowjets bzw. die Russen wurden als brutale und gefährliche Wesen gezeichnet, die nichts anderes im Sinn hatten, als gute Deutsche zu terrorisieren. Der „antibolschewistische“ Tenor ist deutlich eingebaut und programmatisch gefasst im Zitat der Kampfanweisungen des Schriftstellers Ilya Ehrenburg: „Tötet, ihr tapferen Rotarmisten, tötet. Wo immer ihr auf einen Faschisten trefft. Folgt den Weisungen des Genossen Stalin und zertrampelt das faschistische Tier in seiner Höhle. Lasst es keine Gnade finden vor Euren Augen, tötet ihr tapfer vorwärtstürmenden Rotarmisten, tötet.“ (Seq. 16) Nun entsprachen viele indivi-

duelle Erfahrungen aus den Jahren 1944/45 durchaus der Darstellung bei Wisbar, aber er akzentuiert dies ausdrücklich, indem er z.B. den U-Boot-Kapitän, der die „Wilhelm Gustloff“ versenken wird, zeigt, die Piloten des nächtlichen Bombenangriffs auf Berlin (Seq. 8) hingegen unsichtbar lässt. Die Personalisierung des Täters bediente die Stimmung in Westdeutschland ebenso wie die im Film betonten Verbrechen der Roten Armee. Dass dies ins politische Klima der jungen Bundesrepublik passte, ist offensichtlich. Der Abgrenzung zum Osten entsprach die Integration ins westliche Bündnis, dafür brauchte man unbelastete Soldaten und kompatible Feindbilder. Die Wiederaufrüstung war eine sehr umstrittene Frage, bei solchen Feinden aber wohl unumgänglich. Und so mag es auch kein Zufall sein, dass die Bundesmarine bei den Dreharbeiten half. Und ebenso wenig verwundert, dass die ostdeutsche Presse in *Nacht fiel über Gotenhafen* einen „Hetz“-Film (*Forum* 30.6.1960) sah, die Kontinuität des Regisseurs Wisbar von 1933 bis 1960 betonte und die idealisierte Darstellung des Fremdarbeiters auf dem ostpreußischen Gut der Generalin kritisierte.

Deutlicher aber als dieser Aspekt fällt das Bestreben ins Gewicht, den Krieg als Schicksalsschlag zu charakterisieren. Schon der Filmtitel weist in diese Richtung, die Nacht fällt als naturhaftes Phänomen, vielfach negativ und angstbesetzt konnotiert, über die Beteiligten. Auch dieses „fallen“ ist unumkehrbar, es gehorcht der Schwerkraft. Die *FilmRevue* 3/1960 formulierte unter der Überschrift „Deutsches Schicksal“: „[...] wenn der heiße Atem des Krieges über sie hinwegfegt“, in der *Stuttgarter Zeitung* (15.1.1960) hieß dies „Todesmühlen des Krieges“. So wie schon direkt nach der Niederlage 1945 viele Autoren das Schicksal als Rechtfertigung für den deutschen Weg ins ‚Dritte Reich‘ bemühten, z.B. Friedrich Meinecke in seinem Buch: *Die deutsche Katastrophe* (1946), wurde es in vielen Filmen¹³ und speziell in *Nacht fiel über Gotenhafen* praktiziert. Dies meinte Schmieding mit seiner Formulierung „Urlaub von der Geschichte“¹⁴ über den deutschen Film der fünfziger Jahre. Selbst wenn der Krieg thematisiert wurde, wurde auf die Analyse seiner Ursachen und auf Reflexion verzichtet. „Die Entpolitisierung des Zweiten Weltkrieges in Richtung auf einen „imaginären Krieg an sich“ ist in „Gotenhafen“ so weit getrieben, wie bisher noch in keinem all jener misslichen deutschen Kriegsfilme.“¹⁵ schrieb Theodor Kotulla 1960 in der *Filmkritik*.

