Rosa-Luxemburg-Stiftung
Manuskripte 58

Rosa-Luxemburg-Stiftung

DETLEF KANNAPIN

Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film

Ein Ost-West-Vergleich

Karl Dietz Verlag Berlin

Rosa-Luxemburg-Stiftung, Manuskripte 58

ISBN 3-320-02903-7

Karl Dietz Verlag Berlin GmbH 2005
Umschlag: Heike Schmelter
Druck und Verarbeitung: MediaService GmbH BärenDruck und Werbung
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort 7

Politik und Film in beiden deutschen Staaten 1945-1989/90 im Überblick 9

Quantität, Definition und Thesen zu den Filmen im Umgang mit der NS-Vergangenheit 46

Von der Moralität im Grundsatz zur Abwehr historischer Verantwortung – Filme 1945-1955 54

Geschichtspolitische Ambitionen nach der Integration – "Der 20. Juli" / "Der Hauptmann von Köln" 95

Exkurs zu Österreichs Flucht vor der Geschichte – "1. April 2000" / "Sissi-Trilogie" 125

Der Zweite Weltkrieg als gesellschaftliche Grunderfahrung – "Die Brücke" / "Die Abenteuer des Werner Holt" 134

Geschichtsprojektionen als Ideologie in den sechziger Jahren – "Nacht fiel über Gotenhafen" / "Geschichten jener Nacht" 169

Die Rückkehr der historischen Verantwortung
in den siebziger Jahren –
“Jakob der Lügner” / “Die Blechtrommel” 202

Bewußtsein um das Versagen des Widerstands
in den achtziger Jahren –
“Dein unbekannter Bruder” / “Die weiße Rose” 230

Exkurs zu zwei Dokumentarfilmen über und mit NS-Bildern –
“Hitler – eine Karriere” /
“Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert” 264

Fazit 286

Vorwort

In der hier vorliegenden Arbeit geht es zum ersten Mal um einen film-und zeithistorischen Vergleich von BRD und DDR in vergangenheitspolitischer Absicht, der ansonsten in der Fachliteratur meist nur gestreift oder gar aus verschiedenen Gründen ignoriert wird. Der Begriff "Dialektik der Bilder" verweist dabei auf die widersprüchliche Grundkonstitution der Filmbilder selbst sowie auf die widersprüchliche Beziehung zwischen Film und Geschichte im allgemeinen und Film und NS-Geschichte im besonderen. Widersprüchlich sind diese Beziehungen deshalb, weil es zum einen mit Hilfe der entlarvenden und enthüllenden Funktionen des Films möglich wird, einen bestimmten Beitrag zur Erinnerung an die NS-Zeit zu leisten und Vergangenes in vielfältigen Facetten wachzuhalten, zu verarbeiten, zu vergegenwärtigen und (vielleicht) für spätere Generationen als Lehrbeispiele zu erhalten. Die Schattenseite hiervon beläuft sich zum anderen aber auf die stets lauernden Fallstricke, die darin bestehen, daß Geschichte im Film eine spezielle Darstellungsdimension erhält, die auch vor Manipulationen und Verzerrungen nicht gefeit ist. Nötig ist deshalb eine exakte interpretative Einordnung der Filmwerke, die als historische Kontextanalyse auch Probleme des Montagecharakters und der tendenziell gegen unendlich laufenden Informationsvielfalt von Filmen, sowohl visuell als auch narrativ, zu berücksichtigen hat. Die Dialektik der Bilder wird entschlüsselt, wenn Kontext, Inhalt und Rezeption in der Filminterpretation synthetisch aufgehen.

Die Arbeit wurde im Juni 2004 von der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität Berlin unter dem Titel "Dialektik der Bilder. Der Umgang mit NS-Vergangenheit in deutschen Spielfilmen. Eine vergleichende Studie zur Bedeutung des Films für die politische Kultur in Deutschland 1945-1989/90" als Dissertationsschrift angenommen. Das Promotionsverfahren konnte im Mai 2005 mit der Verteidigung erfolgreich abgeschlossen werden. Für die Veröffentlichung mußten Kürzungen vorgenommen werden, die zunächst die Streichung des ursprünglichen Theoriekapitels und des Versuchs einer Typologie der politischen Ikonographie zur NS-Zeit im Film betrafen. Darüber hinaus wurde der Text gestrafft und mit einigen Änderungen versehen, die von den Gutachtern vorgeschlagen wurden. Einzelne Momente der ausgegliederten Textpassagen sind in Vorformen bereits als Aufsätze in verschiedenen Publikationen zwischen 1998 und 2003 erschienen. Die Vollversion der Dissertation wird parallel zur Druckfassung im Netz auf dem Server der Rosa-Luxemburg-Stiftung abrufbar sein.

Ein derart umfängliches und arbeitsintensives Projekt wäre niemals zustande gekommen, wenn ich nicht in jeder Phase der Arbeit die Unterstützung und Hilfe von Freunden, Verwandten und Bekannten hätte genießen dürfen. Ich bin zwar als Autor letztendlich für den Inhalt und die entsprechenden Fehler allein verantwortlich, in Wirklichkeit aber ist das Erstellen einer Monographie immer eine Kollektivleistung, denn die vielen fachlichen Hinweise und Korrekturen sind in der Studie klarerweise präsent. Mein Dank gilt zunächst meinen Eltern und meinem Bruder, ohne deren selbstlosen materiellen und ideellen Einsatz das Projekt gar nicht begonnen worden wäre. Besonders möchte ich meiner Frau, Hannah Lotte Lund, danken, die mich nicht nur immer wieder bestärkt hat, das Unternehmen fortzusetzen und zu vollenden, sondern die selbst mit Rat und Tat Recherchevorgänge übernommen und den Text in seiner gesamten Fassung kritisch rezipiert hat. Dank selbstverständlich an die Gutachter Prof. Herfried Münkler, Prof. Wilhelm Hofmann und Prof. Gert-Joachim Glaeßner, die mit ihrem abgewogenen Urteil die Arbeit zum Erfolg führten. Meine Freunde Marco Tonini, Tile von Damm, Anja Fasch, Grit Straßenberger und Toralf Kutschinski werden ihren Anteil am Gelingen des Projekts selbst am besten einschätzen können, großer Dank auch ihnen. Nicht zuletzt sei dem ehemaligen Vorstand der DEFA-Stiftung, Wolfgang Klaue, gedankt, der während meiner Berufstätigkeit in der Stiftung logistische Voraussetzungen und Freiräume schuf, damit die Arbeit kontinuierlich vorankommen konnte.
Das Buch ist all jenen gewidmet, die die Zeit des deutschen Faschismus als das Grundübel der Geschichte des 20. Jahrhunderts betrachten und die jeden Beitrag zur historischen Aufklärung über diese Zeit begrüßen.

Detlef Kannapin, Berlin, August 2005

Politik und Film in beiden deutschen Staaten 1945-1989/90 im Überblick

Das Filmwesen erscheint in der Geschichte nach 1945 im geteilten Deutschland immer auch als politisches Organ oder als eine von der Politik beeinflußte Institution. Gleichzeitig interessiert am Film sein Verhältnis zur Öffentlichkeit, also inwieweit in beiden deutschen Staaten filmische Transparenz und Restriktion in ihrer spannungsreichen Wechselwirkung gehandhabt wurden. Die Analyse liefert hier einen knappen Überblick über die wichtigsten politischen Beiträge der Filmproduktion. Für den Hauptteil über die filmische Realität des Umgangs mit NS-Vergangenheit hat diese kurze Darstellung eine Einleitungsfunktion, damit ersichtlich wird, wie sich das Filmwesen ganz allgemein entwickelte, bevor der Forschungsblick auf die Aufarbeitung der NS-Zeit im Film gerichtet wird. Spezialisiertere Themen der Filmwissenschaft, wie filmökonomische und filmästhetische Fragen oder Probleme der Filmtechnik werden nicht behandelt.[1]

Mit der endgültigen Niederlage des Deutschen Reiches im Zweiten Weltkrieg hörte auch das deutsche Filmwesen in seiner herkömmlichen

[1] Als einführende Überblickswerke zur deutschen Filmgeschichte nach 1945 sind zu empfehlen: Für die BRD Hans Günther Pflaum/Hans Helmut Prinzler: Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (1979). Mit einem Exkurs über das Kino der DDR. Ein Handbuch, München-Wien 1992 und Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart-Weimar 1993, S.171-322 sowie für die DDR Ralf Schenk (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin 1994 und Helmut Pflügl (Red.): Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992, 2 Bände, Wien 2001. Inzwischen gibt es einen guten Gesamtüberblick von Sabine Hake: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895 (2002), Reinbek 2004, S.157-302. Angrenzend weiter verwendbar sind, auch vor dem Hintergrund der veränderten Interpretationslage nach dem Ende des Kalten Krieges und mit der von heute aus gesehen sehr aufschlußreichen Perspektive des "Blicks von drüben" auf die andere Seite Heinz Kersten: Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, II Teile, Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland, Bonn / Berlin 1963 (vgl. auch den weniger beachteten Vorläufer dieser Arbeit vom selben Autor unter dem gleichen Titel aus dem Jahre 1954) und Heiko R. Blum/Hans C. Blumenberg u.a.: Film in der DDR, München-Wien 1977. Für die DDR-Sicht auf den westdeutschen Film steht z.B. Erhard Kranz: Filmkunst in der Agonie. Eine Untersuchung zu den staatsmonopolistischen Machtverhältnissen in der westdeutschen Filmwirtschaft, Berlin 1964. Diese Arbeiten enthalten trotz ihrer zum Teil starken Kraftsprache des Kalten Krieges noch immer brauchbare Informationen zum Film nach dem damaligen Quellenstand. Zeitgenössische Eigensichten über den bundesdeutschen Film vermittelt Klaus Kreimeier: Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945, Kronberg/Ts. 1973. Eine komplexe DEFA-Geschichte ist hingegen zu DDR-Zeiten nicht entstanden. Diese Lücke wurde von der Filmgeschichtsschreibung der DDR nur partiell ausgefüllt. Vgl. hier z.B. Rolf Richter (Hg.): DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker, 2 Bände, Berlin 1981 und 1983. Während im Bereich der bundesdeutschen Filmgeschichtsschreibung weitgehend Konsens über die strukturellen Erfolge und Defizite des westdeutschen Films besteht, fallen einzelne neuere Studien zum DEFA-Filmschaffen hinter den etwa Mitte der neunziger Jahre erreichten Stand der quellentechnisch abgesicherten DEFA-Forschung zurück. Vgl. dazu als Beispiele Klaus Finke (Hg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001 und Dagmar Schittly: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin 2002. Darstellungen zu Einzelproblemen der deutschen Filmgeschichte nach 1945 werden im weiteren Verlauf der Abhandlung an den entsprechenden Stellen angeführt.

Form auf zu existieren. Etwas mehr als ein Jahr nach der bedingungslosen Kapitulation wurde mit der Gründung der "Deutschen Film AG" (DEFA) am 17. Mai 1946 ein Neuanfang versucht. Als erste deutsche Filmgesellschaft entstand die DEFA nach dem Krieg auf dem Boden der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ), im Umfeld der "Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung" und auf Anweisung der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD).[2] Noch in der zweiten Hälfte des Jahres 1946 zogen die Westmächte nach und lizensierten in ihren Zonen ebenfalls Filmproduktionsfirmen.[3] Zuvor waren insbesondere die USA davon ausgegangen, daß auf nicht absehbare Zeit in Deutschland gar keine eigene Filmproduktion entstehen sollte, während die sowjetische Kulturpolitik umgekehrt gerade den Film als wirksames ästhetisches Mittel zur Massenbeeinflussung ansah und bereitwillig den Neuaufbau des Filmwesens unterstützte. Bereits Mitte 1948 konnte von einer gewissen Reorganisation der deutschen Filmproduktion gesprochen werden. Bis dahin hatten in allen vier Zonen Uraufführungen von neu produzierten Filmen stattgefunden.

Die Themenpalette der deutschen Nachkriegsfilme zwischen 1946 und 1949 war relativ breit. Sie reichte von der moralischen Auseinandersetzung mit den unmittelbaren Nachwirkungen der Nazizeit über die Darstellung von Gegenwartsproblemen inmitten der Trümmerlandschaften, wodurch sich die ersten Filme der Nachkriegszeit auch den Begriff "Trümmerfilme" erwarben, bis hin zu historisierenden Reminiszenzen und klassischen Unterhaltungsfilmen. Paradigmatisch waren die ersten DEFA-Filme wie "Die Mörder sind unter uns" (1946, Regie: Wolfgang Staudte), "Ehe im Schatten" (1947, Regie: Kurt Maetzig) oder "Affaire Blum" (1948, Regie: Erich Engel), die sich alle mit drängenden Problemen der moralischen Überwindung der NS-Zeit befaßten. Von westlicher Seite wurde diese Tendenz ebenso aufgenommen, z.B. in dem zweiten westdeutschen Nachkriegsfilm "In jenen Tagen" (1947, Regie: Helmut Käutner) oder in "Morituri" (1948, Regie: Eugen York). Parallel dazu entwickelten sich innerhalb der genrespezifischen Eigenheiten des Films, vor allem in Kriminalfilmen und den sogenannten "Heimkehrerdramen" aktuelle Zeitbilder über das Weiterleben im Nachkriegsdeutschland. Wohl in keiner anderen Phase der deutschen

---

[2] Vgl. dazu allgemein Christiane Mückenberger/Günter Jordan: "Sie sehen selbst, Sie hören selbst..." Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949, Marburg 1994, S.22-40. Die Politikwissenschaftlerin Dagmar Schittly hat zuletzt behauptet, daß die Gründung der DEFA "im Auftrag von Stalin" erfolgt sei. Vgl. Schittly: Zwischen Regie und Regime..., a.a.O., S.12. Diese Behauptung entbehrt jedweder Quellengrundlage.

[3] Eine statistische Aufstellung aus dem Jahre 1948 weist für die Westzonen insgesamt 25 Filmproduktionsfirmen aus, von denen allerdings nur 13 auch wirklich Filme herausbrachten. Vgl. Stand der deutschen Film-Produktion am 1. Oktober 1948, in: Neue Filmwoche 42/1948, S.398. BArch, DR 117, vorläufige Nr. S 292 – Westdeutsche Produktionsfirmen.

Nachkriegsgeschichte war der Film als wirksames Medium der Zerstreuung und Aufklärung so wesentlich "Zeitfilm". Er war also nicht nur, wie potentiell alle Filme, aus historischer Sicht ein Zeitdokument, sondern orientierte sich hier sehr nah am Puls der Zeit und an den alltäglichen Sorgen der Menschen. Von einer Vielzahl von Filmen wurde deshalb häufig an Gemeinschaft, Zusammenhalten und Mitmenschlichkeit appelliert.[4]
Von den politischen Umbrüchen und Klimaveränderungen des beginnenden Kalten Krieges in der Ost-West-Konfrontation war anhand der Filme selbst noch nichts zu bemerken. Es schien, als wollte das deutsche Filmwesen dem Kalten Krieg zunächst mit Hilfe einer thematischen Ignoranz gegenüber der Politik ausweichen. Allerdings kamen fast parallel zur Gründung der beiden deutschen Staaten im Jahre 1949 zwei Filme, je einer aus Ost und West, in die Filmtheater, die jeder für sich genommen, den politischen Umschwung zumindest andeuteten. Im Osten wurde mit Slatan Dudows Aufbaufilm "Unser täglich Brot" zum ersten Mal massiv für den Kollektivgeist der "neuen Ordnung" in der SBZ geworben. Dagegen zielte die westdeutsche melodramatische Produktion "Nachtwache" in der Regie von Harald Braun genau entgegengesetzt auf die religiöse Innerlichkeit des Menschen, mit der, wenn Gott streng geachtet wird, sich alle Unbill des Alltags lösen und überstehen läßt. Unfreiwillig wurden diese Filme in gewissem Sinne mit ihrer Strenge der inhaltlichen Umsetzung zu "Staatsauftaktsfilmen."
Filmpolitisch war die wichtigste Instanz bis 1949 die jeweilige alliierte Zensurbehörde. Alle zur Aufführung zu bringenden Filme mußten den entsprechenden Zensurorganen der Besatzungsmächte vorgelegt werden. Diese institutionelle Praxis änderte sich zunächst formal nicht. In der SBZ begann jedoch unter Einwirkung der veränderten politischen Lage in der zweiten Hälfte des Jahres 1947 ein Organisationsprozeß, der die DEFA schrittweise der SED unterstellen sollte. Neben der Besetzung von Schlüsselpositionen mit SED-Mitgliedern war vor allem die Umwandlung der DEFA in eine sowjetisch-deutsche Aktiengesellschaft von entscheidender Bedeutung. Diese Rechtsform wurde zwar schon 1951 wieder aufgelöst, aber der am 3. November 1947 gegengezeichnete Vertrag über die Bildung der AG enthielt einen Zusatzvertrag, indem es heißt, daß "beim Zentralsekretariat der SED (...) ein Sonderausschuß gebildet worden (ist), der ein internes Organ für die DEFA wird. Diesem Ausschuß werden die

[4] Die Germanistin Kirsten Burghardt beschreibt diese filmischen Aufrufe nicht ganz unzutreffend als "moralische Wiederaufrüstung". Danach wären die meisten Filme der unmittelbaren Nachkriegszeit vor allem anderen der authentische Ausdruck einer auf die Zukunft gerichteten Sichtweise der nach Orientierung suchenden Gesellschaft. Vgl. Kirsten Burghardt: Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm, in: Michael Schaudig (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte, München 1996, S.241-276, hier S.244-246.

Produktionsplanung und die einzelnen Produktionsvorhaben vorgelegt (und) die Filme in Rohfassung (Rohschnitt) und Endfassung vorgeführt (...).”[5] Am 10. November 1947 wurde dazu noch die “DEFA-Kommission” gegründet, die sämtliche Aufgaben des genannten Sonderausschusses übernahm und die bis 1952 die höchste ideologische Instanz in Filmfragen darstellte.[6] Der “DEFA-Kommission” mußten alle Drehbücher zur Begutachtung eingereicht werden. Erst nach der Bestätigung der Bücher durfte gedreht werden.[7] Die Bildung dieser parteipolitischen Gremien war der frühe Auftakt für die kulturpolitische Angleichung des ostdeutschen Filmwesens an die stalinistischen Strukturen der Sowjetunion. Die politischen, inhaltlichen und formalen Auswirkungen des Stalinisierungsprozesses äußerten sich auch im Film in ihrer ganzen Tragweite nach der Gründung der DDR ab 1950. Im Unterschied zur SBZ gab es in den Westzonen keine derartige direkte parteipolitische Steuerung des Filmwesens.[8]

Die Filmentwicklung in den fünfziger Jahren verlief in beiden deutschen Staaten entlang der politischen Konfrontationslinie diskontinuierlich, thematisch gegenläufig und doch immer wieder aufeinander bezogen. In der DDR kam die DEFA zwischen 1950 und 1954 in erhebliche Schwierigkeiten, da die institutionelle Regulierung weiter zunahm und sich nochmals bis zu einer autoritären Bevormundung des Films durch die SED steigerte. Neben ökonomischen Problemen war die weitere Zentralisierung des Filmwesens die wesentliche Ursache für die Verschlechterung der

---

[5] Vgl. den Zusatzvertrag zu dem Vertrage vom 3. November 1947 über die Umgestaltung der G.m.b.H. “DEFA” in die A.G. “DEFA” Deutsche Filmaktiengesellschaft. BArch, SAPMO, DY 30/IV 2/22/61 – ZS der SED, Finanzverwaltung und Parteibetriebe, Blatt 119. Der Vertrag wurde erstmals abgedruckt bei Gerd Dietrich: Politik und Kultur in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands (SBZ) 1945-1949. Mit einem Dokumentenanhang, Bern 1993, S.289.