Authentizität: Im Zusammenhang mit dieser Entpolitisierung und zu deren Begründung setzte Wisbar verschiedene narrative und filmische Mittel der Erweckung eines authentischen Eindrucks ein. Ausgangspunkt der Verfilmung war eine Illustriertenreportage, basierend auf einem historischen Ereignis. Das Wissen der Zuschauer um das katastrophale Ende dieser Geschichte wurde mit der Anfangsszene (Trümmer und Schiffbrüchige treiben im Wasser) aufgenommen. Nicht dass das Schiff untergehen wird, wird dargestellt, sondern warum und wie. Damit wird auch das tragische Ende der Protagonisten für die Zuschauer erträglicher.¹⁶ Zusätzlich wird den Rezipienten ein Erzähler aus dem Off zur Seite gestellt, der zwischen ihnen und dem tragischen Geschehen vermittelt, als allwissende, scheinbar unparteiische Person aus dem Hintergrund kommentiert und dabei

auch die entsprechenden Wertungen vornimmt: Seq. 6: „Das Jahr 1944 wurde das Jahr des Rückzuges an allen Fronten. Die **verführten** [Hervorhebung K.J.] Massen begriffen, dass der Krieg nicht zu gewinnen war.“ Und weiter in Seq. 6: „In epischer Wucht und Größe begann [sic! – dies spielt 1944. K.J.] der Marsch des deutschen Volkes in den nationalen Selbstmord.“

Ein weiteres Element der Strategie der Glaubwürdigkeit des Inszenierten sind Einmontagen von Wochenschaubildern. Diese Dokumentarbilder aus den Kameras nationalsozialistischer Kriegsberichterstatter dienen als Beleg, als Stärkung der eigenen Aussage: ‚So war es‘. Als weiteres objektivierendes Mittel wird in Seq. 5 eine Datumseinblendung zur Orientierung der Rezipienten vorgenommen. In der zeitgenössischen Rezeption wurden diese Bemühungen um Authentizität registriert. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (7.3.1960) wertete dies als „hohes Maß an Objektivität“, die *Freie Presse* (Bielefeld) nannte es eine wirklichkeitsnahe Interpretation des Krieges, *Wochenend* (2/1960) ernannte Wisbar zum „Chronist“ der Zeitgeschichte. In diesem „Realismus“ wurde neben Ursache und Hintergründen des Weltkrieges auch verschwiegen, dass unter den wenigen Überlebenden des Untergangs der „Gustloff“ alle vier Kapitäne und ihre Offiziere waren, was nach traditionellen Bild des heroischen, sich für andere aufopfernde deutsche Soldatentum und speziell nicht zum traditionellen und stilisierten Bild des Kapitäns passte, der das Schiff doch als Letzter zu verlassen hatte. Zudem wurde die militärische Funktion der letzten Gustloff-Fahrt verschwiegen, sie sollte unter anderem auch U-Boot-Soldaten verlegen.

Viktimisierung: Durchgängig werden die Protagonisten in *Nacht fiel über Gotenhafen* als ihren Zeitumständen hilflos ausgelieferte Personen gezeigt. Maria rutscht durch kriegsbedingte Trennung von ihrem Mann in ein eher ungewolltes Abenteuer mit postwendender Schwangerschaft und überlebt in der 1960 gezeigten Fassung von ihrem Kind getrennt, ihr Mann ertrinkt ebenso wie der Grossteil ihrer Begleiter. Die Generalin, Marias Kind und Offizier Dankel zählen zu den wenigen Überlebenden, die meisten nun heimat- und besitzlos. Diese Betonung der Opferrolle und des Leids wurde 1960 gerne gesehen, im Leid wurden alle Kriegsteilnehmer gleich, Täter und Opfer. Diese Strategie der Viktimisierung in *Nacht fiel über Gotenhafen* war kein Einzelfall: „Die Filme der fünfziger Jahre weisen den Deutschen symbolisch den Opferstatus zu“ konstatierte Rainer Rother¹⁷. Die Betonung der deutschen Leiden und Verluste ist eine bis heute gängige Strategie, die Grenzen zwischen Angreifern und Angegriffenen verwischt. Die Aktualität gerade im Fall der „Wilhelm Gustloff“ zeigt sich darin, dass in der jüngsten TV-Dokumentation (*Die große Flucht - Teil zwei. Der Untergang der „Gustloff“*: ZDF 2001, Guido Knopp) und in vielen Artikeln (*Die Welt, Der Spiegel, Stern, Süddeutsche Zeitung*) anlässlich der Veröffentlichung der Novelle *Im Krebsgang* von Günter Grass die Opferzahlen, die in Anlehnung an Heinz Schön¹⁸ bisher mit knapp 5000 geschätzt wurden, nun auf über 9000 korrigiert wurden. Auch auf der politischen Ebene erleben wir den Schulterschluss der deutschen Vertriebenen mit allen Kriegsoffern, vgl. dazu z.B. die Äußerungen von Erika Steinbach¹⁹ zur

deutschen Vertriebenenfrage und zu den Ansprüchen der Sudetendeutschen. Nicht nur für die Opfer der damals okkupierten Länder ein zynischer Vorgang, auch im Kontext heutiger Asyldebatten.

Martin Osterland²⁰ charakterisiert in seiner Auswertung ihrer Gesellschaftsbilder 80,8% aller westdeutschen Filme der Jahre 1949 bis 1964 als unpolitisch. Dies muss umso mehr verwundern, als die Anfänge nach 1945 zumindest in der Gestalt der Trümmerfilme einen konkreten Bezug zur gesellschaftlichen Situation in Deutschland aufwiesen. Eine Reihe von Erklärungen lassen sich für diese Entwicklung benennen:

1. Der Neuanfang nach 1945 bzw. 1949 in Westdeutschland ist an keiner Stelle durch radikale personelle Brüche gekennzeichnet. Das wirtschaftliche und kulturelle Leben wird in vielen Fällen von denselben Personen bestimmt, die auch schon bis 1945 federführend waren. Zwar wurde die politische Führungsriege der NSDAP entmachtet, aber in vielen Bereichen (Justiz, Medizin, Schule, Polizei, Verwaltung) wurde der Wandel bis auf Einzelfälle nicht personell, sondern durch Anpassung an die neuen Erfordernisse, Stichwort Demokratie, vollzogen. Die Entnazifizierungsmaßnahmen der Alliierten blieben sehr beschränkt, nicht zuletzt der neue alte gemeinsame Feind beschleunigte die Integration der Westdeutschen ins westliche Lager. Die Kontinuität des Antikommunismus war dafür die Eintrittskarte. Nur im Umgang mit kritischen Stimmen und Filmen zeigte das filmpolitische System der Bundesrepublik Engagement. Als Beispiel sei der DEFA-Film *Sterne* (Konrad Wolf, DDR/Bul. 1958) genannt. 1959 in Cannes ausgezeichnet bekam er von den westdeutschen Bewertungskommissionen das Prädikat „wertvoll“ nur, nachdem die abschließende Wandlung eines Unteroffiziers zum Widerstandskämpfer herausgeschnitten wurde. Das Prädikat „wertvoll“ war aber eminent wichtig für die Verleihfirmen, denn ohne Prädikat gab es keine Steuerermäßigung, die den Vertrieb erst rentabel werden ließ.²¹ Auch bei *Des Teufels General* (Helmut Käutner, D 1955) wurde eine Szene am Filmende entfernt, um die Freigabe zu bekommen.