[6] Vgl. Beschluß des Zentralsekretariats der SED vom 10. November 1947 über die Bildung einer Filmkommission. BArch, SAPMO, DY 30/IV 2/22/61 – ZS der SED, Finanzverwaltung und Parteibetriebe, Blatt 84. Von 1947 bis 1954 unterstand der ostdeutsche Film faktisch als Parteibetrieb der direkten Kontrolle der SED. Die Partei ordnete das Filmwesen dem Zuständigkeitsbereich der Abteilung Agitation des Zentralsekretariates bzw. des Zentralkomitees zu und machte auch damit deutlich, daß der Film aus Parteisicht ein Propagandainstrument sein sollte.

[7] Der letzte Akt des bürokratischen Verfahrens sah dann so aus: Im Fall des Films “Rotation” (1949, Regie: Wolfgang Staudte) wurde das Drehbuch vom Vorsitzenden der “DEFA-Kommission”, Anton Ackermann, per Kurzbrief aus dem ZS der SED bestätigt, hier unter der Auflage, daß das Drehbuch nach einer sowjetischen Stellungnahme umzuarbeiten ist. Entfernt werden sollten alle pazifistischen Anklänge. Der Film thematisierte den Generationskonflikt zwischen Vater und Sohn während der NS-Zeit bis zum Ende des Krieges mit der ursprünglichen Botschaft, daß der Junge nie wieder eine Uniform tragen werde. Diese Szene fehlt im Film. Vgl. ZS der SED, Anton Ackermann, an DEFA, Walter Janka, Betreff: Drehbuch “Rotation” nebst Anlagen vom 10. November 1948. BArch, DR 117, vorläufige Nr. S 571 – Sekretariat des DEFA-Vorstands.

[8] Umfassend dokumentiert ist die deutsche Filmgeschichte der Jahre 1946 bis 1949 bei Peter Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948, Münster 1965; zum Teil bei Gerhard Bliersbach: So grün war die Heide. Der deutsche Nachkriegsfilm in neuer Sicht, Weinheim-Basel 1985 sowie bei Mückenberger/Jordan: “Sie sehen selbst, Sie hören selbst...”, a.a.O.

Situation in der ostdeutschen Filmlandschaft. In Ausführung der Politbüro-resolution "Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst" Ende Juli 1952, die eine absolute Hinwendung zum sogenannten Sozialistischen Realismus einforderte[9], ersetzte ab August 1952 das "Staatliche Komitee für Filmwesen" mit der Rechtsstellung eines Staatssekretariats die "DEFA-Kommission" und bildete den Höhepunkt des stalinistischen Zentralismus.[10] In dieser Behörde wurden alle Filmfragen bürokratisch und ideologisch behandelt, zumal das Personal in der Regel aus filmunkundigen Parteikadern bestand. Erst nach Stalins Tod im März 1953 und nach den Ereignissen des 17. Juni 1953 konnte sich das Filmwesen teilweise aus jener starren Umklammerung lösen. Es wurde institutionell in die "Hauptverwaltung Film" (HV-Film) des im Januar 1954 gegründeten Ministeriums für Kultur der DDR eingegliedert. Diese filmpolitische Struktur blieb mit einigen marginalen Abweichungen bis zum Ende der DDR erhalten. Das letzte Wort über den Film aber sprach, mal stärker eingreifend, mal vor der Öffentlichkeit verborgen, die SED.[11] Auch ein erstes Verbot wurde schon früh verfügt. Es traf im Mai 1951 auf Beschluß des Politbüros der SED den Film "Das Beil von Wandsbek" (1951, Regie: Falk Harnack) nach dem gleichnamigen Roman von Arnold Zweig, weil man dort der Meinung war, die Arbeiterklasse sei im Film unterrepräsentiert und mit dem Haupthelden, Schlächtermeister Teetjen, der Henkersdienste für die Nazis erledigt hat und

---

[9] Die Doktrin des Sozialistischen Realismus beanspruchte theoretisch über die gesamten vierzig Jahre der DDR dominierende Gültigkeit. Ihr Grundsatz war, das Leben im Staatssozialismus in seiner allgemeinen Vorwärtsentwicklung und Fortschrittlichkeit zu ästhetisieren, die Schönheit der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse und des "neuen Menschen" zu preisen und das Typische unter typischen "sozialistischen" Umständen herauszustellen. In dieser idealtypischen Form fand die Doktrin des Sozialistischen Realismus allerdings ihren Ausdruck im DEFA-Film nur zwischen 1950 und 1956. Auf Differenzierungen und Widersprüchlichkeiten im Film konnte, wollte und durfte die DEFA in ihrer weiteren Entwicklung nicht verzichten. Vgl. zu den Ursprüngen des Sozialistischen Realismus Hans-Jürgen Schmitt/Godehard Schramm (Hg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller (1934), Frankfurt/M. 1974. Die engstirnigsten Varianten sind zu verfolgen bei Andrej A. Shdanow: Über Kunst und Wissenschaft, Berlin 1951 und Hilde Leonhardt (Red.): Beiträge zum Sozialistischen Realismus. Grundsätzliches über Kunst und Literatur, Berlin 1952/53. Mit irgendeiner Form von emanzipatorischem Sozialismus und Realismus hatte die Doktrin nichts zu tun.

[10] Vgl. dazu Protokoll der Sitzung der DEFA-Kommission am 20.8.1952 (Punkt 1: Informationen über die Bildung des Staatlichen Komitees für Filmwesen), S.1-7. BArch, DR 1, 4049 – Protokolle des Rates beim Staatlichen Komitee für Filmwesen Juni 1952 – Januar 1954.

[11] In den fünfziger Jahren griff die SED z.B. auf zwei Filmkonferenzen öffentlich ein, um die Filmproduktion ideologisch zu begradigen. Die erste Filmkonferenz fand am 17./18. September 1952 statt und die zweite tagte vom 3.-5. Juli 1958. Das Ergebnis war im ersten Fall die Festschreibung des Sozialistischen Realismus und im zweiten Fall die Rücknahme von Liberalisierungstendenzen in der Filmkunst seit 1956. Vgl. Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Resolution des Politbüros des ZK der SED Juli 1952 und Redebeiträge auf der Filmkonferenz der SED am 17./18. September 1952, Berlin 1952 und Heinz Kersten: Die Partei und die DEFA. Die sowjetzonale Spielfilmproduktion im Lichte der Filmkonferenz, in: SBZ-Archiv 18/1958, S.282-286.

daran zugrunde geht, könne das Publikum Mitleid empfinden.[12] Weitere Filmverbote in den Jahren 1957, 1958 und 1960 wurden nicht mehr direkt vom Politbüro angewiesen, sondern in einem "gemeinschaftlichen Einsatz" zwischen der "Hauptverwaltung Film" und der DEFA erwirkt.[13]
Obwohl im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland Artikel Fünf festlegte, daß eine Zensur nicht stattfindet, überließ man auch hier den Film nicht sich selbst. Die Eingriffe waren zweifellos weniger rigide als in der DDR und wurden auf verschiedene demokratisch verfaßte Institutionen verteilt. Ganz ohne Kontrolle wollte der westdeutsche Staat den Film aber nicht lassen. Die Zielstellung resultierte, wie die Historikerin Ute Daniel schreibt, aus der Auffassung von Politik und Wissenschaft, "die Verantwortung für die ‚Katastrophe' von 1933 sei den angeblich entwurzelten, materialistischen, staats- und machtgläubigen ‚Massen' zuzuschreiben; daraus leitete sich nicht die Notwendigkeit von mehr Demokratie, sondern von mehr Staat ab: Der Staat müsse die Bevölkerung zur Demokratie im richtig verstandenen Sinn erziehen." [14] Hinzu kamen eine recht unbefangene Haltung der Regierung Adenauer zum Begriff der Propaganda und sogar verschiedentliche Überlegungen zur Schaffung eines Bundesinformationsministeriums, das allerdings nach Bekanntwerden diesbezüglicher Pläne nicht installiert wurde.[15]

---

[12] Vgl. Beschluß des Politbüros des ZK der SED laut Protokoll der Sitzung vom 17.5.1951. BArch, SAPMO, IV 2/2/148 und Für den Aufschwung..., a.a.O., S.10. Der Film lief 1951 zunächst noch weitere sechs Wochen in den Kinos der DDR. 1962 wurde eine um zwanzig Minuten gekürzte und umgearbeitete Fassung des Films gezeigt. Seit 1981 erschien auch wieder die Originalfassung. Vgl. zur Verlaufsgeschichte Günter Agde: Der Fall "Das Beil von Wandsbek", in: Die Weltbühne 26/1990 vom 26. Juni 1990, S.820-823.

[13] Es handelte sich dabei 1957 um den Film "Die Schönste" (Regie: Ernesto Remani), einem durchschnittlichen Unterhaltungsfilm mit Kritikpunkten am westdeutschen Wirtschaftswunder, der den Westen angeblich zu schön abbildete. Es handelte sich desweiteren 1958 um "Sonnensucher" (Regie: Konrad Wolf), einem Film über die widersprüchlichen Arbeitsbedingungen in der SAG "Wismut" im Erzgebirge, in der Uran für die sowjetische Kernwaffenforschung abgebaut wurde. Das Verbot erfolgte vermutlich auf Einspruch sowjetischer Behörden. Die Uraufführung von "Sonnensucher" fand 1972 im DDR-Fernsehen statt. Vgl. Wolfgang Jacobsen/Rolf Aurich: Der Sonnensucher. Konrad Wolf. Biographie, Berlin 2005, S.289. Schließlich wurde 1960 auch der Film "Sommerwege" (Regie: Hans Lucke) zurückgezogen, da er zu seinem Entstehungszeitpunkt offiziell nicht mehr dem Stand der "sozialistischen Kollektivierung auf dem Lande" entsprach. Vgl. zu allen Verboten Ralf Schenk: Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960 und Susanne Brömsel/Renate Biehl: Filmographie. Die Kino-Spielfilme der DEFA 1946 bis 1993, beides in: Schenk (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg..., a.a.O., S.50-157, hier S.67-70 und S.144-146 sowie S.356-541, hier S.538.

[14] Vgl. Ute Daniel: Die Politik der Propaganda. Zur Praxis gouvernementaler Selbstrepräsentation vom Kaiserreich bis zur Bundesrepublik, in: Dies./Wolfram Siemann (Hg.): Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung (1789-1989), Frankfurt/M. 1994, S.44-82, Zitat S.72/73.

[15] Hierzu Ute Daniel: "Durch die Erinnerung an das Goebbels-Ministerium allem Anschein nach eher inspiriert als abgeschreckt, legten die ersten Bundesregierungen gouvernementaler Propaganda gegenüber große Unbefangenheit an den Tag. Dies zeigte sich auch anläßlich der bis 1953 angestellten regierungsinternen Überlegungen zur Errichtung eines Informationsministeriums. Insbesondere Otto Lenz, der erste Staatssekretär im Bundeskanzleramt, lancierte solche Pläne, nachdem ihm Adenauer ‚als

Im Gegensatz zur DDR betraf die Filmbeeinflussung in der Bundesrepublik weit mehr die fertigen Filme als den Gesamtprozeß der Filmproduktion.[16] Vor anderen medienpolitischen Kontrollorganen konstituierte sich als eines der wichtigsten Steuerungsinstrumente nach US-amerikanischem Vorbild im Juli 1949 die "Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft" (FSK), die für die Freigabe aller Filme und für die Jugendprüfung zuständig war. Bald darauf flankierten die FSK die 1951 ins Leben gerufene "Filmbewertungsstelle Wiesbaden" (FBW) mit der Aufgabe der Filmprädikatisierung zur möglichen Steuererleichterung und der 1954 gegründete, sehr umstrittene "Interministerielle Filmprüfungsausschuß" (IMF), der besonders Filme aus den staatssozialistischen Ländern Ost- und Mitteleuropas auf ihre mögliche "Gefährdung der Freiheitlich Demokratischen Grundordnung" überprüfte.[17] Wohl blieb die rechtliche Bestimmung einer offenen zensorischen Praxis dieser Institutionen stets prekär, aber vor allem der FSK und dem IMF, der später in "Interministerieller Ausschuß für Ost / West-Filmfragen" (IA) umbenannt wurde[18], konnte eine "Gouvernantenhaltung" gegenüber dem Film nicht abgesprochen werden.[19] Außerdem war die Transparenz in der

---

dringendste Aufgabe die Schaffung einer zugkräftigen Propaganda nahegelegt' hatte, aber auch andere Politiker wirkten dabei mit. Die Überlegungen sahen unter anderem vor, einem derartigen Ministerium neben den bisherigen Aufgaben des BPA (des Bundespresseamtes – D.K.) das Presse-, Rundfunk- und Filmrecht einzuverleiben. Als diese Überlegungen 1953 in die Öffentlichkeit gelangten und heftige Proteste im In- und Ausland hervorriefen, distanzierte Adenauer sich von ihnen; Lenz trat im Oktober als Staatssekretär zurück." Vgl. Daniel: Die Politik der Propaganda..., a.a.O., S.75/76 und Fn.59/60 auf S.217/218.

[16] Ausnahmen bestätigten die Regel, so z.B. das von den USA initiierte "Special Motion Picture Project", mit dem bundesdeutsche Filmproduzenten angeregt werden sollten, antikommunistische Filme herzustellen. In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre scheiterte dieses Experiment am Einspruch der Filmproduktionsfirmen aus Angst vor ökonomischen Einbußen. Vgl. Michael Borchard: Spielfilme gegen den Kommunismus. Das "Special Motion Picture Project" der USA in Deutschland, in: Deutschland Archiv. Zeitschrift für das vereinigte Deutschland 2/1997, S.221-230. In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wurde der Antikommunismus auf der Leinwand dennoch zu einem gewichtigen Strang in der bundesdeutschen Filmszene. Das Hauptprojekt regierungsamtlicher Filmförderung war indes die Subventionierung des Films "Stresemann" von Alfred Braun aus dem Jahre 1956 mit Bundesbürgschaften und der regierungsgetreuen Nachbearbeitung des entsprechenden Filmdrehbuches. Vgl. dazu Kreimeier: Kino und Filmindustrie in der BRD..., a.a.O., S.190/191.

[17] Zu Entstehung, Funktion und Tätigkeit aller drei Organe vgl. die grundsätzlichen Bemerkungen bei Roland Seim: Zwischen Medienfreiheit und Zensureingriffen. Eine medien- und rechtssoziologische Untersuchung zensorischer Einflußnahmen auf bundesdeutsche Populärkultur, Münster 1997, S.161-173, S.178-180 und S.192/193. Vgl. außerdem Stephan Buchloh: "Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich." Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas, Frankfurt/M.-New York 2002, S.183-286.

[18] An der Zusammensetzung des IMF/IA waren Ministerialbeamte aus dem Wirtschafts-, Justiz-, Innen- und Außenministerium, dem Ministerium für Gesamtdeutsche Fragen, dem Presse- und Informationsamt und vermutlich dem Verteidigungsministerium beteiligt. Vgl. Seim: Zwischen Medienfreiheit und Zensureingriffen..., a.a.O., S.179.

[19] Vgl. dazu ausführlich Lothar Hack: Filmzensur in der Bundesrepublik, in: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik 10-12/1964, S.705-716, S.785-792 und S.849-858.

Urteilsfindung nicht immer gegeben. Die FSK hatte es mit ihrer Tätigkeit in den fünfziger Jahren soweit gebracht, daß die Filmproduzenten meistens schon vorab wußten, welche Filme politisch die Selbstkontrolle der Filmwirtschaft unbeschadet passieren würden und welche nicht.[20] Als spektakulärste Zensurentscheidung des "Interministeriellen Ausschusses" galt noch Jahrzehnte später die Zurückstellung der DEFA-Verfilmung des Romans von Heinrich Mann "Der Untertan" (1951, Regie: Wolfgang Staudte). Der Film kam erst 1957 in die westdeutschen Kinos, um zwölf Minuten gekürzt und mit einem die Grundaussage des Films relativierenden Vorspann versehen, der besagte, daß es sich bei der imperialistischen Karriere des Untertanen Diederich Heßling um ein "Einzelschicksal" handele.[21] Begleitet von dauerhaften publizistischen Protesten in der Bundesrepublik, vor allem in den sechziger Jahren, wurde der "Interministerielle Ausschuß" 1967 für verfassungswidrig erklärt und wegen politischer Überlebtheit 1973 aufgelöst, nachdem seit 1966 kein Verbot mehr ausgesprochen worden war.[22] Die FSK und die "Filmbewertungsstelle Wiesbaden" existieren bis heute, wiewohl sich ihr potentiell zensorischer Cha-

---

[20] So eine Aussage des Leiters der FSK, Ernst Krüger, aus dem Jahre 1959. Krüger führte aus, "daß deutsche Produzenten (gemeint sind westdeutsche – D.K.) ‚bestimmte Dinge' heute vorsichtiger anfassen oder gar ‚schwimmen' lassen. Auch die ausländischen Verleiher wissen seit Jahren genau, was sie in die Bundesrepublik einführen können und was unter Garantie bei der FSK ‚angehalten' wird." Vgl. R. Reiser: Zehn Jahre Kontrolle ohne Zensur, in: Der Telegraf (Berlin) vom 23. August 1959. Zitiert nach Kranz: Filmkunst in der Agonie..., a.a.O., S.111. Vgl. auch Kreimeier: Kino und Filmindustrie in der BRD..., a.a.O., S.195-200.