2. Die deutsche Filmbranche der fünfziger Jahre weist eine große Ähnlichkeit zu der vor 1945 auf. Hans-Peter Kochenrath²² hat die personelle Kontinuität der Regisseure und Drehbuchautoren aufgelistet und stellt fest: „Die personale Verflechtung zwischen den Schöpfern des NS-Films und des westdeutschen Nachkriegsfilms ist so stark, dass man ohne Übertreibung von einer kontinuierlichen Fortführung des Films im Dritten Reich in Westdeutschland sprechen kann.“ Und obwohl Kochenrath nicht einmal alle Regisseure, die in beiden Systemen aktiv waren, einbezog²³, liegt die Kontinuität bei durchweg mehr als 50%, wobei sie von 100% im Jahr 1946 kontinuierlich auf 57,6% 1960 sank. Parallel dazu ähnelt der deutsche Film der fünfziger Jahre in seiner manifesten Entpolitisierung dem Unterhaltungsfilm der dreißiger und vierziger Jahre. Klaus Kreimeier²⁴ sieht die Kontinuität auch filmästhetisch.

3. Offensichtlich war der Publikumsgeschmack der fünfziger Jahre durch diese Art von Spielfilmen gut bedient, denn deutsche Produktionen stellten bei allem starken ausländischen, vorwiegend US-amerikanischen Filmangebot die

Spitzenplätze in den Beliebtheitskalen. Unverbindliche Unterhaltung erwies sich immer wieder als lukrativ und führte aus Rentabilitätsabwägungen der Produzenten zur Perpetuierung dieses Angebots²⁵.

4. Die Allianz von privater und staatlicher Vermeidung einer kritischen Vergangenheitsbewältigung behinderte einerseits eine deutlichere Abgrenzung vom Nationalsozialismus, seinen Bedingungen und Funktionen, andererseits eröffnete sie den Blick auf andere Ziele. Im realen Leben war dies die Wiedererlangung von Normalität und Wirtschaftswachstum, im Bereich des Spielfilms wurden historische Szenarien mit stabilen politischen Systemen (Monarchien in den Sissy-Filmen), unverfängliche Autoritäten (Ärzte oder Förster) und die heile Welt der ländlichen Heimat entfaltet.

Film und Gesellschaft der fünfziger Jahre verliefen also in wesentlichen Grundlinien parallel, die Filme entsprachen den verschiedenen Verdrängungsbedürfnissen und boten gleichzeitig Integrationsangebote für die differierenden Richtungen, die sich mit einer neuen deutschen Demokratie arrangieren mussten. Ulrich Gregor und Enno Patalas urteilen abschließend über den Film der Adenauer-Ära:

Die künstlerische Belanglosigkeit und Antiquiertheit auch des ambitionierten Teils der westdeutschen Produktion ist die unablösbare Kehrseite ihrer ideologischen Fixierung: die rigorose Weigerung der Autoren und Regisseure, sich und ihr Publikum mit der Wahrheit über den herrschenden Zustand zu konfrontieren, produziert die Halbheiten des Kabarettstils und des Momentrealismus.²⁶

Bei allen, zumal zum Ende der fünfziger Jahre in Gestalt des Fernsehens wachsenden Problemen, waren es gute Jahre für die deutsche Filmwirtschaft.²⁷ Maßgeblichen Anteil daran hatten die Heimatfilme, die etwa 20 bis 25% der deutschen Produktion ausmachten.²⁸ Die in ihnen vollzogene „Derealisierung“ kann als eine „Regression in frühere Zeiten“²⁹ verstanden werden. Die augenfällige Diskrepanz realer Lebensverhältnisse und medial entfalteter Wunschwelten provoziert zwangsläufig Vokabeln wie Eskapismus, Ablenkung oder Verdrängung. Die Heimat wurde zum sicheren Ort, den das vielfältig diskreditierte Vaterland nicht mehr bot. „Mach Dir ein paar schöne Stunden“ lautete der Slogan der deutschen Filmwirtschaft.