[21] Die Tatsache, daß "Der Untertan" z.B. bereits 1954 auf halb legalem Wege in einigen studentischen Filmclubs der Bundesrepublik gezeigt wurde, so in Bonn, München, Stuttgart, Gießen und Hamburg in insgesamt sieben Vorstellungen mit 4150 Besuchern, war der Filmforschung lange Zeit kaum gegenwärtig. Vgl. dazu den Bericht vom 17. Juli 1954 über den Besuch mit dem DEFA-Film "Der Untertan" der studentischen Filmclubs der Universitäten Bonn, München, Stuttgart, Gießen und Hamburg in der Zeit vom 19.6.1954 bis 9.7.1954, S.1-8. BArch, DR 1, 7885 – Stellvertreter des Ministers für Kultur, Alexander Abusch. Schriftwechsel mit Institutionen und Einzelpersonen, Mai – Dezember 1954. Vgl. auch Walter Euchner: Unterdrückte Vergangenheitsbewältigung: Motive der Filmpolitik in der Ära Adenauer, in: Rainer Eisfeld/Ingo Müller (Hg.): Gegen Barbarei. Essays Robert M.W. Kempner zu Ehren, Frankfurt/M. 1989, S.346-359, hier S.350/351. Diese Praxis der Filmverschickung war für beide Seiten durchaus nützlich. Die DEFA konnte einige ihrer Filme in Westdeutschland zeigen. Das dortige Publikum sah meistens zum ersten Mal Filme aus der DDR. Parallelveranstaltungen mit westdeutschen Filmen in der DDR sind in dieser Form, bis auf interne Schulungssichtungen an der 1954 gegründeten "Deutschen Hochschule für Filmkunst", nicht dokumentiert. Es gab jedoch Filmvorführungen für Rezensenten und Filmjournalisten, auch von Filmen aus der Bundesrepublik, die aus politischen Gründen nicht in die Kinos der DDR gelangten. Vgl. Aktennotiz betreffend Vorführung für Filmkritiker vom 12.6.1959 (Abschrift). BArch, DR 1, 4573 a – Vereinigung Volkseigener Betriebe (VVB) Film (zwischen 1958 und 1962 Bezeichnung für die "Hauptverwaltung Film" mit denselben Aufgaben – D.K.). Allgemeiner Schriftverkehr der Abteilung Lichtspielwesen 1957-1959. Der Aktennotiz folgend fand am 23.4.1959 eine Vorführung des antikommunistischen Films "Hunde, wollt ihr ewig leben" (1959, Regie: Frank Wisbar) statt. Dafür kaufte die DDR in den fünfziger Jahren eine Reihe westdeutscher Unterhaltungsfilme ein.

[22] Vgl. dazu Seim: Zwischen Medienfreiheit und Zensureingriffen..., a.a.O., S.178 und S.180.

rakter längst nicht mehr so gravierend auswirkt wie in den fünfziger Jahren. Während also die DDR ihre autoritäre Filmpolitik besonders auf die parteipolitische Überwachung der eigenen Filmproduktion konzentrierte, war die Bundesrepublik primär darauf bedacht, äußere Einflüsse auf die westdeutsche Filmlandschaft gouvernemental zu begrenzen oder zu verhindern.[23] Aufeinander bezogen blieb die Filmentwicklung in beiden deutschen Staaten in den fünfziger Jahren durch die Bemühungen der Filmpublizistik, die Filme der jeweils anderen Seite zu beobachten und einzuordnen. Sie blieb es auch dadurch, daß nicht wenige DEFA-Filme noch unter tatkräftiger Mithilfe westdeutscher und Westberliner Regisseure, Kameraleute und Schauspieler zustande kamen. Umgekehrte Unterstützungsaktionen gab es freilich nicht. Insgesamt aber differierten die Filme vor allem inhaltlich erheblich. Nachdem 1951 in der DDR die beiden schon erwähnten Filme "Das Beil von Wandsbek" und "Der Untertan" erschienen waren, griff aufgrund der hohen ideologischen Reglementierung des Filmwesens seit 1952 eine wirkliche Filmdepression um sich. In den Babelsberger Studios wurden vor allem 1952 und 1953 fast ausschließlich Filme produziert, die der eindimensionalen Lehre des Sozialistischen Realismus verpflichtet waren und die das Aufbaupathos des "neuen Lebens" in der DDR bebilderten. Sie besaßen meist eine äußerst dürftige formale Qualität, wenn sie auch von heute aus gesehen als wichtige Zeitdokumente für die Atmosphäre des Kalten Krieges gelten können, so z.B. die Ost-West-Geschichte "Roman einer jungen Ehe" (1952, Regie: Kurt Maetzig). Dezidiert antiwestliche Filme mit Modellcharakter wie "Das verurteilte Dorf" (1952, Regie: Martin Hellberg) oder die Sabotagestory "Sie kannten sich alle" (1958, Regie: Richard Groschopp) behandelten die Bundesrepublik überdies durchweg negativ und formulierten damit im Sinne der DDR das abzulehnende Gegenbild schlechthin. Als sich der filmpolitische Dogmatismus ab 1954 abschwächte, blieben vorerst weiterhin explizit parteipolitisch genehme Filme prägend. Zu nennen wären hier insbesondere die mit hohem Aufwand und Vorlauf produzierten historischen Großprojekte über das Leben des von den Nazis ermordeten Vorsitzenden der KPD, Ernst Thälmann, in den beiden Teilen "Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse" und "Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse" (1954/55, Regie: Kurt Maetzig), ergänzt von "Thomas Müntzer" (1956, Regie: Martin Hellberg) und später von dem Film "Das Lied der Matrosen" (1958, Regie: Kurt Maetzig, Günter Reisch) zu Ehren der

[23] Diesen Aspekt verdeutlicht auch der Politikwissenschaftler Walter Euchner, wenn er einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Verhinderung befreiender Impulse, "die von der Literatur, der bildenden Kunst und vom Film des Auslandes in die Bundesrepublik drängten" und der "Muffigkeit" der Kulturpolitik unter Adenauer herstellt. Vgl. Euchner: Unterdrückte Vergangenheitsbewältigung..., a.a.O., S.346/347.

deutschen Novemberrevolution von 1918, die alle über die großen Persönlichkeiten oder die revolutionären Taten der Arbeiterklasse den Vernunftabschluß der deutschen Geschichte, verwirklicht in der DDR unter Führung der SED, propagierten.
Darüber hinaus sorgten aber einige differenziertere Filme in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre für beträchtliches Aufsehen. Die sogenannten "Berlin-Filme" des Duos Gerhard Klein und Wolfgang Kohlhaase versuchten, soziale Probleme der geteilten Stadt anhand von Geschichten unter Jugendlichen wirklichkeitsnah darzustellen. Höhepunkt dieser Versuche war der Film "Berlin – Ecke Schönhauser" (1957, Regie: Gerhard Klein), dessen Sujet die Integrationsschwierigkeiten von jungen Leuten aus dem Ostteil Berlins mit Defiziten der Erziehungsmöglichkeiten durch die Erwachsenen verband.[24] Dieser Film geriet mit weiteren Filmen auf der Zweiten Filmkonferenz der SED 1958 ins Fahrwasser der Parteikritik, weil er angeblich der "falschen, naturalistischen" Perspektive eines kritischen Realismus anhing, der doch schon 1952 von der SED vehement bekämpft worden sei.[25] Eine gewisse Sonderstellung nahm hingegen der Regisseur Konrad Wolf ein, der zwischen 1956 und 1961 immerhin fünf Filme mit antifaschistischer Thematik drehte, von denen drei ("Lissy" 1957, "Sterne" 1959[26] und "Professor Mamlock" 1961) nachdrücklich auf individuelle Fehlleistungen während der Nazizeit hinwiesen und den Zuschauern damit einen

[24] Vgl. dazu Thomas Heimann: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959, Berlin 1994, S.285-294.
[25] Vgl. dazu Kersten: Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone... (1963), Teil I, a.a.O., S.16-20, S.41-44 und S.234. Von Seiten der SED war der sogenannte "kritische Realismus" mit dem Vorbild des italienischen Neorealismus der Antipode und Vorläufer des Sozialistischen Realismus. Die Widersprüchlichkeit des Lebens im Staatssozialismus sollte, als vorübergehend klassifiziert, nicht hypostasiert werden, was aber gleichbedeutend damit war, daß Widersprüche im eigenen Land besser gar nicht artikuliert werden dürften. Kritik am System ließ man für die kapitalistischen Staaten gelten. Im Staatssozialismus wurde Kritik entweder beargwöhnt oder in schweren Fällen administrativ verhindert.
[26] "Sterne" war eine Koproduktion der DEFA mit Bulgarien. Erzählt wird die Liebesgeschichte zwischen einem deutschen Unteroffizier, der im Zweiten Weltkrieg in Bulgarien stationiert ist, und einer jüdischen Lehrerin aus Griechenland, die auf dem Transportweg nach Auschwitz in einem dortigen Zwischenlager vegetieren muß. Die Liebe endet mit der Deportation der Juden. "Sterne" ist einer der wenigen deutschen Filme, der sich sehr sensibel und produktiv mit dem Thema der deutschen Judenvernichtung auseinandergesetzt hat. Der Film sollte auf den Filmfestspielen in Cannes 1959 im Hauptprogramm laufen. Er durfte aber auf Intervention des Auswärtigen Amtes in Bonn nur außerhalb des Wettbewerbs als rein bulgarischer Beitrag gezeigt werden. "Sterne" erhielt daraufhin einen Sonderpreis der Jury. Vgl. Schenk: Mitten im Kalten Krieg..., a.a.O., S.115. Offenbar mit Zustimmung von Konrad Wolf wurde in der bundesdeutschen Fassung das Ende geschnitten, das unentschieden andeutete, der Unteroffizier könnte zu den bulgarischen Partisanen überlaufen. Vgl. dazu Konrad Schwalbe: "Sterne" (1959). Um den Anspruch auf Leben, Liebe, über Vaterlandsverräter, Kameradenmörder, in: Peter Hoff (Chefred.): Konrad Wolf. Neue Sichten auf seine Filme. Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft 39/1990, S.65-71, hier S.70.

nicht geringen Spielraum zur eigenen Reflexion von Schuld boten.[27] Einzelleistungen wie die von Gerhard Klein, Konrad Wolf u.a. konnten aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß nach der Filmkonferenz von 1958 die Qualität der meisten DEFA-Filme der Jahre 1959 bis 1961 wieder absank. Der Rückschritt war nicht so drastisch wie 1952. Dennoch sah sich der Regisseur Slatan Dudow Ende März 1961 in einem Artikel für das "Neue Deutschland" veranlaßt, mit ungewöhnlich harten Worten das mittelmäßige Niveau des Hauptteils der DEFA-Produktionen zu kritisieren. Nachdem die DEFA laut Dudow "mit knapper Not an der Klippe des Revisionismus (der Kritik an den Führungsmethoden der staatssozialistischen Parteiapparate nach dem XX. Parteitag der KPdSU 1956 – D.K.) vorbeigesegelt" sei, suchte sie "Schutz in der windstillen Bucht des Schematismus. ‚Hier können wir lange bleiben!' sagten wir (die Regisseure), und wir blieben lange. (...) Aus der windstillen Bucht des Schematismus verscheucht, sind wir jetzt im Hafen der Mittelmäßigkeit gelandet." Dudow befürchtete, daß die DEFA auch hier lange bleiben werde, wenn nichts Grundlegendes passiert. Er konstatierte: "Wir sind in der Filmkunst um Jahre zurück."[28] Zwar mußte die DEFA nicht unbedingt wieder bei Null anfangen, aber gemessen an den internationalen Standards der Filmentwicklung sowie den eigenen Ansprüchen an einen gesellschaftlich verantwortlichen Film, der auch vom Publikum verstanden wird, traf Dudows Einschätzung zweifellos zu.
Bezeichnend ist, daß in der Bundesrepublik zur gleichen Zeit analoge Abgesänge auf den westdeutschen Film stattfanden, die ähnlich bestimmend, dabei jedoch weitaus umfassender vorgetragen wurden. Allein im Jahre 1961 erschienen gleich zwei filmpublizistische Arbeiten, die in unterschiedlicher Form und Zielsetzung, aber mit dem gleichen Tenor die strukturellen Schwächen des bundesdeutschen Kinos geißelten. Während der Autor Walther Schmieding vor allem die ökonomische und inhaltliche Stagnation des Films, nach dem Motto "Was einmal Erfolg hatte, war und bleibt gut.", verurteilte, vertrat der Filmjournalist Joe Hembus die Position, daß der westdeutsche Film gar nicht besser sein könne, weil er aufgrund des filmenden Personals und der handwerklichen Statik der Filmprodukte gegenwartsfern, klischeehaft und schematisch bleiben müsse. Genormte Abziehbilder von Abziehbildern aus billigsten Illustrierten und Groschenheftchen seien Standard in der Darstellung der Gegenwart und im übrigen dürften sich die westdeutschen Kinobesucher selbst mit der verdrängten NS-

[27] Vgl. dazu auch die Interpretationen der anderen genannten Filme von Madina Spoden und Lutz Haucke in: Hoff (Chefred.): Konrad Wolf. Neue Sichten..., a.a.O., S.27-33 und S.79-97.
[28] Vgl. Die Filmkunst vor großen Entscheidungen. Ein Diskussionsbeitrag von Slatan Dudow, in: Neues Deutschland vom 30. März 1961. Zitiert nach Kersten: Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone... (1963), Teil II, a.a.O., S.98-102, hier S.100/101.

Vergangenheit noch ein paar schöne Stunden machen.[29] Grundsätzliche Veränderungen im westdeutschen Film täten not, so das Fazit von Schmieding und Hembus, allerdings wären diese mit der etablierten Generation von Filmregisseuren wohl kaum zu erreichen.
In der Tat hatte der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, mit der authentischen Darstellung von Zeitproblemen nicht gerade geglänzt. Ganz im Gegenteil schien eine politikferne, wenn auch nicht apolitische Filmproduktion der politisch entdynamisierten Gemeinschaftsideologie in der Ära Adenauer voll zu entsprechen. In der Bundesrepublik waren anfangs ebenfalls noch zaghafte Versuche einer Annäherung an deutsche Versäumnisse und Verfehlungen in Vergangenheit und Gegenwart vorhanden. Als Beispiel wäre hier "Der Verlorene" in der Regie des Remigranten Peter Lorre von 1951 anzuführen, dessen Protagonist (von Lorre selbst gespielt) daran verzweifelt, daß er aufgrund einer Affekthandlung von NS-Funktionären erpreßbar geworden ist. Nach dem Kriege bleibt nur die Erkenntnis nicht wiedergutzumachender Schuld und der Freitod. Trotz oder gerade wegen seines räsonnierenden Anspruchs interessierte sich das Publikum für diesen Film überhaupt nicht.[30]
Statt in der Erinnerung "verloren" zu sein, war das Kino der frühen Bundesrepublik viel eher geneigt, den eskapistischen Alltagsvorstellungen der wieder erlangten westdeutschen Gemeinschaft entgegenzukommen. Zwei wegweisende Filme von 1951 veranschaulichten jene Vorstellungen in frappierender Weise. Bereits eingeübt in den Konventionen des sogenannten "Heimatfilms" durch den Film "Schwarzwaldmädel" aus dem Jahre 1950 drehte der Regisseur Hans Deppe danach "Grün ist die Heide", der lange Zeit als Prototyp des realitätsabgewandten Heimatgenres gelten sollte. Besungen und gefeiert wurde die Idylle des Riesengebirges in ausladenden Szenen, um melancholisch auf "Heimat" zu drängen, die ein deutscher Vernichtungskrieg in seinen Ergebnissen dem Verfügungsbereich der Deutschen entzogen hatte.[31] Der Wiederherstellung überlieferter Geschlechterrollen, die durch den Krieg und die größere Selbstverantwortung der Frauen tendenziell gefährdet waren, diente der wegen einer kurzen Nacktszene der Hauptdarstellerin Hildegard Knef zum "Skandalfilm" hoch gesprochene Film "Die Sünderin" (Regie: Willi Forst), dessen Hauptfunktion

[29] Vgl. Walther Schmieding: Kunst oder Kasse – Der Ärger mit dem deutschen Film, Hamburg 1961, z.B. S.14 und Joe Hembus: Der deutsche Film kann gar nicht besser sein, Bremen 1961, besonders S.103-137.
[30] Vgl. dazu Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. Band 5: 1945-1953, Berlin 1991, S.394.
[31] Vgl. auch die historische Einordnung des Films von Irmgard Wilharm: Die verdeckten Spuren des Kalten Krieges im deutschen Unterhaltungsfilm, in: Der Kalte Krieg der Unterhaltung. Magazin – Mitteilungen des Deutschen Historischen Museums 2/1992, Heft 5, S.11-18, hier S.14/15.

darin bestand, auf "Abwege" geratene Frauen in den Schoß der moralischen Läuterung innerhalb der patriarchalen Kleinfamilie zurückzuführen.[32] Diese beiden Filme zeichneten sich in idealer Weise als authentischer Ausdruck der Restitutions- und Integrationsphase der frühen Bundesrepublik aus, während der gleiche Zweck in der DDR auf die jubelnden Aufbaufilme zwischen 1949 und 1953 entfiel.

Mitte der fünfziger Jahre entstanden im Zuge der Stabilisierung des politischen Systems auch vermehrt politische Filme. Als Auftragswerk der Adenauer-Regierung muß dabei der schon erwähnte Film "Stresemann" (1956, Regie: Alfred Braun) bezeichnet werden, dessen Subventionierung vollständig von den staatlichen Stellen übernommen wurde.[33] Inhaltlich war der angeblich biographische Film über den langjährigen Reichsaußenminister der Weimarer Republik Gustav Stresemann derart offensichtlich auf die programmatische Politik der CDU zugeschnitten, daß die historische Legitimation aus der Geschichte niemandem verborgen bleiben konnte. Der Film-Stresemann rief nach einer stabilen Staatsordnung über das Parteiengezänk hinweg und propagierte nochmals nachträglich im Bild die gelungene "Rekonstruktion westdeutscher Staatlichkeit" (Hermann Lübbe). "Stresemann" war eindeutig das regierungsoffizielle Pendant zum ostdeutschen Thälmann-Film, "unter womöglich noch rüderer Klitterung der historischen Tatsachen", wie der Filmkritiker Enno Patalas im Rückblick lakonisch anmerkt.[34]

Bereits vor "Stresemann" war eine ganze Welle von Kriegsfilmen und antikommunistischen Filmen angelaufen, die dem Filmwesen der Bundesrepublik in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre nachhaltig ihren Stempel aufdrücken sollte und die von einer offensiveren Auslegung der Prämissen westdeutscher politischer Kultur zeugten. Die Kriegsfilme hatten zunächst am militärischen Widerstandsbild gegen Hitler angesetzt, um dann aber, beginnend mit der Verfilmung von "Des Teufels General" (1955, Regie: Helmut Käutner) nach dem Theaterstück von Carl Zuckmayer und den drei "08/15"-Filmen (1954/55, Regie: Paul May), recht schnell auf eine

---

[32] Vgl. dazu die hellsichtige Analyse der Historikerin Heide Fehrenbach unter dem treffenden Titel: Die Sünderin or Who Killed the German Man? Early Postwar Cinema an the Betrayal of Fatherland, in: Heide Fehrenbach: Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler, Chapel Hill & London 1995, S.92-117. In der Betrachtung dieses Films und anderer Filme aus der ersten Hälfte der fünfziger Jahre ist dem allgemeinen Fazit von Fehrenbach aus ihrer Forschungsperspektive nichts hinzuzufügen, wo es heißt: "By the early 1950s, then, the ‚normalization' of gender and generational relations and the reestablishment of the patriarchal family and the ideology of motherhood were considered a matter of national survival – a bulwark against the materialism of national socialism, communism, and Americanism." Fehrenbach: Cinema in Democratizing Germany..., a.a.O., S.117.

[33] Vgl. Kreimeier: Kino und Filmindustrie in der BRD..., a.a.O., S.191.

[34] Vgl. Enno Patalas: Die zerrissene Leinwand. Zweimal Kino deutsch, 1945 bis heute. Feindkultur (3), in: Die Zeit vom 28. Oktober 1999, S.61-65, hier S.63.

Rehabilitation der westdeutschen Wehrkraft hinauszulaufen.[35] Der Film "Der Stern von Afrika" (1957, Regie: Alfred Weidenmann) war beispielsweise eine einzige Lobeshymne auf den soldatischen Geist der deutschen Wehrmacht und versagte sich deshalb konsequent die Aufhellung politischer Zusammenhänge.[36] Die antikommunistischen Filme richteten sich in der Hauptsache gegen die gesellschaftlichen Modelle der UdSSR und der DDR. Eingewoben ins Kriegssujet behaupteten Filme wie "Der Arzt von Stalingrad" (1958, Regie: Geza von Radvanyi) oder "Taiga" (1958, Regie: Wolfgang Liebeneiner), daß es weiterhin deutsche Kriegsgefangene in der Sowjetunion geben würde. Insgeheim schoben sie "den Russen" auch noch unterschwellig die Schuld am Zweiten Weltkrieg zu. Diese Filme, und diejenigen gegen die DDR, wie z.B. "Flucht nach Berlin" (1960, Regie: Will Tremper), hatten ungefähr den gleichen Realitätsgehalt wie die meisten antiwestlichen Filme der DEFA.

Erst Ende der fünfziger Jahre brachte das bundesdeutsche Kino vereinzelte Abweichungen von den dominierenden Genretypen hervor. Der Film "Wir Wunderkinder" (1958, Regie: Kurt Hoffmann) übte zaghaft Kritik an den politischen Konstellationen der Adenauer-Ära, wobei er aber lediglich in Ansätzen stecken blieb.[37] Wolfgang Staudte mühte sich wie schon bei der DEFA um differenzierte Auseinandersetzungen mit der deutschen Schuld im NS-System (in "Rosen für den Staatsanwalt" 1959 und in "Kirmes" 1960) und wurde damit, wie der Filmhistoriker Klaus Kreimeier formulierte, zum "Indikator" der Bewußtwerdung versteinerter (gesellschaftlicher und filmischer) Verhältnisse in der Bundesrepublik.[38] Einzig Bernhard Wickis Antikriegsfilm "Die Brücke" von 1959 wies über die eingefahrenen Horizonte des westdeutschen Films hinaus und verschaffte dem traditionellen Kino der frühen Bundesrepublik internationale Anerkennung.[39]

---

[35] Zu den "08 / 15"-Filmen nahm die Bundesregierung pikanterweise eine ablehnende Position ein. Sie erachtete die Filme als "zersetzend" und strengte über das Bundespresseamt eine Gegenpropaganda an, die aber nach zwei Ansätzen im Sande verlief. Vgl. dazu Daniel: Die Politik der Propaganda..., a.a.O., S.80. Aus heutiger Sicht ist nicht nachzuvollziehen, wieso die Bundesregierung etwas gegen die Filme hatte, da sie (bis auf ein Saufgelage deutscher Unteroffiziere im ersten Teil und den pazifistischen Schluß des zweiten Teils) den aufgekommenen Mythos von der ordentlichen und "sauberen" Wehrmacht unangetastet ließen.

[36] Vgl. dazu z.B. die Interpretation von Guido Limburg: Fliegen und Abschießen - Ja, was soll ich da anderes denken? *Der Stern von Afrika* und der bundesdeutsche Nachkriegs-Kriegsfilm, in: Hans-Arthur Marsiske (Hg.): Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film, Marburg 1992, S.116-125.

[37] Vgl. dazu Hembus: Der deutsche Film kann gar nicht..., a.a.O., S.54-56.

[38] Vgl. Kreimeier: Kino und Filmindustrie in der BRD..., a.a.O., S.150.

[39] Weiterführende Informationen zur Filmsituation in den fünfziger Jahren bieten für die Bundesrepublik aus Sicht der älteren Forschung Kreimeier: Kino und Filmindustrie in der BRD..., a.a.O., mit dem Titel: Film im CDU-Staat, S.70-176 und die Überblicksdarstellung von Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hg.): Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946-1962, Frankfurt/M. 1989.

In den sechziger Jahren änderten sich schrittweise die politischen Bedingungen und das geistige Klima in beiden deutschen Staaten. Den Auftakt für Veränderungen bildete dazu allerdings eine Repressionsmaßnahme. Am 13. August 1961 sperrte die DDR die Grenze zu Westberlin, und in der Folgezeit entstand daraus die Berliner Mauer. Die Sicherung der Berlin-Grenze war aber nicht nur der Versuch der DDR-Führung, unter Inkaufnahme der Abschottung des eigenen Territoriums vom westlichen Ausland und der Einsperrung ihrer Bürger, ökonomische Probleme, die zum Teil durch die offene Grenze in Berlin mit erzeugt waren, in den Griff zu bekommen. Sie wollte zudem auch eine politische Beruhigung für das eigene System erlangen, obgleich sich das Legitimationsdefizit der SED durch solche Maßnahmen kaum verringern konnte. Die Berliner Mauer zementierte jedoch im wahrsten Sinne des Wortes den status quo in Mitteleuropa und die deutsche Teilung. Gewißheit war jetzt, daß auf unabsehbare Zeit von zwei deutschen Staaten ausgegangen werden mußte.
Keinen geringen Anteil an der Verfestigung der deutschen Teilung hatte auch die blasse und rein rhetorische Deutschlandpolitik der Bundesregierung unter Adenauer, die zwar nach Osten hin immer wieder von "unseren Brüdern und Schwestern in der Zone" redete, ansonsten aber dem nicht anerkannten anderen deutschen Staat aus einer Position der wirtschaftlichen Stärke in keiner Weise entgegenkam.[40] So wurde der Mauerbau in gewissem Sinne zu einer "inneren Staatsgründung", nicht nur für die DDR zu ihrer zweiten, die Existenz sichernden[41], sondern auch für die Bundesrepublik, hier jedoch eher in ideeller Hinsicht. War das Interesse vieler Bundesbürger an den weit entrückt scheinenden Zuständen in der DDR bereits in den fünfziger Jahren kaum mehr entwickelt, so potenzierte sich dieser Trend ab Anfang der sechziger Jahre durch die noch beschränkteren Zugangsmöglichkeiten von West nach Ost. Für die Bundesrepublik war Deutschland der Westen des Landes. Dennoch zeigten sich bis in die Mitte der siebziger Jahre aufgrund der Unveränderlichkeit der Teilung auch Perspektiven der "Bi-Nationalisierung" und einer eigenen "BRD-Nationalstaatlichkeit" als "Krypto-Nation".[42] Derartige Tendenzen wurden zwar in der Bundesrepublik

---

Zum Film in der DDR bis 1959 sei auf die unverzichtbare, institutionsgeschichtlich angelegte Studie von Heimann: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik..., a.a.O. verwiesen.

[40] Vgl. Peter Bender: 1989: Dammbruch und Zusammenfluß (1994), in: Ders.: Fall und Aufstieg. Deutschland zwischen Kriegsende, Teilung und Vereinigung, Halle 2002, S.67-81, hier S.70/71.

[41] Vgl. Bender: 1989: Dammbruch und Zusammenfluß..., a.a.O., S.72.

[42] Vgl. zu allen Begriffen Lutz Niethammer (unter Mitarbeit von Ulrich Borsdorf): Traditionen und Perspektiven der Nationalstaatlichkeit für die BRD (1972), in: Lutz Niethammer: Deutschland danach. Postfaschistische Gesellschaft und nationales Gedächtnis, Bonn 1999, S.74-169, hier vor allem S.132 und S.142-147. Die Studie wurde seinerzeit im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für auswärtige Politik

nie zum allgemeinen Konsens, aber die Tatsache, daß beide deutsche Staaten nun vollständiger denn je getrennt waren, konnte nicht ignoriert werden.
Die verstärkte Separierung blieb auf das Filmwesen der jeweiligen Seite nicht ohne sichtbare Auswirkungen. Ein erster Umschwung machte sich schon bemerkbar, als es innerhalb der Filminstitutionen vermehrt Anzeichen dafür gab, die Defizite der früheren Filmentwicklung aus eigener Kraft auszugleichen. Zusätzlich wurde die zunehmende Ausbreitung des Fernsehens als allgemeine Herausforderung für den Kinofilm empfunden. Der westdeutsche Film wartete dabei mit einem Paukenschlag auf. Am 28. Februar 1962 verkündeten 26 westdeutsche Filmregisseure während der "8. Westdeutschen Kurzfilmtage" in Oberhausen das sogenannte "Oberhausener Manifest". Darin hieß es, daß "der konventionelle deutsche Film" mit seiner "von uns abgelehnten Geisteshaltung" wirtschaftlich, ideologisch und personell am Ende sei. Die Filmemacher versprachen dagegen, "den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen", der vor allem Freiheit benötige, "Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen." Der Abschlußsatz des Manifests war Glaubensbekenntnis und pathetische Willensbezeugung in einem: "Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen." Das als "Papas Kino" geschmähte alte Kino sollte nach Ansicht der Unterzeichner nie wieder den gesellschaftlichen Stellenwert erhalten, den es bis dahin innehatte.[43]
Obwohl sich von den Regisseuren des Manifests später nur Alexander Kluge und Edgar Reitz zu etablieren vermochten, hatte das Manifest tatsächlich eine Langzeitwirkung. Bis etwa 1985 war eine mehr oder weniger konsequente, wenn auch nicht ganz kontinuierliche Linie der westdeutschen Filmproduktion zu erkennen, in der sich Filme verschiedenster Ausrichtungen auf die Erfüllung der Grundsätze des "Oberhausener Manifests" beriefen. Die ökonomische Grundlage des schon bald so bezeichneten "Neuen Deutschen Films" war zunächst das "Kuratorium junger deutscher Film", das nach seiner Gründung 1965 anfangs dem Bundesinnenministerium unterstand und 1968 von den Bundesländern übernommen wurde.[44] Parallel dazu wurden die ersten Filmförderungsanstalten gegründet.

---

erarbeitet. Laut Anweisung des Bundesinnenministeriums vom 5. Juli 1974 war die Bezeichnung BRD in der öffentlichen Sprachregelung der Bundesrepublik nicht mehr zu verwenden.

[43] Der Wortlaut des "Oberhausener Manifests" ist u.a. abgedruckt bei Hans Günther Pflaum: Auf der Suche nach Heimat, in: Heinz Müller (Hg.): Film in der BRD, Berlin 1990, S.9-87, hier S.86.

[44] Vgl. Pflaum: Auf der Suche nach Heimat..., a.a.O., S.14/15. Die Selbstbezeichnung "Neuer Deutscher Film" wird in dieser Arbeit durchgehend mit der Einfügung "(West-)" ausgestattet, um auf ihre westdeutsche Herkunft zu verweisen, denn die Filmrichtung gilt nicht als repräsentativ für das Filmwesen in beiden deutschen Staaten. Generell hatten die meisten öffentlichen westdeutschen Stellungnahmen, wenn von der Bundesrepublik die Rede war, gemäß des Alleinvertretungsanspruches

Die steigende Bedeutung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens führte auch zu einer wirtschaftlichen Konsolidierung der Rundfunkanstalten, die nun begannen, die Ko-Finanzierung von Kinofilmen zu übernehmen. Diese beiden Arten der Filmfinanzierung gelten bis heute. Sie stellen und stellten strukturell die wesentlich bessere Ausgangsbasis für eine von ökonomischen Zwängen unabhängigere Filmproduktion dar, wobei allerdings auch hier nicht von einer vollkommenen Themenfreiheit ausgegangen werden konnte.[45] Der Kampf der neuen Generation von Regisseuren gegen diejenigen, die weiterhin mit konventioneller Ware "Papas Kino" bestückten, wurde aber aufgenommen und durchaus erfolgreich geführt.
Die wichtigsten westdeutschen Filme der sechziger Jahre stammten alle aus der Mitte des Jahrzehnts. Nach einigen finanziellen Anlaufschwierigkeiten brachten die Jahre 1965 und 1966 drei bedeutende und zugleich wegweisende Filme hervor. Das aus Frankreich in die Bundesrepublik gekommene Regisseurspaar Daniéle Huillet und Jean-Marie Straub legte 1965 mit dem Film "Nicht versöhnt oder: Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht." eine äußerst eigenwillige und hermetische Fassung des Romans "Billard um halbzehn" von Heinrich Böll vor. Die Filmautoren wollten mit einer exaltierten und starren Erzählform auf die Leerstellen der Geschichte, ein ausradiertes Nichts an den Stellen, wo früher Menschen und Häuser waren, sowie auf die historische Verantwortungslosigkeit der bundesdeutschen Gegenwart gegenüber der NS-Zeit innerhalb der Generationen verweisen. War dieser Ansatz als Filmexperiment im Zusammenhang mit der NS-Geschichte produktiv und hilfreich zur Symbolisierung von Verlusten durch die Nazizeit, so führte der Absolutismus des Filmessays, von Huillet und Straub verstanden als Abkehr von allen Attraktionen des Kinos, bei ihren späteren Filmen in eine rezeptorische Isolation.
Ebenfalls mit dem Fokus Nationalsozialismus arbeitete von Anfang an Alexander Kluge, dessen erster Spielfilm "Abschied von gestern" (1966) bereits vom Titel her programmatische Impulse verbreitete. Anita G., eine Jüdin aus der DDR, kommt in die Bundesrepublik und muß feststellen, daß ihr weder jemand zuhört, noch, daß die Gesellschaft in irgendeiner Weise auf

---

die Vereinnahmungsformeln "deutsch" oder "Deutschland" aufgeboten, was von Seiten der DDR als Alleinvertretungsanmaßung stets (ohne sichtbaren Erfolg übrigens) abgelehnt und bekämpft wurde.

[45] Zum Mechanismus der Begrenzungen für den westdeutschen Film schreibt Hans Günther Pflaum: "Mit ganz anderer Energie konnten die Filmemacher die nach der Studentenrevolte von 1967/68 bewußt gewordenen Probleme der Gegenwart angehen, obwohl diese Energie nicht selten von Seiten der Filmförderungsgremien und des Fernsehens empfindlich eingeschränkt wurde. Wenngleich eine Zensur nicht stattfindet, so gibt es doch (und natürlicherweise) keinen ‚Rechtsanspruch' auf die Förderung eines Filmprojekts, und die als Coproduzenten immer wichtiger werdenden Fernsehredakteure sehen ihre Hauptaufgabe auch nicht unbedingt im Ablegen von Mutproben." Vgl. Pflaum: Auf der Suche nach Heimat..., a.a.O., S.51.

ihre jüngste Vergangenheit Bezug nimmt. Zwar ist nicht ganz klar, aus welchen Motiven die Heldin der DDR den Rücken gekehrt hat, aber ihr Ankommen im Westen wird zu einer Odyssee der Kälte als Hinweis darauf, wie erstarrt die sozialen Verhältnisse, auch gemessen am Umgang mit Außenseitern und Schwachen, in der Bundesrepublik sind. Ein im Prinzip gleiches Hintergrundthema hat die im selben Jahr erschienene Verfilmung "Der junge Törless" (Regie: Volker Schlöndorff) nach dem Roman von Robert Musil zum Gegenstand. Obwohl in einem Knabeninternat der Habsburger Monarchie vor dem Ersten Weltkrieg spielend, ist der Film eine Metapher auf die Gewalt im "Dritten Reich". Törless beobachtet ohne einzugreifen, wie zwei Mitschüler einen dritten systematisch quälen. Das Opfer ist jüdischer Herkunft. Zwar verweigert sich Törless der Teilhabe an den Drangsalierungen, aber seine passiven Beobachtungen tragen ihren Teil individueller Mitschuld in sich. Er ist also "ein Schuldiger, ohne wirklich ein Täter zu sein – und, auch dies wird deutlich, das Produkt eines repressiven Erziehungssystems, in dem noch mancher Zuschauer in den späten sechziger Jahren seine eigenen Erfahrungen wiedererkennen konnte."[46] In der Folgezeit wurde die Richtung des "Neuen (West-)Deutschen Films" sehr produktiv und fand, zuerst bei der Filmkritik und dann auch bei Teilen des Publikums, immer mehr Anklang. Diese Filme illustrierten den fortschreitenden Demokratisierungsprozeß der Bundesrepublik, indem sie gesellschaftliche Probleme auf die filmische Agenda setzten, deren Behandlung am Beginn des Jahrzehnts einfach undenkbar gewesen wäre. Verwiesen sei hier z.B. auf die Entfremdung der bürgerlichen Konstitution in "Warum läuft Herr R. Amok?" (1969, Regie: Rainer Werner Fassbinder).[47]
Wenn in der DDR Anfang der sechziger Jahre der Wille zur Veränderung des Filmschaffens nicht so heftig ausfiel wie in der Bundesrepublik, so lag das für viele jüngere Regisseure daran, daß sie den Urvätern des DEFA-Films mit weit weniger Mißtrauen begegneten und einen gewissen Respekt vor deren Anfangsleistungen hatten. Die ideologischen Produkte des Sozialistischen Realismus und die darauffolgende Mittelmäßigkeit vieler DEFA-Filme sollten jedoch in einem gemeinsamen Diskussions- und Arbeitsprozeß ein für allemal überwunden werden. Mit der Vorstellung, nach dem Mauerbau könnten die ökonomischen und sozialen Disproportionen selbst geordnet und die Widersprüche der gesellschaftlichen Entwicklung in