Dies stützt Schmiedings Formulierung vom „Urlaub von der Geschichte“, obwohl es in diesen fünfziger Jahren eine deutliche Belebung der Militär- oder Kriegsfilm gab, die sich drastisch auf die Geschichte bezogen. Begonnen hatte die Verbreitung dieses Genres 1949/50 mit Militärlustspielen aus den USA oder Nordeuropa, die „Reinwaschfilme“³⁰ brachten guten geschäftlichen Erfolg. Auch einige amerikanische Kriegsfilm kamen zu Beginn des Jahrzehnts beim deutschen Publikum gut an und regten deutsche Filmproduzenten zur Nachahmung an. Osterland geht für die Zeit von 1949 bis 1964 von 470 Kriegsfilmen aus, die somit 6,8% des Gesamtfilmaufkommens in Deutschland ausmachten.³¹ Da die Definitionen und Trennschärfe von Kriegsfilmen wie aller anderer Genres sehr schwierig ist, sind diese Zahlen Annäherungen, die aber deutlich den Trend in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre zeigen.

Mit dem Ende der fünfziger Jahre war die Boomzeit des Kriegsfilms vorbei, die Kinobranche schätzte das nachlassende Interesse des Publikums realistisch ein: „Nach Möglichkeit keine Kriegsfilme“ war im *Filmecho* (98/1958, S. 1730) zu lesen. Dies erklärt zum Teil, warum *Nacht fiel über Gotenhafen* nicht der ganz große Erfolg wurde, obwohl seine Botschaft einer kollektiven Entlastung mit der Präsentation des alten und aktuellen Feindbildes Sowjet-Union einherging und damit der deutschen Mentalität in der Verarbeitung der Niederlage voll entsprach. Selbst in dieser Form, gespickt mit Stars wie Sonja Ziemann, wollte das Publikum nicht mehr an die jüngste Vergangenheit erinnert werden. Verdrängen und vergessen kam noch vor verschleiern und verklären. Denn die Schuldfrage ist das eigentliche Thema des Films, der kollektiven Schuld Deutschlands (=Krieg) wird die individuelle Schuld Marias (=Ehebruch) zur Seite gestellt. Beide, Deutschland, symbolisiert in der Schiffsmetaphorik, und Maria werden entschuldigt durch das ihnen auferlegte Leid: Deutschland geht unter, Maria verliert ihre moralische Integrität, ihren Mann, ihre Heimat, in der TV-Fassung sogar ihr Leben.

Damit entsprach Wisbars Aussage der deutschen Nachkriegsmentalität, von Verantwortung und Schuld wollte kaum einer etwas wissen. Und da jeder persönlichen oder materiellen Schaden genommen hatte, schien die Rechnung aus deutscher Sicht beglichen. Ralph Giordano hat diese kollektive Psychohygiene wie folgt beschrieben:

Jede zweite Schuld setzt eine erste voraus – hier: die Schuld der Deutschen unter Hitler. Die zweite Schuld: die Verdrängung und Verleugnung der ersten nach 1945. Sie hat die deutsche Kultur der Bundesrepublik Deutschland bis auf den heutigen Tag wesentlich mitgeprägt, eine Hypothek, an der noch lange zu tragen sein wird.⁶³²

Selbst die Kollektivschuldthese bot Deckung, sich nicht mit der individuellen Rolle auseinanderzusetzen. Und letztendlich gab es immer nur die da oben, dämonische Überwesen wie Hitler, Goebbels oder Göring, die das alles gemacht hatten.