[46] Vgl. Pflaum: Auf der Suche nach Heimat..., a.a.O., S.19.
[47] Zu den widerspruchsvollen Kämpfen zwischen den Beiträgen des "Neuen (West-)Deutschen Films" und den Genreproduktionen des traditionellen Films in der Bundesrepublik der sechziger Jahre vgl. auch, gleichsam als Überblick, die kompakte Zusammenfassung von Norbert Grob: Film der sechziger Jahre. Abschied von den Eltern, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films..., a.a.O., S.211-248.

der DDR offener angegangen werden, entstand ab 1963 so etwas wie ein Reformansatz. Die zukünftigen Probleme der Gesellschaft sollten durch die Rationalisierung des ökonomischen Sektors, die verstärkte Eigenverantwortlichkeit der Individuen und eine unbefangenere Diskussionsatmosphäre gelöst werden.
Die SED unterstützte und beförderte in richtiger Einschätzung der Stimmungslage diese Tendenzen zunächst. Immerhin mußte sie der Bevölkerung nach dem Mauerbau auch einige Kompensationen anbieten. In mehreren Bereichen der Gesellschaft war in der Tat ein Gefühl des möglichen Umbruchs zu spüren. Nicht zuletzt auf den Gebieten Jugend und Kultur schienen bestimmte Wandlungsprozesse zu greifen. Ein Jugendkommuniqué der SED vom September 1963 rief die Jugendlichen der DDR direkt zur Eigeninitiative und zu freiem Gedankenaustausch auf. In verschiedenen Kulturinstitutionen vom Ministerium für Kultur bis in die Leitungsebene der DEFA wurden Personalveränderungen vorgenommen, die auf eine eher technokratische und praxisnahe Arbeitsführung hindeuteten.[48] Damit kam auch das Filmwesen der DDR wieder schrittweise näher an die Themen der Zeit heran. In den Jahren 1963 und 1964 waren diese angestoßenen Wandlungen in den Filmen vorerst nur rudimentär ausgebildet. Zu den bedeutendsten DEFA-Filmen der Zeit gehörte u.a. der Film "Nackt unter Wölfen" (1963, Regie: Frank Beyer) nach dem gleichnamigen Roman von Bruno Apitz, der eine Mischung aus authentischer Annäherung an die antizivilisatorischen Lebensumstände des KZ Buchenwald und der heroisierenden Verklärung des kommunistischen Lagerkomitees darstellte. Ein Film mit Signalwirkung war aber "Der geteilte Himmel" von Konrad Wolf aus dem Jahre 1964. Die jungen Liebenden Rita und Manfred entfremden sich trotz ihrer Liebe voneinander, weil sie unterschiedliche Ansichten vom privaten und gesellschaftlichen Leben haben. Aus der Perspektive der Frau wird beschrieben, welchen Schmerz der Verlust des Partners auslöst, da Manfred nach der Ablehnung eines von ihm entwickelten innovativen wissenschaftlichen Verfahrens durch die Behörden der DDR in die Bundesrepublik geht. Die Verfilmung des Romans von Christa Wolf hatte eine außergewöhnlich starke visuelle Kraft, wog in einer offenen Erzählweise das Für und Wider der Positionen gegenüber der deutschen Teilung ab und enthielt sich im Prinzip einer festgelegten Botschaft. Da die parteioffizielle Kritik den Film trotz aller ästhetischer Bedenken als ein Plädoyer für den Staatssozialismus betrachtete, schien die

[48] Zur dialektischen Verzahnung des technokratischen Leitungsansatzes im Herrschaftsgefüge der DDR in den sechziger Jahren vgl. Dietrich Staritz: Geschichte der DDR (1985). Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt/M. 1996, S.239-252.

Diskussionsgrundlage für die Weiterführung dieser Filmtendenzen gegeben zu sein.[49]

Im Laufe des Jahres 1965 arbeitete die DEFA an verschiedenen Stoffen, die jeder für sich Probleme der ökonomischen Leitungstätigkeit, der Bürokratie, der Entfremdung im Staatssozialismus und nicht zuletzt Aspekte der Jugendrebellion gegen die Alteingesessenen thematisierten. Es wurde die Hoffnung genährt, daß daraus Filme entstehen könnten, die sich in die laufenden Debatten der Gesellschaftsreform hilfreich einbringen würden, zumal eine Reihe dieser Filmprojekte in der Presse an exponierter Stelle angekündigt worden war.[50] Um so tiefer mußte der Schock bei Beteiligten und Adressaten sitzen, als sich herausstellte, daß nicht eines der Projekte eingreifen würde. Im Dezember 1965 fand das XI. Plenum des ZK der SED statt, das, eigentlich als Wirtschaftsplenum angekündigt, allgemeine Prozesse und Ereignisse der Gesamtgesellschaft in einer inquisitorischen Art kritisierte und dabei vor allem Werke und Personen aus Kunst und Kultur als "antisozialistisch" diffamierte.[51] Unter das Verdikt des XI. Plenums fiel auch

---

[49] Vgl. z.B. Günter Karl: Experiment im Streitgespräch. Eine Betrachtung zum Film "Der geteilte Himmel", in: Neues Deutschland vom 5. September 1964, S.4. Nachdem der Film zwei Jahre darauf in der Bundesrepublik angelaufen war, erkannte ein westdeutscher Kritiker genau diesen Spannungsbogen. Er beschrieb den Film als "kommunistischen" Film, "von Kommunisten gemacht, zur höheren Ehre der Partei gedreht", aber auch als "ein Stück Gesellschaftswirklichkeit der DDR" mit Differenzierungen und Reflexionsangeboten. Der Rezensent schloß mit der Befürchtung, "daß sich in der DDR ein eigenes Staats- und Nationalbewußtsein entwickle". Der Film zeige nämlich, "daß sich bei einigen – und nicht den Schlechtesten – drüben schon ein Sonderbewußtsein gebildet hat." Vgl. Paul Sethe: Deutschlands geteilter Himmel. Gedanken zu einem Ostfilm, in: Die Zeit vom 4. Februar 1966.

[50] So gab es beispielsweise Vorberichte zu dem Film "Spur der Steine" (1966, Regie: Frank Beyer) nach Erik Neutschs Roman über soziale Konflikte auf einer fiktiven Großbaustelle in der DDR und zu "Karla" (1966/1990, Regie: Hermann Zschoche), der das Scheitern einer jungen Lehrerin an der starren, ideologischen Haltung ihrer Vorgesetzten nachzeichnet. Vgl. Heinz Niemann: Ballas gehen baden, in: Neue Berliner Illustrierte 45/1965, S.20/21 (mit Titelbild) und Steffi Hoffmeister: Karla, in: Für Dich. Illustrierte Zeitschrift für die Frau 46/1965, S.24/25 (ebenfalls mit Titelbild). Beide BArch, DR 117, vorläufige Nr. 38 – Pressemappen der Pressestelle des VEB DEFA Studio für Spielfilme. Der genannte Bildbericht über "Spur der Steine" wurde vom Ministerium des Innern der DDR dahingehend kritisiert, daß "die Aufmachung dieser Szene des Films (die Brigade Balla wirft einen Polizisten ins Wasser – D.K.) dazu angetan sei, Rowdygruppen in ihrer Haltung gegen die Volkspolizei zu bestärken." Vgl. die Sonderinformation über Diskussionen zu den Bildern in der NBI aus dem Film "Spur der Steine" des Leiters der Politischen Verwaltung des Ministeriums des Innern der DDR an das ZK der SED vom 12. November 1965. BArch, SAPMO, DY 30/IV A2/902/69. ZK der SED. Abteilung Sicherheit 1965.

[51] Umfeld, Verlauf und Nachwirkungen des XI. Plenums sind ausführlich dokumentiert bei Günter Agde (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente (1991), Berlin 2000. Es empfiehlt sich, die verschiedenen Ausgaben von 1991 und 2000 parallel heranzuziehen. Zwar enthält die zweite Auflage einige neue Dokumente, aber es fehlen aus unerfindlichen Gründen gerade diejenigen Aufsätze, die 1991 noch einzelne Kontextbedingungen des Plenums reflektiert hatten. In der Forschung ist mittlerweile Konsens, daß es sich beim XI. Plenum um ein richtungsweisendes Plenum handelte. Unumstößliche Zielsetzung der SED war nun, die gesellschaftliche Zukunftsorientierung der DDR ohne die in Ansätzen angestrebte soziale Modernisierung umzusetzen. In den Publikationen von Agde sind jedoch fast keine Hinweise darauf zu finden, daß das XI. Plenum auch ein Jugendplenum war. Nahezu alle auf dem Plenum kritisierten Äußerungen und Tendenzen in der Kultur der DDR hatten für die

die Filmkunst. Zwei Filme wurden auf der Tagung zur direkten Zielscheibe der Kulturwächter. Dem Film "Das Kaninchen bin ich" (1965/1990, Regie: Kurt Maetzig), einem recht konventionellen Film über Karrierismus und Anpassung, warf die SED vor, er verunglimpfe den Staatsapparat und besonders die Justiz, wohingegen "Denk bloß nicht, ich heule" (1965/1990, Regie: Frank Vogel) der Partei wegen der Anti-Haltung des jugendlichen Helden ein Dorn im Auge war.[52]

Im Gefolge des XI. Plenums wurden alle Personen, die in verantwortlicher Position einem "Reformflügel" zuzurechnen waren, durch Funktionsverlust oder Berufsverbot abgestraft.[53] Sie wurden durch linientreue Kader ersetzt, die zum Teil so linientreu wie fachfremd waren, daß sich der neue Leiter der "Hauptverwaltung Film" erst viele Filme ansehen mußte, bevor er in die Administrationstätigkeit einsteigen konnte.[54] Die Abteilungsparteiorganisation (APO) I der DEFA beschloß nach dem Plenum im inneren Zirkel, daß alle weiteren Arbeiten an Filmen, die in die Kritik der Partei zu geraten drohten, abzubrechen wären. Das galt offenbar nicht für "Spur der Steine" von Frank Beyer, der dann im Juni 1966 Premiere hatte. In den folgenden Aufführungen wurde der Film aber von organisierten Störern nieder geschrien und daraufhin nach einigen Tagen vom Spielplan abgesetzt.[55] Eine entsprechende Anweisung aus der "Hauptverwaltung Film" zu den Abbruchfilmen erging nochmals im Juli 1966.[56]

Selbstbestimmung der Jugend plädiert. In gewissem Sinne deckelte die SED damit bereits vorsorglich auch in die DDR einwirkende Trends der internationalen Jugendkultur ab, die 1967/68 im Westen zu den Studentenrevolten führen sollten.

[52] Vgl. dazu Christiane Mückenberger (Hg.): Prädikat: Besonders schädlich. Manfred Bieler/Kurt Maetzig: Das Kaninchen bin ich. Manfred Freitag/Joachim Nestler: Denk bloß nicht, ich heule. Mit einem dokumentaren Anhang, Berlin 1990.

[53] Vgl. Mückenberger (Hg.): Prädikat: Besonders schädlich..., a.a.O., S.355/356.

[54] Vgl. die Vorschläge der Abteilung Filmproduktion der "Hauptverwaltung Film" zur Ansicht von Filmen für Genossen Dr. Wilfried Maaß vom 26.1. und 9.2.1966. BArch, DR 1, 4317 – Hauptverwaltung Film. Abteilung Filmproduktion. Schriftwechsel mit verschiedenen DEFA-Studios 1963-1966. Auf dem ersten Dokument vom Januar 1966 sind DEFA-Filme verzeichnet, unterteilt nach a) "guten Filmen" und b) "zwiespältigen bzw. nicht abgenommenen Filmen". In der Kategrorie b) tauchen so intelligente Filme auf wie "Das Kleid" (1961/1991, Regie: Konrad Petzold), eine sehr freie und moderne Adaption an das Märchen "Des Kaisers neue Kleider" von H.C. Andersen, die im Produktionsjahr wegen satirischer Anspielungen auf den Mauerbau verboten worden war, oder "Der Frühling braucht Zeit" (1965, Regie: Günter Stahnke), dessen expressionistische Bildsprache auf Entfremdungstendenzen in der DDR hinwies, was zur Folge hatte, daß der Film das XI. Plenum ebenfalls nicht überstand. Das zweite Dokument listete internationale Filme auf. Maaß blieb auch nur bis November 1966 im Amt.

[55] Vgl. dazu die plastische Beschreibung von Hans Helmut Prinzler: Politischer Kino-Spuk in Ostberlin. Die überraschende Absetzung eines DEFA-Films und ihre Vorgeschichte, in: Die Zeit vom 27. Juli 1966.

[56] Vgl. Günter Agde: Schadensbegrenzung eigener Art und Überleben, in: Ders. (Hg.): Kahlschlag..., a.a.O., S.282-287, hier S.286. Neben "Karla" betraf dies u.a. die Filmprojekte "Berlin um die Ecke" (1966/1987, Regie: Gerhard Klein), eine verschärfte Fortsetzung des Realismus der eigenen "Berlin-Filme" aus den späten fünfziger Jahren, die Parabel "Wenn du groß bist, lieber Adam" (1966/1990, Regie: Egon Günther) und den einzigen Spielfilm des Dokumentarfilmregisseurs Jürgen Böttcher

Der filmpolitische Paukenschlag in der DDR war als "Kahlschlag" ein zutiefst restriktiver, von dem sich das Filmwesen der DDR nie wieder wirklich erholte. "Alles wie gehabt, wie 56. Rückfall in den Stalinismus." schrieb die Schriftstellerin Brigitte Reimann nach der Veröffentlichung der Redebeiträge des Plenums im "Neuen Deutschland" konsterniert in ihr Tagebuch.[57] Den Methoden nach zu urteilen, hatte sie sicher recht, aber so ganz in den trüben Dogmatismus der fünfziger Jahre ließ sich die Entwicklung in der DDR nicht zurückdrehen. Man könnte sagen, daß nach 1965 das Leben in der DDR nun "leiser" wurde, "eingerichteter" in den Zuständen, wenn man so will ein wenig normaler, arrangiert mit den Drohungen der SED. Wenn es ein Wort dafür geben würde, dann müßte man sagen: "DDR-normaler".[58] So auch die Filme. Aus der zweiten Hälfte der

---

"Jahrgang 45" (1966/1990). Insgesamt wurden im Zusammenhang mit dem XI. Plenum zwölf Filme und Filmvorhaben verboten, also etwa zwei Drittel einer ganzen Jahresproduktion. Erst in der Umbruchzeit von 1989/1990 kamen die meisten dieser Filme in die Kinos und damit in das Bewußtsein des Publikums zurück. Eine Aufstellung aller Verbotsfilme mit technischen Daten und Inhaltsangaben ist enthalten bei Brömsel/Biehl: Filmographie. Die Kino-Spielfilme der DEFA..., a.a.O., S.427, S.429/430, S.446, S.521-527 und S.540/541.

[57] Vgl. Brigitte Reimann: Alles schmeckt nach Abschied. Tagebücher 1964-1970, Berlin 1998 (3. Aufl.), Eintragung vom 22.12.1965, S.171. Da die Äußerungen von Brigitte Reimann die Stimmungslage der kritischen Intellektuellen in der DDR, die vom Verdikt des XI. Plenums betroffen waren, besonders gut widerspiegeln, sei ein Teil der Eintragung etwas ausführlicher zitiert. In der Passage heißt es weiter: "(...) Konzentriertes Feuer, Schmähungen im ‚Pinscher'-Stil. (...) Abgrenzung auch gegen andere soz.(ialistische) Staaten und ihre revisionistischen Tendenzen. Kurella ist wieder groß da; Fröhlich beschimpft uns in seiner bewährten rüden Manier. (...) Witt übte Selbstkritik wegen des ‚Kaninchens' und bat flehentlich um Vergebung für seine Irrung. Zwischenrufe: ‚Du wußtest doch, daß es sich um ein verbotenes Buch handelte.' Verboten - mit solcher brutalen Deutlichkeit haben die (nicht wir) nie von der Tätigkeit des Mifkult (Ministerium für Kultur - D.K.) gesprochen. (...) Wir gehen einer Eiszeit entgegen. Überall herrscht Konfusion, die Stücke und Bücher werden jetzt en masse sterben. Wer will noch Verantwortung übernehmen? [...]" "Pinscher"-Stil: Anspielung auf eine Formulierung von Bundeskanzler Ludwig Erhard (CDU), der den westdeutschen Schriftsteller Rolf Hochhuth im Juli 1965 abwertend "Pinscher" genannt hatte. Alfred Kurella war zur Zeit des XI. Plenums Mitglied der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED, Paul Fröhlich 1. SED-Bezirkssekretär von Leipzig und Mitglied des Politbüros. Beide galten als doktrinäre Verfechter einer harten kulturpolitischen Linie der SED. Günter Witt war von 1964 bis zu seiner Ablösung unmittelbar nach dem Plenum Leiter der "Hauptverwaltung Film" im Ministerium für Kultur. Das verbotene Buch hieß "Maria Morzeck oder: Das Kaninchen bin ich" von Manfred Bieler. Es konnte auf Einspruch der "Hauptverwaltung Verlage" im Ministerium für Kultur 1965 nicht wie geplant im Eulenspiegel-Verlag erscheinen. Die DEFA-Leitung unter ihrem Direktor Joachim Mückenberger, der 1966 ebenfalls abtreten mußte, deckte das Filmvorhaben im Wissen um das Buchverbot. Daraus wurde dann der kritisierte Film "Das Kaninchen bin ich" von Kurt Maetzig. Vgl. dazu den ausführlichen Schriftwechsel zwischen den einzelnen Abteilungen der "Hauptverwaltung Film" von November 1964 bis Januar 1966, insbesondere den "Chronologischen Ablauf der Entstehung des Films ‚Das Kaninchen bin ich'" der Abteilung Filmproduktion der "Hauptverwaltung Film" vom 17.1.1966. BArch, DR 1, 4313 – Hauptverwaltung Film. Gutachten und Stellungnahmen zu einzelnen Filmen 1963-1969.