Der Untergang, die Katastrophe, wird in *Nacht fiel über Gotenhafen* kathartisch verwendet. Bei aller Tragik dominiert nicht die pessimistische, apokalyptische Tendenz, die innerdiegetisch angebracht ist, sondern der Film zielt auf die Rezeptionssseite, auf die Davongekommenen und ihre Entlastung. Die Transformation von Schuld oder Verantwortung in Leid, akzentuiert durch den finalen Untergang, erlöst, macht den Überlebenden frei für ein neues, anfangs entbehrensreiches Leben, den Wiederaufbau. Dies ist 1960 keine individuell begrenzte Geschichte, es ist das kollektive Anliegen der westdeutschen Nachkriegskultur, die eigene Schuld, Niederlage und Verantwortung zu versenken.³³ Dies geschah nicht nur in der Gestaltung der Opferrolle, sondern in verschiedenen Argumentationen:

- Der Betonung des eigenen Widerstands (20.Juli), sofern er nicht politisch links war;
- der strikten Unterscheidung zwischen Nazis und Deutschen und der damit verbundenen eindeutigen Schuldzuweisung an Hitler;

- dem unverzüglich reanimierten Feindbild Sowjetunion;
- der Betonung der eigenen Wiederaufbauleistung (Wirtschaftswunder: *Wir Kellerkinder*, Jochen Wiedermann, D 1960);
- dem Misstrauen gegenüber der Politik (schmutziges Geschäft)
- der verbreiteten Tendenz, über die Zeit vor 1945 zu schweigen;
- der Restauration christlicher Werte und die Betonung der abendländischen Wurzeln
- und der Betonung der kulturellen deutschen Tradition (Dichter und Denker).

Aktualisiert wird dieser Opferstatus durch die, wenn auch anders intendierte Novelle *Im Krebsgang* von Günter Grass.³⁴ Mit dem Erscheinen dieses Textes im Februar 2002 sind alle Argumentationen, die schon in *Nacht fiel über Gotenhafen* betont wurden, wieder in die öffentliche Diskussion geraten. *Der Spiegel* (6/2002) ortete auf seinem Titel eine „deutsche Titanic“, in der Welt wurde tagelang über die Vertriebenen, ihre Ansprüche und Rehabilitation diskutiert, viele TV-Literaturmagazine und alle großen Zeitungsfeuilletons berichteten über den Untergang der „Wilhelm Gustloff“. In der *Zeit* vom 14.2.02 wurde der sowjetische U-Boot-Kommandant zum „zweifelichtigen Mariner“.

Häufig wurde in dieser Debatte formuliert, es gäbe ein Tabu, über deutsche Leiden zu berichten. Dies trifft im Fall der „Gustloff“ genau nicht zu. Es gab den Spielfilm von 1960 und mehrere TV-Dokumentationen, die immer wieder ausgestrahlt werden, erst 2001 zeigte das ZDF eine mehrteilige Vertriebenen-dokumentation von Guido Knopp, es gibt Bücher zum Thema. Gerade die Formulierung „Tabu“ verschleiert und arbeitet am Mythos „vergessenes deutsches Leid“. Wurde dies in den fünfziger Jahren noch als Schutz gegen Schuldvorwürfe funktionalisiert, so bedient es heute eine eigenartige Normalisierungsstrategie deutscher Mentalität. Alle sitzen in einem Boot, die Opfer und die Täter, denn alle haben gelitten. Grass hat auf die Kausalität dieser Leidesgeschichte hingewiesen, auf die Unterscheidung von Ursache und Wirkung. Dies verblasste schnell in den Diskussionen, denn es geht offensichtlich nicht um historische Aufarbeitung und Erinnerung, es geht um neuerliche Entsorgung deutscher Schuld und um Partikularinteressen (Vertriebenenverbände).

So überraschend auf den ersten Blick also die neuerliche Aktualität von *Nacht fiel über Gotenhafen* ist - die UFA arbeitet an einer Neuverfilmung und auch Agnieszka Holland (vgl. *Die Welt* 15.2.02) will in einem polnischen Film diese Ereignis einbauen - so gut passt die Transformation von Tätern zu Opfern 1960 und 2002 ins Bild. Wenn bei Grass in seltsamer Koalition mit der *Welt* (5.2.02: „Vertrieben. Verdrängt. Vergessen?“), den Vertriebenenverbänden und der CSU von Tabu oder „nicht zur Kenntnis nehmen“ der Leiden deutscher Kriegsoffer die Rede ist, dann drückt sich hier eine Bedürfnislage in der Mentalität deutscher Nachkriegsgenerationen aus. Vielleicht soll damit die jahrelange Diskussion um Entschädigung für Zwangsarbeiter und Errichtung von Holocaust-Gedenkstätten zurechtgerückt werden.

Was 1960 in *Nacht fiel über Gotenhafen* im Verständnis der zeitgenössischen Filmkritik das Leid der Frauen war, wurde 2002 zum Leid der Deutschen. Nun

darf man es endlich offen aussprechen, Grass meint es sogar aussprechen zu müssen, um das Thema den Rechtsradikalen zu entreißen. Was 1960 noch antibolschewistisch und gesellschaftliche Psychohygiene war, wird nun, 2002, politisch korrekt. Einen besseren Beleg für die gesellschaftliche Bedeutung von Filmanalyse und -geschichte braucht es wohl nicht.

¹ Es gibt zwei Schreibweisen: Bis 1938 schrieb er sich Wysbar, nach dem Wechsel in die USA Wisbar.

² Das gestörte Verhältnis, das in den 50er Jahren und auch weiterhin in Westdeutschland zum Exil bestand, wird in Äußerungen deutlich, die im Zusammenhang mit *Nacht fiel über Gotenhafen 1959/60* fielen: *Der Spiegel* 3/1960, S. 59 sprach von „Exil im sonnigen Kalifornien“, die *Abendpost* formulierte am 14.11.1959: „[...] nach Amerika gegangen, weil es ihm bei uns nicht gefiel [...]“. Vgl. zu Wisbar und seiner Frau auch: Wysbar, Eva: „*Hinaus aus Deutschland, irgendwohin...*“ *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933*. Lengwil: Libelle 2000.

³ Taylor, John Russel: *Fremde im Paradies. Emigranten in Hollywood 1933-1950*. Berlin: Siedler 1984, S. 97.

⁴ Für diesen Film bekam Wisbar den deutschen Filmpreis, die naturalistische Kriegsdarstellung wurde diskutiert.

⁵ Kreimeier, Klaus: *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*. Kronberg: Scriptor 1973, S. 124.

⁶ Schon in der zugrundeliegenden *Stern*-Reportage war Maria die zentrale Figur, in der Verfilmung erfährt man nun auch etwas über ihr Leben vor dem Schiffsuntergang.

⁷ Wer warum die Kürzung des Films um die Schlussequenz initiiert hat, konnte bisher nicht ermittelt werden, fest steht nur der dadurch differierende Tenor des Films. 1960 gibt es ein Danach der Protagonistin und somit Hoffnung, in der TV-Version gibt es zwar Gerettete, aber das Ende ist radikaler und dabei auch formal gelungener.

⁸ *Filmblätter* 9/1960; *Die Zeit* vom 11.6.1960; *Freie Presse* (Bielefeld) zog Parallelen zu *Die Brücke* (Bernhard Wicki, D 1959); der *Evangelische Film-Beobachter* (Nr. 182) sah ein „eindringliches Mahnmal“.

⁹ *Filmblätter* 9/1960; *Filmecho* 20/1960; *Filmwoche* 10/1960; *Der Tag* 15.5.1960; *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 7.3.1960; *Hamburger Abendblatt* 2.3.1960.

¹⁰ Z.B. *Filmwoche* 10/1960; *Der Tag* 22.11.1959; *Hamburger Abendblatt* 2.3.1960; *Telegraf* 15.11.1959.

¹¹ *Süddeutsche Zeitung* 5.4.1960; *Deutsche Woche* 16.3.1960; *Filmdienst* 12/1960.

¹² Ähnliches stand in einem Artikel im *Abend* vom 20.11.1959.

¹³ „Der Krieg als Schicksalsschlag. Eine Spezialität des deutschen Nachkriegsfilms“ (Bawden, Liz-Anne und Wolfram Tichy: *rororo Filmlexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 370).