[58] "DDR-normal" oder im folgenden auch "DDR-Normalität" sind natürlich keine wissenschaftlichen Begriffe. Es handelt sich dabei um Versuchskonstruktionen, die etwas metaphorisch die eigentümliche Spannung zwischen den erklärten Zielsetzungen der DDR-Gesellschaft, der potentiellen Zustimmung zu sozialistischen Ideen in der Bevölkerung und der strukturdefizitären Praxis des Staatssozialismus in der

sechziger Jahre stachen nur zwei Filmbeiträge hervor. Konrad Wolfs selbstbiographischer Film "Ich war neunzehn" (1968) versuchte, aus der Sicht eines jungen Deutschen, der in der Uniform der Roten Armee am Ende des Zweiten Weltkrieges nach Deutschland zurückkehrt, eine individuelle und abwägende Gestaltung des Verhältnisses zwischen Deutschen und den sowjetischen Siegern zu geben. "Abschied" von Egon Günther aus dem gleichen Jahr nach dem Roman von Johannes R. Becher visualisierte inhaltlich originalgetreu, jedoch in einer verdichteten impressionistischen Form den Ablösungsprozeß der jugendlichen Hauptfigur von der Vatergeneration und seiner bürgerlichen Herkunft am Vorabend des Ersten Weltkrieges.[59] Aber selbst mit Hilfe der Ausweichbewegung auf historische Stoffe war z.B. in "Abschied" überdeutlich zu erkennen, daß der Film auch die Ablehnung von Herrschaft meinte, was der SED nicht verborgen blieb. Ein weiteres Verbot wagte man hier offiziell nicht, dagegen leistete sich die DEFA bei dem Projekt "Die Russen kommen" (1968/1987, Regie: Heiner Carow), einer Geschichte um die Mitschuld eines fünfzehnjährigen Deutschen am Tod eines sowjetischen Zwangsarbeiters gegen Ende des Zweiten Weltkrieges, eine erneute Restriktion, da der fertige Film nicht abgenommen wurde und 1971 in einer umgearbeiteten Fassung mit antiwestlicher Tendenz unter dem Titel "Karriere" in die Kinos kam. Anscheinend konnte und wollte man erst 1987, als der sporadische Einsatz des ursprünglichen Films erfolgte, eine derartige Schuldbeschreibung über den tödlichen Fanatismus der Jugend im "Dritten Reich" auch den DDR-Bürgern zur Kenntnisnahme übergeben. Der Beginn der "DDR-Normalität" wurde mit vielen Verlusten erkauft.[60]

In kaum einem anderen Jahrzehnt verlief der gesellschaftliche Prozeß in der DDR nach außen hin so ruhig und abgeklärt wie in jenem ab 1970. Mit dem Machtwechsel von Ulbricht zu Erich Honecker 1971 wurde die Beruhigung gewissermaßen personifiziert. Honecker galt als solider Garant für die

---

DDR seit Ende der sechziger Jahre veranschaulichen sollen. Auf diese widersprüchlichen Konstellationen sind wissenschaftlichere Begrifflichkeiten, etwa in der Bandbreite von "totalitäres Regime" über "Erziehungsdiktatur" bis hin zur "Nischengesellschaft" von Günter Gaus, in der Regel nur sehr prekär anwendbar.

[59] Vgl. dazu auch die Einschätzungen von Wolfgang Gersch: Film in der DDR. Die verlorene Alternative, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films..., a.a.O., S.323-364, hier S.345/346.

[60] Die Filmentwicklung der DDR in der ersten Hälfte der sechziger Jahre ist am besten beschrieben worden von Erika Richter: Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965, in: Schenk (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg..., a.a.O., S.158-211. Der in der gleichen Publikation sich unmittelbar anschließende Aufsatz von Klaus Wischnewski faßt daraufhin die Jahre 1966 bis 1979 zusammen und entspricht somit der inhaltlichen Periodisierung des DEFA-Schaffens. Vgl. Klaus Wischnewski: Träumer und gewöhnliche Leute 1966 bis 1979, in: Schenk (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg..., a.a.O., S.212-263.

Stabilität der DDR und als getreuer Verbündeter der UdSSR. Außerdem war er weit weniger den "Modernisierungsabenteuern" zugeneigt, die auch in Abweichung von der sowjetischen Politik dem späten Ulbricht zur Last gelegt wurden. Selbst für die Kultur hatte Honecker ein geflügeltes Wort zu bieten, als er 1971 verkündete: "Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils – kurz gesagt: die Fragen dessen, was man die künstlerische Meisterschaft nennt."[61] So recht trauen mochte man dem Angebot der SED an die Künstler indes nicht, denn schließlich hatte Honecker auf dem XI. Plenum 1965 das Grundsatzreferat gehalten und darin gefordert, daß die DDR ein "sauberer Staat" bleiben müsse. Und was die Formulierung "von der festen Position des Sozialismus" genau heißen sollte, wurde bewußt im unklaren gelassen. Die Umorientierung der DEFA war im Prinzip am Ende der sechziger Jahre, vielleicht mit Horst Seemanns Gegenwartslegende "Zeit zu leben" (1969) über einen selbstlosen Kommunisten, der todkrank noch mit letztem Einzeleinsatz einen Großbetrieb wieder flott macht, abgeschlossen. Durch die verstärkte Ausbildung einer Art formativer Selbstzensur genötigt, wandte sich das Filmwesen der DDR in den siebziger Jahren bevorzugt individuellen und privaten Konflikten zu. Das Kritikpotential der Filme war auch in dieser Zeit nicht unbedeutend, aber alles mußte sich im Rahmen der Grenzen des staatssozialistischen Artikulationsbereiches bewegen. Zur euphemistischen Floskel dafür avancierte die Darstellung der sogenannten "nichtantagonistischen Widersprüche". Das sollte heißen, daß Widersprüche in der DDR keine unüberbrückbaren zwischen Herrschenden und Beherrschten waren, sondern daß auftretende soziale Probleme immer einvernehmlich mit den Staatsorganen gelöst werden könnten. Die Konfliktdarstellung verharrte unterhalb der nicht erwünschten Herrschaftskritik. Im Rückblick erscheinen viele Filme dieser Zeit daher als ein getreues Abbild der Einrichtung in der "DDR-Normalität".
Die Individualisierung und Privatisierung der Filminhalte fand ihren Ausdruck in einer Reihe von Filmen aus der ersten Hälfte der siebziger Jahre. Am bekanntesten waren Filme wie "Der Dritte" (1972, Regie: Egon Günther) über die verzweigte Suche der Protagonistin nach einem Ehemann, wobei ihr dritter Versuch möglicherweise wirklich ins Liebesglück führen könnte, oder "Die Legende von Paul und Paula" (1973, Regie: Heiner Carow), eine "halbe" Hippie-Liebesgeschichte zwischen einer jungen Arbei-

[61] Erich Honecker: Schlußwort auf der 4. Tagung des ZK der SED am 16. und 17. Dezember 1971, in: Neues Deutschland vom 18.12.1971. Zitiert nach Manfred Jäger: Kultur und Politik in der DDR 1945-1990, Köln 1995, S.140.

terin und einem mit seiner Ehe unzufriedenen Mann aus dem gehobenen Ministerialmilieu. Die Zuneigung der beiden scheint zunächst reine Episode zu bleiben, bis die Frau die ganze Liebe fordert und der Mann die Karriere zu ihren Gunsten aufgibt.[62] Ähnliche Sujets in bezug auf Menschen mit dem Wunsch nach beruflicher und privater Sinnzufriedenheit wurden vorgelegt in dem ruhigen Künstlerporträt "Der nackte Mann auf dem Sportplatz" (1974, Regie: Konrad Wolf), in "Ikarus" (1975, Regie: Heiner Carow), hier mit der Absicht, Kindern gegenüber Erwachsenen Gerechtigkeit walten zu lassen und in "Bankett für Achilles" (1975, Regie: Roland Gräf), der die drohende Vereinsamung älterer Menschen nach der Ausgliederung aus dem Arbeitsprozeß schildert. Parallel dazu gab es viele Verfilmungen der klassischen deutschen Nationalliteratur und auch weiterhin Filme mit antifaschistischer Thematik, von denen "Jakob der Lügner" aus dem Jahre 1974 in der Regie von Frank Beyer wohl zu den prägnantesten Arbeiten über die NS-Zeit zu zählen ist.

Einen definitiven Einschnitt in diese "DDR-Normalität" stellte hingegen die Ausbürgerung des Lyrikers Wolf Biermann im November 1976 dar. Die SED entledigte sich mit dem Entzug der DDR-Staatsbürgerschaft eines Mannes, der seit der Veröffentlichung seines Gedichtbandes "Die Drahtharfe" 1965 in Westberlin permanent im Kreuzfeuer der offiziellen Parteikritik stand. Biermann durfte in der DDR nicht öffentlich auftreten und nachdem er auf Einladung der IG-Metall in Köln ein großes Konzert gegeben hatte, verwehrte ihm die DDR die Rückkehr. Überraschend war nun für die SED, daß eine Anzahl von Künstlern diese Ausweisung nicht akzeptierte und sich für Biermann einsetzte, darunter die Schriftsteller Jurek Becker, Stephan Hermlin, Stefan Heym und Heiner Müller. Einer Erklärung für Biermann schlossen sich auch Filmakteure an, vor allem Schauspieler wie z.B. Jutta Hoffmann oder Manfred Krug. Auf der Seite der Zustimmenden für die Entscheidung des Staates, Biermann nicht wieder in die DDR einreisen zu lassen, fanden sich allerdings nicht weniger renommierte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, u.a. Anna Seghers, Konrad Wolf, Ernst Busch und Hermann Kant. So, wie Biermanns Gedichte

[62] Recht unverständlich ist aus heutiger Sicht die zeitgenössische Interpretation des Films "Die Legende von Paul und Paula" durch Zweige des westdeutschen Feminismus, die damals meinten, der Film sei frauenfeindlich. Vgl. Helke Sander/Renée Schlesier: *Die Legende von Paul und Paula* - eine frauenverachtende Schnulze aus der DDR, in: Frauen und Film 2/1974. Eine deutlichere Parteinahme für die Selbstverwirklichung der Frauen dürfte es doch aber schwerlich geben, wenn der Film für das Lebensglück der Frau plädiert, das eben nicht darin besteht, sich männlichen Konventionen zu unterwerfen und dennoch einen Mann lieben zu wollen.

und Lieder schon immer polarisiert hatten, so polarisierte die Ausbürgerung jetzt die Künstlergemeinde der DDR.[63]
Die Filme selbst zeigten, von diesen Vorgängen reichlich unberührt, weiterhin Konfliktlinien aus der privaten Welt. Das Filmwesen in der DDR wurde jedoch von den Ereignissen um Biermann stärker beeinflußt, als es den Anschein hatte. Mehr hinter den Kulissen griff die Administration dabei zum Repressionsmittel des Arbeitsverbots, indem sie Befürwortern und Sympathisanten Biermanns, aber auch anderen kritischen Stimmen, die gleichzeitig als Gegner der SED und damit der DDR definiert wurden, keine Aufträge mehr gab.[64] Davon waren so namhafte Regisseure und Schauspieler betroffen wie Frank Beyer, Egon Günther oder Heiner Carow bzw. Jutta Hoffmann, Armin Mueller-Stahl, Manfred Krug u.a. Die besseren Filme aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre konnten fast alle mit diesen Namen verbunden werden. 1977 drehte Roland Gräf mit Armin Mueller-Stahl in der Hauptrolle den Film "Die Flucht", der fast als ein Gleichnis auf den späteren Weggang des Hauptdarstellers in Richtung Bundesrepublik aufzufassen war. Frank Beyers im gleichen Jahr produzierter Film "Das Versteck" brachte noch einmal Jutta Hoffmann und Manfred Krug vor der Kamera zusammen. Aber schleichend wurde ein Prozeß der Mißachtung dieser Künstler eingeleitet. Als die meisten von ihnen keinen anderen Weg mehr sahen, die DDR zeitweise oder endgültig zu verlassen, da erschienen diese Schritte in der Öffentlichkeit ohne Motiv. In Wahrheit war die "DDR-Normalität" zunehmend nur durch Ausschaltung und Totschweigen kritischer Zwischentöne aufrechtzuerhalten. Heiner Carows Gegenentwurf zu seiner "Paula-Legende", der Film "Bis daß der Tod euch scheidet" von 1979, war eigentlich der einzige Film dieser Zeit[65], der über den reinen Privatkonflikt hinausging, da er in harten Bildern vermittelte, wie durch engstirnige Fahrlässigkeit und gemeinschaftliche Ignoranz ein eheliches Zusammenleben zerstört werden konnte. Dieser Film galt als unleugbares Zeichen dafür, daß unter der privat gehaltenen Decke der "DDR-Normalität" sich noch ganz andere Probleme verborgen hielten.

---

[63] Vgl. allgemein zur Biermann-Affäre die abgewogene Darstellung bei Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000, Leipzig 2001, S.290-309.
[64] Eine andere Art der Neutralisierung war die Arbeitsvergabe von Filmstoffen, bei denen von vornherein damit gerechnet werden mußte, daß sie aus ökonomischen, politischen, ideologischen oder personellen Gründen keine Realisierungschance aufzuweisen hatten.
[65] Neben der Fernsehproduktion "Geschlossene Gesellschaft" (1978, Regie: Frank Beyer) mit dem Thema der Entfremdung von Eheleuten mittleren Alters, die das Gefühl haben, ihr Leben sei zu Ende. Der Film lief nur einmal am 29. November 1978 nach dem offiziellen Sendeschluß im DDR-Fernsehen und wurde von den staatlichen Stellen scharf kritisiert. Beyer bekam danach in der DDR vier Jahre lang kein Filmprojekt mehr. Vgl. dazu Axel Geiss: Repression und Freiheit. DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung, Potsdam 1997, S.98-108.

Geradezu diametral entgegengesetzt zu den Abbruchkonstellationen der Normalität des Films in der DDR verstand sich in den siebziger Jahren der westdeutsche Film. Als die einzelnen Auswirkungen des "Kahlschlag"-Plenums im Osten überall zu fühlen waren, setzte der bundesdeutsche Film sozusagen zum "großen Sprung" an. Als erstes unterzog er das leidige Genre des berüchtigten "Heimatfilms" einer deutlichen Kritik, indem Sujets über strukturelle Gewalt, Ausgrenzung und Ausbeutung in die idyllischen Landschaften der bayerischen Wälder, wie bei "Jagdszenen aus Niederbayern" (1969, Regie: Peter Fleischmann), und in andere naturnahe Regionen der Bundesrepublik verlegt wurden. Gleichzeitig versuchte man, Gegenwartsthemen verschlüsselt im Ambiente historischer Bauerndramen zu bearbeiten, um die systematische Ausplünderung der kleinen Leute durch Machthaber und Herrschende, z.B. in Volker Schlöndorffs "Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach" (1971), anzuprangern. Einige Filmarbeiten bezogen sich zudem auf die Modernisierungseffekte der Studentenbewegung von 1968, wie der äußerst skurrile und in der Darstellung des neuen Zusammenlebens sehr wirklichkeitsnahe Film "Rote Sonne" von Rudolf Thome aus dem Jahre 1969, der das veränderte Lebensgefühl der 68er-Generation spontan zur Geltung brachte.[66]
Mit dem Leitspruch "Mehr Demokratie wagen!" hatte der erste westdeutsche SPD-Kanzler, Willy Brandt, den fortschreitenden Modernisierungsprozeß der Bundesrepublik, der Mitte der sechziger Jahre auch politisch angestoßen worden war, in seinem Regierungsprogramm von 1969 festgeschrieben.[67] Als wäre ein solches Signal der Politik sehnsüchtig erwartet worden, begannen in der ersten Hälfte der siebziger Jahre viele Filmproduktionen des weiter erstarkten "Neuen (West-)Deutschen Films" dieses Motto in die Tat umzusetzen. Hierbei entwickelten sich zwei Hauptströmungen der Filmauffassung. Beide inhaltlich an der Fortführung permanenter Gesellschaftskritik interessiert, divergierten sie in der Art und Weise, wie die aufzugreifenden Themen intentional in eine Filmform zu bringen wären, die der kritischen Absicht der Filmautoren am besten entsprechen könnte. Auf der einen Seite standen die Verfechter der essayistischen Filmmontage, die sich bewußt einer durchgehenden, konventionellen Filmerzählung verweigerten und die statt dessen die Darstellung des eigenen Produktionszusammenhangs, der Brüche im Alltagsleben und der Verschiebung von Zeit- und Raumebenen bevorzugten. Herausragende Vertreter dieser Richtung waren Alexander Kluge und Edgar Reitz sowie in ihrem Gefolge

[66] Zu "Rote Sonne" vgl. auch die Kritiken von Wim Wenders, Klaus Bädekerl und Enno Patalas, in: Filmkritik. Kino 1/1970, S.9-16.
[67] Vgl. dazu Hermann Glaser: Deutsche Kultur 1945-2000, München-Wien 1997, S.339/340.

eine Reihe von Absolventen der Westberliner Filmakademie wie die Dokumentarfilmer Hartmut Bitomsky und Harun Farocki. Wenn Bitomskys Aussage "Der Film thematisiert die Bedingungen seiner Produktion." so etwas wie das theoretische Leitbild dieser Sichtweise auf den Film ausdrückte[68], dann war der Film "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod" (1976) von Kluge und Reitz über Phänomene der westdeutschen Alltagskultur die praktische Ausübung der Theorie. Allerdings ging durch die radikale Konsequenz des Essayismus auch der Nachvollzug der Filmhandlung verloren, so daß diese Filme an Unverständlichkeit und Zusammenhanglosigkeit litten.
Auf der anderen Seite waren Regisseure zu finden, die im Anschluß an Entwicklungen eines alternativen Hollywood-Kinos in den USA viel stärker der inhaltlich und formal stringent erzählten Filmhandlung vertrauten. Zu ihnen gehörten vor allem Rainer Werner Fassbinder und Volker Schlöndorff, aber auch Werner Herzog, Margarethe von Trotta, Wim Wenders u.a. Der kritische Ansatz des Films ließ sich ihrer Meinung nur dann wirkungsvoll dem Publikum vermitteln, wenn zumindest sichergestellt war, daß eine Filmstory durchgehend erkennbar blieb. Die Zuschauer sollten nicht überstrapaziert werden, da die Veränderung der Wahrnehmungshaltungen zu Filmen ein komplizierter und langwieriger Prozeß ist. Innerhalb von variabel aufgefaßten konventionellen Erzähltechniken könnte man aber trotzdem ein hohes Maß an Gestaltungsfülle, alternativer Information und Reflexion transportieren. Die ersten, auch kommerziellen Erfolge des "Neuen (West-) Deutschen Films" gaben dann dieser pragmatischen Filmmethode durchaus recht. "Angst essen Seele auf" (1974, Regie: Rainer Werner Fassbinder) war zum Beispiel ein Film ohne große ästhetische Besonderheiten, der allerdings in seinem Inhalt gleich zwei Normalitätskriterien der bürgerlichen Gesellschaft in Frage stellte. Er zeigt einerseits die oftmals tabuisierte Liebe zwischen einer älteren Frau und einem wesentlich jüngeren Mann und beleuchtet andererseits die unterschwelligen rassistischen Einstellungen der Bevölkerung gegenüber Ausländern, da der Mann Marokkaner ist. Gewissermaßen als Summe der Produktivität des bundesdeutschen Kinos in der Mitte der siebziger Jahre konnte der 1975 gedrehte Film "Die verlorene Ehre der Katharina Blum" (Regie: Volker Schlöndorff) angesehen werden, der nach einer Erzählung von Heinrich Böll die systematische Auslöschung der individuellen Freiheit durch die Manipulationen der Presse, namentlich kaum verhüllt der "Bild"-Zeitung, kenntlich machte.