¹⁴ Schmieding, Walther: *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg: Rütten & Loening 1961.

¹⁵ Theodor Kotulla in: *Filmkritik* 4/1960, S. 102.

¹⁶ Auch James Cameron benutzt diese emotionale Krücke in seiner Titanicverfilmung von 1997, um das Ausbleiben des Happy Ends konsumierbar zu machen.

¹⁷ Rother, Rainer: *Vom Kaiserreich bis in die fünfziger Jahre*. In: ders. (Hg.): *Mythen der Nationen. Völker im Film*. Berlin: Deutsches Historisches Museum 1998, S. 80.

¹⁸ Schön, Heinz: *Die Gustloff-Katastrophe. Bericht eines Überlebenden*. Stuttgart: Motorbuch Verlag 1984.

¹⁹ Präsidentin des Bundes der Vertriebenen (BdV), vgl. z.B. *Die Welt* 5.2.02.

²⁰ Osterland, Martin: *Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949-1964*. Stuttgart: Enke 1970.

²¹ Vergleiche dazu Barthel, Manfred: *So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm*. München Berlin: Herbig 1986, 260f. Ein anderes prominentes Beispiel ist *Casablanca* (Michael Curtiz, USA 1942), der 1952 nur in einer 20 min. kürzeren Fassung in der BRD freigegeben wurde und dabei der Zusammenhang zur Widerstandstätigkeit in dieser deutschen Version getilgt wurde.

²² Kochenrath, Hans-Peter: *Kontinuität im deutschen Film*. In: Bredow, Wilfried (Hg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland*; Hamburg: Hoffmann und Campe 1975 (ursprünglich 1966), S. 287.

²³ Es fehlt z.B. Frank Wisbar.

²⁴ Vgl. Kreimeier: *Kino und Filmindustrie*.

²⁵ Vgl. Spieker, Markus: *Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten*

Reich. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999.

²⁶ Gregor, Ulrich und Enno Patalas: *Geschichte des modernen Films*. Gütersloh: Sigbert Mohn 1965, S. 173.

²⁷ Die Besucherzahlen in deutschen Kinos lagen 1950 bei 487,4 Mill., 1955 bei 766,1 Mill. und 1960 bei 605 Mill., im Jahr 2000 kommt das Kino im wiedervereinigten Deutschland gerade mal auf 25% davon, also knapp 150 Mill. Besucher.

²⁸ Zwischen 1946 und 1960 wurden etwa 300 Heimatfilme produziert. Jürgen Trimborn (*Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre*. Köln: Teiresias-Verl. 1998, S. 20) zählt zwischen 1951 und 1958 240 neue Heimatfilme.

²⁹ Schenk, Irmbert: *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren 2000, S. 124.

³⁰ Schlinker, Heribert: *Das Verhältnis der Jugend zum Kriegsfilm. Ein Beitrag zur Pädagogik der Publizistik*. Phil. Diss. Universität München 1965, S. 52.

³¹ Werner Jungblodt: (*Kriegsfilme – noch und noch* (Beiträge zur Begegnung von Kirche und Welt Nr. 47). Rottenburg 1960) zählte 224 Kriegsfilme zwischen 1951 und 1959, Eckhart Schmidt (*Der Krieg im Kino. Zur Typologie einer Filmgattung*. In: *film* 7/1964, S. 6-9 und 8/1964, S. 15-17+53) nennt bis Ende 1963 737 Kriegsfilme.

³² Giordano, Ralph: *Die zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein*. Hamburg, Zürich: Rasch und Röhring 1987, S. 11.

³³ Christopher Classen (*Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965*. Köln: Böhlau 1999) kommt für die Thematisierung des Holocaust im deutschen Fernsehens der fünfziger Jahre zum gleichen Resultat.

³⁴ Grass, Günter: *Im Krebsgang*. Göttingen: Steidl 2002.