[68] Vgl. Hartmut Bitomsky: Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit, Neuwied und Darmstadt 1972, S.9.

Zwischen 1969 und 1975 hätte man in Anbetracht der breit gelagerten Themenpalette und der Kritik des "Neuen (West-)Deutschen Films" an den gesellschaftlichen Zuständen in der Bundesrepublik den Eindruck gewinnen können, daß der Film als synonymes Medium für die dauerhafte Demokratisierung des Landes einstehen würde. Zeitweise sah es sogar so aus, als sei das Kino dem sozialen Leben etwas voraus, da mit dem Plädoyer für mehr Demokratie auch ein Weiterdenken in der Form egalitärer Gerechtigkeitsvorstellungen verbunden war. An der inneren Einstellung der bundesdeutschen Filmemacher änderte sich auch in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre nicht viel, aber das politische Klima in der Gesellschaft war nach 1975 ein anderes geworden. Ökonomische Krisentendenzen und der Terrorismus der "Rote Armee Fraktion" (RAF) verursachten eine Kehrtwendung der Staatspolitik. Das Wagnis praktischer Demokratie wurde heimlich ersetzt durch die nicht ausgesprochene Losung "Mehr Staat machen!", wodurch der Erhaltung der Staatsräson im Zuge der Abwehr terroristischer Gewalt ein höheres Gewicht zukam als der Weiterentwicklung der demokratischen Willensbildung.[69] Der bundesdeutsche Film verfolgte in dieser Zeit nach wie vor sein Anliegen, als eingreifende Filmkunst die gesellschaftlichen Prozesse progressiv zu kommentieren, nun jedoch nicht mehr als Vorreiter, sondern als Korrektiv zu der wegen der RAF-Hysterie zum Teil autoritär argumentierenden öffentlichen Meinung.
Mit den umfangreichen Filmessays "Deutschland im Herbst" (1978, Gemeinschaftsarbeit von Kluge, Schlöndorff, Fassbinder u.a.) über die Wandlungen der Geisteshaltungen in Staat und Gesellschaft nach der RAF-Entführung und Ermordung des Unternehmerverbandspräsidenten Hanns-Martin Schleyer im Herbst 1977 und "Der Kandidat" (1980, von Stefan Aust, Kluge, Schlöndorff und Alexander von Eschwege) über die politische Karriere von Franz Josef Strauß (CSU), gegen dessen Kanzlerkandidatur für die Union zur Bundestagswahl 1980 der Film polemisierte, hatte die Filmproduktion einen beträchtlichen Politisierungsgrad erreicht.[70] Jener wurde zum einen von den Umständen geprägt und erzwungen, zum anderen speiste er sich aber auch aus der Verantwortung, die Öffentlichkeit der Bundesrepublik mit alternativen Sichtweisen zu konfrontieren. Ähnlich großflächig argumentierte wiederholt Rainer Werner Fassbinder, der kurz hintereinander zwischen 1978 und 1982 allein vier Filme über die

[69] Vgl. Dietrich Thränhardt: Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (1986). Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt/M. 1996, 1999 (7. Aufl.), S.232-236, besonders S.233-235.
[70] Von heute aus gesehen sind diese beiden Filme sehr genaue Zeitbilder über die damals herrschende geistige Lage der Bundesrepublik. Ein Film wie "Der Kandidat", immerhin der erste "Wahlfilm", der nicht von einer Partei finanziert wurde, dürfte wohl nach den gegenwärtigen Maßstäben der Filmproduktion kaum mehr in einer aktualisierten Form herzustellen sein.

Selbstbehauptung von Frauen in der männlich dominierten Gesellschaft ablieferte. Neben der ästhetisch sehr ambivalenten Arbeit "Lili Marleen" (1980) gestaltete sich vor allem die von Fassbinder so genannte "BRD-Trilogie", bestehend aus "Die Ehe der Maria Braun" (1979), "Lola" (1981) und "Die Sehnsucht der Veronika Voss" (1982), als der bislang umfassendste Versuch, die westdeutsche Nachkriegsgeschichte im Kino aus dem Blickwinkel ökonomisch saturierter, gleichwohl aber seelisch vereinsamter Frauen zu dramatisieren. Trotz des materiellen Reichtums verfallen alle Figuren in Apathie, weil die "hohen Herren" der Gesellschaft Lebensziele und -vorstellungen über ihre Köpfe hinweg festlegen. Mit der Kritik an diesen Zuständen verfolgte Fassbinder zugleich, wie Anton Kaes richtig bemerkte, eine Art "Geschichtsergänzung". Denn Fassbinder kam es auch darauf an zu zeigen, welche Prozesse in gegenläufiger Richtung dazu geführt hatten, daß das "Wirtschaftswunder" (die Filme der "BRD-Trilogie" spielen in den fünfziger Jahren) zwar nach außen hin Wohlstand erzeugte, auf der Mikroebene des individuellen Zusammenlebens aber charakterliche Beschädigungen hinterließ.[71] Volker Schlöndorffs "Die Blechtrommel" (1979), dem gleichnamigen Roman von Günter Grass folgend, und Margarethe von Trottas Motivsuche nach den Ursachen des Terrorismus im Spiegelbild der Doppelbiographie zweier Schwestern in dem Film "Die bleierne Zeit" (1981) rundeten die Anstrengungen des nun schon in die Jahre gekommenen "Neuen (West-)Deutschen Films" um die Zeitkritik ab.[72]

Ein wenig von diesem kritischen Impetus der "Blütezeit" des bundesdeutschen Kinofilms der siebziger Jahre konnte noch in den Übergang zu den achtziger Jahren hinüber gerettet werden. Es machten sich jedoch bereits seit 1982/83 einige Ermüdungserscheinungen des "Neuen (West-)Deutschen Films" bemerkbar. In vieler Hinsicht galten diese Jahre als Umschwung und Weichenstellung, weil sich die Filmszene der Bundesrepublik in der Hauptsache nach und nach wieder vom Autorenkino mit Sozialkritik abwandte und neuerlich zum Genrekino tendierte. Auslöser dafür dürfte auf politischer Ebene der Machtwechsel von Helmut Schmidt (SPD) zum neuen Bundeskanzler Helmut Kohl (CDU) 1982 gewesen sein, der im Herbst 1983 durch die Bundestagswahl bestätigt wurde. Kohls Wille, als selbsternannter Enkel Adenauers zu einem paternalistischen Wohlfahrtsstaat mit konservativer Grundausrichtung zurückzukehren, manifestierte sich bei ihm in der Verkündigung der "geistig-moralischen Wende",

---

[71] Vgl. dazu Anton Kaes: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München 1987, S.75-105, besonders S.82-85.

[72] Die beste und ausführlichste Darstellung der westdeutschen Filmentwicklung in den siebziger Jahren bieten Robert Fischer/Joe Hembus: Der Neue Deutsche Film 1960-1980, München 1981, 1982 (2. Aufl.), ab S.49.

die in der Folgezeit dazu führte, daß konservative und staatsnahe Auffassungen in der Öffentlichkeit der Bundesrepublik mehr und mehr Gewicht bekamen. Die entsprechende filmpolitische Wende war die Androhung der FSK, die Christus-Travestie "Das Gespenst" von Herbert Achternbusch (1982) zu verbieten. Das Bundesinnenministerium verweigerte zunächst auch eine dem Regisseur zustehende Förderungsrate. Dieser Streitfall wurde zum Auslöser der Veränderungen in der bundesdeutschen Filmpolitik.[73]
Erschwerend hinzu kam der plötzliche Tod von Fassbinder mit nur 37 Jahren im Juni 1982. Damit war die unbestrittene Gallionsfigur des "Neuen (West-) Deutschen Films" unfreiwillig von der filmkünstlerischen Bühne abgetreten. In gewissem Sinne war daher auch der lange dominierenden, gesellschaftlich eingreifenden Filmszene der Bundesrepublik symbolisch der Kopf abgeschlagen worden. Das Zusammenspiel der innenpolitischen Wandlungen mit einer zunehmend um sich greifenden Ratlosigkeit der Filmemacher selbst führte im Verlauf der achtziger Jahre zur Lethargie des bundesdeutschen Films. Betrachtet man sich rückblickend die meisten Filmproduktionen dieser Zeit, so fällt vor allem die schwindende inhaltliche Kraft der Filme auf. In der Regel unter Beibehaltung alternativer Filmformen verflüssigten sich sozial relevante Ansatzpunkte zu subjektiv verinnerlichten Individualreflexionen, wofür beispielhaft die beiden Filme von Wim Wenders "Der Stand der Dinge" (1982) und "Der Himmel über Berlin" (1987) stehen konnten. Viele Regisseure, wie z.B. Werner Herzog oder Schlöndorff, zogen sich in zum Teil groß angelegte Unverbindlichkeiten zurück. Herzog perpetuierte dabei den Wahnsinn seines Hauptdarstellers Klaus Kinski, während Schlöndorff immer schwächer werdende Literaturverfilmungen hervorbrachte.
Lediglich die beeindruckende Filmbiographie "Rosa Luxemburg" (1985, Regie: Margarethe von Trotta) und der hart kritisierte, vermutlich aber sehr authentische Rekonstruktionsversuch des juristischen Verfahrens gegen vier Mitglieder der terroristischen Baader-Meinhof-Gruppe in "Stammheim" (1986, Regie: Reinhard Hauff), erinnerten nochmals an die Möglichkeiten des Films zur kritischen Begleitung sozialer Prozesse. Insbesondere dem Film "Stammheim" wurde in hitzigen Debatten vorgeworfen, nicht nur Sympathien für den Terrorismus zu hegen, sondern nachgerade die Positionen der Angeklagten entschuldigen zu wollen. Dabei hatte Hauff nur zur Diskussion gestellt, welchen Ursprungs der Terror in der Bundesrepublik war. Zu diesem Zweck sollten eben auch die Terroristen zu Wort kommen,

[73] Vgl. dazu Hans Helmut Prinzler: Chronik, 1895-1993. Ereignisse, Personen, Filme, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films..., a.a.O., S.519-558, hier S.553.

die ansonsten fast ohne Stimme geblieben waren und der Öffentlichkeit als menschenfeindliche "Monster" vorgeführt wurden.
Wenn es auf der anderen Seite eines wichtigen Filmbeispiels bedürfte, das zeigen könnte, wie sehr sich das bundesdeutsche Kino in den achtziger Jahren von den ursprünglich kritischen Intentionen entfernt hatte, dann wäre hier die Komödie "Männer" (1986) von Doris Dörrie zu nennen. Die Regisseurin hatte Ende der siebziger Jahre noch zu den engagierten Verfechtern des "Neuen (West-)Deutschen Films" gehört. "Männer" erzählt nicht nur eine amüsante und kommerziell erfolgreiche Geschichte von einer Frau zwischen zwei Männern im Yuppie-Milieu, sondern propagiert gleichzeitig die Nivellierung sozialer Unterschiede durch Eigenengagement und ohne gesellschaftliche Eingriffe. Der spätere Komödienboom des bundesdeutschen und dann gesamtdeutschen Kinos nahm hier seinen Ausgang. Gegen diese neue Selbstsicherheit des neuen Genrekinos konnten so ambitionierte Projekte wie "Das Spinnennetz" von Bernhard Wicki über präfaschistische Unterwühlungen von Männerbünden in der Weimarer Republik oder "Das schreckliche Mädchen" von Michael Verhoeven (beide 1989) zum Thema "Meine Heimat im Nationalsozialismus" als Spätabrechnung mit Täterverdrängungen aus der NS-Zeit am Beispiel Passaus, nichts mehr ausrichten. Als sich auch in der Bundesrepublik zum Ende der achtziger Jahre Widersprüche in Staat und Gesellschaft offenbarten, die einen neuen Reformschub auf die Tagesordnung gesetzt hatten, verhinderte die deutsche Einheit 1990 einen erwartbaren Selbstklärungsprozeß des alten westdeutschen Staates.[74]
Reformbemühungen hätten der DDR in den achtziger Jahren ebenfalls gut getan. Einige Filmregisseure, die mit der weitgehenden Einkapselung des Films in der Privatheit der "DDR-Normalität" unzufrieden waren, versuchten 1980/81 einen neuerlichen Ausbruch aus der Enge der selbst auferlegten Beschränkungen. Dazu gehörte an vorderster Stelle wieder Konrad Wolf, dessen letzter Kinospielfilm "Solo Sunny" (1980) zwar formal in der Intimsphäre zwischenmenschlicher Beziehungen verblieb, der aber in seiner inhaltlichen Umsetzung über eine rein individuelle Beleuchtung hinausging. Die Unbeugsamkeit der Filmheldin Sunny, die gegen alle Widerstände an ihrem Ziel, Sängerin zu werden, festhält und die dabei eine "Korrektur" ihres gewählten Lebensstils durch die staatlichen Organe ablehnt, erschien als leicht verständliche Metapher für selbständiges Denken und Eigenverantwortung. Als Konrad Wolf im Frühjahr 1982 unerwartet starb und

[74] Vgl. zur Entwicklungsverschiebung des westdeutschen Films in dieser Zeit als Überblick Eric Rentschler: Film der achtziger Jahre. Endzeitspiele und Zeitgeistszenerien, in: Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films..., a.a.O., S.285-322.

keine filmischen Impulse mehr geben konnte, verlor der DDR-Film eine ähnlich prägende Persönlichkeit, wie sie der Westen in Fassbinder hatte. Zu den Filmen mit ähnlicher Denkausrichtung nach "Solo Sunny" gehörten ferner "Jadup und Boel" (1980/1988, Regie: Rainer Simon) über einen Bürgermeister in der DDR-Provinz, der durch Erinnerungen an seine Jugend auf eigene opportunistische Handlungen aufmerksam wird und sein Lebenswerk bezweifelt, "Märkische Forschungen" (1982, Regie: Roland Gräf) nach der gleichnamigen Erzählung von Günter de Bruyn, der dogmatische Auffassungen und Machtspiele auf dem Wissenschaftssektor kritisierte, sowie "Insel der Schwäne" (1983) von Hermann Zschoche nach dem Roman von Benno Pludra über den Verlust von Heimat und Lebensfreude im Neubaugebiet Berlin-Marzahn. Neue kritische Aspekte waren zudem in den antifaschistischen Filmen "Dein unbekannter Bruder" (1982, Regie: Ulrich Weiß) und "Der Aufenthalt" (1983, Regie: Frank Beyer) zu vernehmen. Abweichend vom offiziell herrschenden Widerstandsbild der DDR entwickelte Weiß eine freie, psychosozial angelegte Bearbeitung des Romans von Willi Bredel über das Versagen des Widerstands in der NS-Zeit durch den Verrat in den eigenen Reihen. "Der Aufenthalt", eine Verfilmung des Romans von Hermann Kant, reflektierte wiederum die in der vorliegenden Form selten behandelte deutsche Schuld am Zweiten Weltkrieg anhand eines in Polen zu unrecht inhaftierten jungen deutschen Soldaten.

All diese Filme hatten aber beträchtliche Schwierigkeiten zu überwinden, bevor sie in die Kinos kamen bzw. als sie in den Kinos liefen. Entweder wurden sie wie Simons "Jadup und Boel" lange Jahre auf Eis gelegt (erst 1988 hatte der Film seine umkämpfte Premiere), oder sie wurden mit einer sehr geringen Kopienzahl gestartet ("Märkische Forschungen", "Dein unbekannter Bruder"), um von vornherein eine größere Zuschauerresonanz auszuschließen. Noch immer vermuteten Staat und Partei in einzelnen Filmen Verleumdungen gegen die DDR, obwohl keiner der genannten Filme auf antisozialistischen Positionen stand. Allerdings war das Anliegen der Filme, verschiedene Umstände und Momente der staatssozialistischen Gesellschaftsauffassung auf ihre Rechtmäßigkeit hin zu überprüfen, klar erkennbar. Die daraufhin alarmierten verantwortlichen Kulturfunktionäre griffen in dieser Situation nicht mehr wie noch 1965 zu dem Mittel der öffentlichen Aburteilung der Filme und Filmemacher auf einer zentralen Veranstaltung. Sie verschoben vielmehr in Fortsetzung der Praxis aus den siebziger Jahren die Kampfplätze und versuchten, die ideologische Korrektur

des Films unter Ausschluß der DDR-Öffentlichkeit durchzuführen. Das direkte Verbot von "Jadup und Boel" war dabei eine Ausnahme.[75]
Offenbar hingen die Auseinandersetzungen um diesen Film auch mit dem Abdruck des ominösen sogenannten "Vater"-Briefes zusammen. Am 17. November 1981 veröffentlichte das Zentralorgan der SED "Neues Deutschland" einen Leserbrief von einem gewissen Hubert Vater, dessen Identität bis heute im Dunkeln geblieben ist. "Vater" vermißte in seiner lauten Generalkritik am Filmschaffen der DEFA den "Stolz auf das, was die Arbeiterklasse und ihre Partei im Bunde mit allen Werktätigen unseres Landes an Großem vollbracht hat in den Jahrzehnten bis heute." Ihm fehlte in der filmischen Darstellung das "Titanische" der erreichten Leistungen in der DDR. Die Filmschöpfer sollten besser "nach vorn" schauen, als ständig ihre nörgelnde Kritik an den Widersprüchen der Gesellschaft aufzuhängen, die sowieso vom Staat gelöst werden würden.[76] Wer auch immer der Verfasser dieses Kommentars gewesen sein mochte, für die DEFA war dies ein unmißverständliches Zeichen von "ganz oben", lieber nicht über das Ziel hinauszuschießen. Die Folge war eine weitere Verunsicherung der Filmschaffenden. Als nach der Uraufführung von "Insel der Schwäne" im April 1983 ein wahres Gewitter von Verrissen in den Zeitungen erschien, kam auch dieser wiederholte Anlauf, mit Filmen aus der DDR für die DDR etwas genauer die Probleme der Zeit anzugehen, zum Erliegen.
Spätestens in den achtziger Jahren verspürte auch das Filmwesen in der DDR das Unbehagen des Überwachungsphänomens der Gesellschaft durch das Ministerium für Staatssicherheit. Zweifelsfrei waren Ausmaß und Dimensionen der Überwachung zu DDR-Zeiten weitgehend unbekannt geblieben, aber einzelne Filmschöpfer hatten immer wieder den "langen Arm" der Staatssicherheit erleiden müssen. Seit dem Ausbau und der Intensivierung der Inlandstätigkeit des Mielke-Ministeriums 1969/70 unterlag auch der Film verstärkt der "Gegnerbekämpfung". Dies reichte von der Bespitzelung "verdächtiger Personen" über Arbeitsbehinderungen oder Arbeitsverbote für einzelne Regisseure, so z.B. für Heiner Carow, Frank Beyer, Rainer Simon oder Ulrich Weiß, bis hin zur Einleitung von Strafverfahren. Gegenüber dem damals kaum bekannten Regisseursehepaar Sybille und Hannes Schönemann statuierte die Staatssicherheit ein Exempel

[75] Ein weiteres Projekt mit dem Titel "Schnauzer" (1984, Regie: Maxim Dessau), das die Odyssee eines Werkleiters quer durch die DDR auf der Suche nach Fabrikationsmaterial veranschaulichen sollte, wurde in der Produktionsphase abgebrochen. Es war der einzige Filmabbruch in den achtziger Jahren nach Drehbeginn. Das Filmfragment gilt als vernichtet. Vgl. dazu die Bemerkungen zur Produktionsgeschichte von Elke Schieber: Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. 1980 bis 1989, in: Schenk (Red.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg..., a.a.O., S.264-327, hier S.308-311.
[76] Vgl. Hubert Vater: Was ich mir mehr von unseren Filmemachern wünsche, in: Neues Deutschland vom 17.11.1981. Zitiert nach Schieber: Anfang vom Ende..., a.a.O., S.266.

und ließ es 1985 unter dem Vorwurf der "gemeinschaftlichen Beeinträchtigung staatlicher Tätigkeit" anklagen und zu Gefängnisstrafen verurteilen, weil beide die Ausreise in die Bundesrepublik beantragt hatten.[77] Obgleich formal ein Ministerium wie jedes andere auch, war das Ministerium für Staatssicherheit an herausragender Stelle ein wichtiges Herrschaftsinstrument in der DDR. An seiner Tätigkeit läßt sich das Legitimationsdefizit der SED am eindringlichsten studieren.[78] Beim Umfang der Aktivitäten der Staatssicherheit erstaunen jedoch aus heutiger Sicht einerseits die Dürftigkeit, die Schizophrenie und die Ärmlichkeit der gesammelten Daten und andererseits die Tatsache, daß trotz ihres Wirkens immer wieder kritische und anspruchsvolle Werke in Kunst und Literatur hervorgebracht wurden. Der Aufarbeitungsprozeß des Phänomens Staatssicherheit in der DDR ist aber noch lange nicht abgeschlossen.[79]

1985 leitete der neue Generalsekretär der KPdSU und Vorsitzende des Obersten Sowjets, Michail Gorbatschow, unter der Losung "Ein neues Denken für unser Land und die Welt" und mit den Schlagworten "Glasnost" (Offenheit) und "Perestroika" (Umbau) einen tiefgreifenden Reformprozeß in der Sowjetunion ein. Gorbatschows Reformversuche trafen die DDR in einer Zeit, in der die wirtschaftlichen und sozialen Schwierigkeiten im Land nicht mehr zu übersehen waren. Die neuen Äußerungen aus dem Osten

---

[77] 1990 legte Sybille Schönemann mit dem Dokumentarfilm "Verriegelte Zeit" einen Verarbeitungsversuch ihrer Gefängniszeit vor. Das Resultat war eine zielgenaue Studie über die Auswirkungen der staatlichen Repression auf die Individualentwicklung in der DDR. Vgl. dazu Heidemarie Hecht: Der letzte Akt. 1989 bis 1992, in: Günter Jordan/Ralf Schenk (Red.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92, Potsdam und Berlin 1996, S.234-269, hier S.243-245.

[78] Die Forschungsliteratur zum Problem der Staatssicherheit ist auf eine unüberschaubare Größe angewachsen. Vgl. dazu den Forschungsbericht und die Bibliographie bei Hermann Weber: Die DDR 1945-1990, München 1999, 2000 (3. erw. Aufl.), S.204-209 und S.296-303. Die meisten dieser Arbeiten enthalten informative Beschreibungen über die Strukturen des Ministeriums und die Auswüchse des Überwachungssystems. Kaum eine Studie bemüht sich jedoch um die Analyse der Fragestellung, was es bedeutet hat, wenn ein sich sozialistisch nennender Staat wie die DDR für den Zusammenhalt der Gesellschaft zu Überwachungsmaßnahmen greifen muß. Das Projekt von Utopie, Emanzipation und Fortschritt im Verhältnis zur inneren Unterdrückung und Gewalt ist innerhalb dieses Zweiges der DDR-Forschung kein Thema. In den schlechtesten Fällen wird die DDR mit der Staatssicherheit identifiziert, wie z.B. in den Untersuchungen von Karl Wilhelm Fricke, Falco Werkenthin oder Stefan Wolle. Vgl. zur diesbezüglichen Methode auch den aufschlußreichen Text von Joachim Gauck: Vom schwierigen Umgang mit der Wahrnehmung, in: Stéphane Courtois/Nicolas Werth u.v.a.: Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror (1997), München 1998, S.885-894.

[79] Vgl. zu den genannten Vorgängen Geiss: Repression und Freiheit..., a.a.O., S.69-208. Schittlys These, daß auch der Film in der DDR einer "lückenlosen Überwachung" durch das Ministerium für Staatssicherheit ausgesetzt war, ist nach der Lektüre des Buches von Geiss wahrscheinlich, wird aber von ihr selbst nicht bestätigt, da sie nur marginale Berichtsfälle anführt. Vgl. Schittly: Zwischen Regie und Regime..., a.a.O., S.274-306, besonders S.294 (These) und S.295-302. Eine grundlegende Untersuchung zum "Sicherungsbereich Film", wie sie für die DDR-Literatur vorliegt, fehlt bislang. Vgl. dazu Joachim Walther: Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1996.

spalteten die DDR. Große Teile der Bevölkerung setzten viele Hoffnungen auf Gorbatschow. Insbesondere erwarteten sie Ansätze für eine innere Demokratisierung und die rationellere Lösung von Versorgungsproblemen und ökonomischen Engpässen. Die Führung der DDR mißtraute hingegen der neuen Offenheit in der UdSSR, vor allem auch in Fragen der Neubewertung der Geschichte, und befürchtete, nicht zu unrecht, wie sich 1989 herausstellen sollte, Machteinbußen und Machtverlust. Die recht ratlose und schwankende Politik der SED gegenüber den eigenen Systemdefiziten und den Reformbemühungen Gorbatschows manifestierte sich zunächst in einer abwartenden Haltung, um ab etwa 1987 in eine radikalere Ablehnung der Reformen umzuschlagen. Der früher dominierende Leitspruch, "Von der Sowjetunion lernen, heißt siegen lernen.", galt für die SED nicht mehr, während die Bürgerschaft der DDR diesen Satz um so stärker betonte, je brüskierter die Parteispitze die "bessere" DDR der "schlechteren" UdSSR vorzog. Die gesellschaftliche Entwicklung stagnierte.[80]

Die später danach so benannte Stagnationszeit in der DDR fand ihren Ausdruck auch in der Filmproduktion zwischen 1985 und 1989. Der dauernden filmpolitischen und institutionellen Scharmützel offenbar leid und paralysiert von ständigen Verdächtigungen, Vorhaltungen und Verunsicherungen vollführten die Filmemacher seit Mitte der achtziger Jahre in ihren Filmen keine gravierenden sozialen "Abenteuerleistungen" mehr. Die DEFA produzierte planmäßig ihre bis zu fünfzehn Spielfilme im Jahr. Die Abteilung Filmproduktion der "Hauptverwaltung Film" verfaßte weiterhin zu jedem Film die entsprechende Filmeinschätzung. Die Kritik reagierte eher müde auf die neuen Filmangebote der DEFA. Und die Zuschauer blieben mehrheitlich den eigenen Produktionen fern und besahen sich lieber die Unterhaltungsfilme aus dem Westen, die in die Kinos der DDR gelangten. Die ganze Situation bekam vielerorts einen leicht gespenstischen Charakter, weil einige, kurz zuvor schärfer kritisierte Trends der Filmentwicklung im Kulturapparat nur noch leicht aufgeregt und ohne Konsequenzen zur Kenntnis genommen wurden.[81] Wenn es in dieser Zeit so etwas wie eine durchgehende Linie im Film der DDR gab, so könnte man diese mit einer Formulierung der Filmwissenschaftlerin Elke Schieber als "Kontinuität des Argwohns" beschreiben. Gleichnishaft versuchten einzelne Filme in historischen Konstellationen Anspielungen auf die latente Unzufriedenheit mit der DDR-Gegenwart unterzubringen. Das symbolische Schweigen Hölderlins in dem Film "Hälfte des Lebens" (1985, Regie:

[80] Vgl. dazu allgemein Staritz: Geschichte der DDR..., a.a.O., S.329-356.

[81] Davon zeugten auch die Erstaufführungen der verbotenen Filme "Berlin um die Ecke" (im Rohschnitt), "Die Russen kommen" (beide 1987) und "Jadup und Boel" (1988).

Hermann Zschoche) gehörte in die Argwohnszenerie ebenso wie die Orientierungslosigkeit Jugendlicher zur Zeit der Weltwirtschaftskrise von 1929 in der Geschichte "Junge Leute in der Stadt" (1985, Regie: Karl Heinz Lotz). Aber alles in allem war das Argwöhnische der späten DEFA-Filme nicht mehr ausreichend für eine essentielle Einmischung in die sozialen Belange der DDR. Bei inhaltlich attraktiven Stoffen wie dem Toleranzstück "Einer trage des anderen Last" von Lothar Warneke (1988) über die weltanschaulichen Streitpunkte zwischen einem kommunistischen Grenzpolizisten und einem Geistlichen Anfang der fünfziger Jahre in einem Sanatorium für Lungenkranke oder bei "Fallada – Letztes Kapitel" von Roland Gräf aus demselben Jahr, der die Agonie und den Zusammenbruch des Dichters Hans Fallada zwischen 1937 und 1947 nachstellte, blitzte noch einmal eine Ahnung davon auf, was der DEFA-Film hätte sein können, wenn er nicht so fest in die institutionelle Hierarchie des Staatsapparates eingebunden worden wäre. Als die DEFA im Laufe des Jahres 1989 begann, in Beobachtung sich anbahnender Veränderungen zeitnahe Filme im "Glasnost"-Stil zu konzipieren, kamen die fertigen Filme aufgrund der Vorlaufzeit in der Herstellung und wegen der Dynamik der DDR-Wende zu spät in die Kinos, um noch am Selbstklärungsprozeß der DDR teilnehmen zu können, der durch die deutsche Einheit von 1990 abgebrochen wurde.[82]

[82] Zur Filmsituation der DDR in den achtziger Jahren vgl. Schieber: Anfang vom Ende..., a.a.O. sowie mit Abstrichen die materialreiche, aber sehr unsystematische Arbeit von Peter Glaß: Kino ist mehr als Film. Die Jahre 1976-1990, Berlin 1999, ab S.74.

Quantität, Definition und Thesen zu den Filmen im Umgang mit NS-Vergangenheit

In der Filmproduktion beider deutscher Staaten nahm die Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte einen wichtigen Platz ein. Allein in quantitativer Hinsicht bestehen die Schwierigkeiten darin, daß für einen Überblick über alle deutschen Kinospielfilme, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1989/90 mit der NS-Zeit beschäftigt haben, kein gesichertes Zahlenmaterial vorliegt. Das scheint offenbar auch damit zusammenzuhängen, daß die wenigen Forschungsbeiträge, die sich genauer um eine zahlenmäßige Einordnung bemühen, keine oder nur sehr schwache Definitionen innerhalb der quantitativen Filmerhebung anführen. Zunächst werden deshalb die vorliegenden Zahlen der Forschung rekonstruiert und überprüft, um daraufhin eine eigene, tragfähige Definition dafür anzubieten, welche Filme in die Kategorie des Umgangs mit NS-Vergangenheit gehören. Daran anschließend erfolgt die Formulierung von Grundthesen zum Forschungsgegenstand.

Die nachstehenden statistischen Daten beziehen sich ausschließlich auf Kinospielfilme. Nicht berücksichtigt sind hier Dokumentarfilme und Fernsehproduktionen, die in den Auflistungen an verschiedenen Stellen, meist ohne Anspruch auf Vollständigkeit, ebenfalls zitiert werden. Die früheste systematische Filmographie zur NS-Thematik nach 1945 wurde 1975 von dem Filmwissenschaftler Heiko R. Blum vorgelegt. Danach wären bis zu diesem Zeitpunkt in der Bundesrepublik 72 Spielfilme zur NS-Zeit entstanden und in der DDR 16.[83] Zehn Jahre später gab der Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR ein nur knapp kommentiertes Sonderheft zum Thema "Antifaschismus" im DDR-Film heraus. Hier wurden 68 Spielfilme der eigenen Produktion zur NS-Problematik angegeben, die zwischen 1946 und 1984 in die Kinos kamen.[84] Kurz darauf erstellten die US-amerikanischen Literaturwissenschaftler Robert C. Reimer und Carol J. Reimer eine neuere annotierte Filmographie unter dem Signum "Nazi-retro Films". Bei ihnen klang erstmals auch eine vorläufige Definition an, nach der "Nazi-retro films are defined here as any feature length (over sixty minutes) fictional or documentary film, made since 1945, that attempts to help the viewer come to terms with the legacy of the Third Reich."[85] Für

[83] Vgl. Heiko R. Blum: 30 Jahre danach. Dokumentation zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945 bis 1975, Köln 1975, S.97-171.

[84] Vgl. Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR (Hg.): Das Thema "Antifaschismus" in Filmen der DDR für Kino und Fernsehen. Auswahlfilmographie 1946-1984, Berlin 1985.

[85] Vgl. Robert Reimer/Carol Reimer: Nazi-retro Filmography, in: Journal of Popular Film & Television. Vol. 14, Summer 1986, No. 2, S.80-92, Zitat S.82.

sie sind die Filme im Umgang mit der NS-Vergangenheit vorzugsweise "Erinnerungsfilme", die dem Publikum eine Hilfskonstruktion und eine Verständnisstruktur gegenüber der NS-Geschichte anbieten wollen. Die quantitative Aufzählung enthielt dann 88 "Nazi-retro"-Filme aus der Bundesrepublik und 17 aus der DDR.[86] Die Zahlen von Reimer und Reimer 1986 fanden schließlich Verwendung bei Anton Kaes, der sie als Näherungswerte in seinen Überblick zum Umgang mit Vergangenheit im Film einarbeitete, spezifiziert in der Unterteilung, daß zwischen 1975 und 1985 etwa 50 deutsche Filme über die NS-Geschichte hergestellt worden seien und diese Menge an Filmen etwa derjenigen der gesamten dreißig Jahre davor entspräche.[87]

1992 erweiterten Reimer und Reimer ihren Forschungsrahmen und stellten eine Monographie über "Nazi-retro"-Filme vor. Hierin ergänzten sie ihre vorläufige Definition und beschrieben die Inhalte von "narrativen Filmen" (mit kontinuierlicher Erzähl- oder Spielhandlung), die sich in Deutschland sowie partiell in Österreich und in der Schweiz mit der NS-Zeit befaßt haben. Zudem erschien im Anhang auch eine aktualisierte Filmographie. Reimer und Reimer meinten nun, daß "Nazi-retro"-Filme ein eigenes Genre wären und die Regisseure "have, for the most part, made these films with a sincere desire to help viewers understand and come to terms with the past by means of the cinematic experience." Sie verwendeten den im Deutschen nicht gebräuchlichen Begriff des "Vergangenheitsbewältigungsfilms", der prinzipiell "implies that film can be used as a means for reflection on and judgement and internalization of the past."[88]

Diese Ausrichtung der Definitionsgröße ist in einer deskriptiven Hinsicht durchaus tragbar, da mit einigem Recht auf das intentional aufklärerische Ziel der Filme hingewiesen wird, in der Erfahrung mit Filmbildern auf die Erinnerung, Reflexion, Bewertung und Verinnerlichung der Nazizeit zurückzugreifen bzw. diese zu erneuern. Nach analytischem Verständnis ist diese Definition hingegen sehr vage, da sie keine Bestimmung der Kategorien vornimmt, welche Filme gemeint sind, wie und in welchem Maße die NS-Vergangenheit dargestellt wird und ob es z.B. auch Filme gibt, die in anderen als historischen Sujets auf die NS-Zeit Bezug nehmen. Die Bezeichnung Genre für Filme im Umgang mit der NS-Vergangenheit ist hinwiederum m.E. sehr fragwürdig, da sie der Terminologie entsprechend unterstellt, daß sich in derartigen Filmen produktionsimmanente Schemata

---

[86] Vgl. Reimer/Reimer: Nazi-retro Filmography..., a.a.O., S.82-91.

[87] Vgl. Kaes: Deutschlandbilder..., a.a.O., S.29 und Fn.40 auf S.215 mit Verweisen auf die genannten Filmographien von Reimer/Reimer und Blum.

[88] Vgl. Robert C. Reimer/Carol J. Reimer: Nazi-retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past, New York 1992, besonders Chapter 1: defining the genre, S.1-13, hier S.1/2.

ausgebildet hätten, die in den branchenüblichen Genrefilmen (Komödie, Western, Action- oder Erotikfilm) das Wesen der Wiedererkennung ausmachen. Zum einen erscheint hier die NS-Thematik in den Genrebegriff "verkleinert" und ist damit einer außerhalb des Genres stehenden moralischen Verantwortung gegenüber ihrer eigenen geschichtlichen Dimension enthoben. Zum anderen aber können selbstverständlich Probleme der NS-Zeit in vielen Filmgenres, z.B. in Melodramen oder in Kriegsfilmen, auf vielfältige Weise veranschaulicht werden. Im Anhang listeten Reimer und Reimer insgesamt 143 Spielfilme bis 1990 auf, von denen 121 auf die Bundesrepublik und 22 auf die DDR entfielen.[89] Wie unsicher die konzeptionelle Bearbeitung von Reimer und Reimer ist, läßt sich z.B. daraus ableiten, daß sie einen Film wie "Abschied von gestern" in ihrer Aufstellung nicht einmal erwähnten, obwohl auch "the post-Nazi period", hier freilich nur die unmittelbare ("immediate")[90], impliziter Behandlungsgegenstand der Arbeit war und der Film selbst noch 1986 in ihrer ersten Filmographie an herausragender Stelle genannt wurde.[91]

Für den Forschungszeitraum zwischen 1946 und 1955 boten die Filmhistoriker Wolfgang Becker und Norbert Schöll 1995 eine definitorische Unterscheidung an, in welcher Form die Filme auf den unmittelbaren Nachklang der NS-Zeit reagierten. Sie schrieben, daß sich ihre thematische Auswahl "nach dem zeitlichen Bezug (die Zeit des Nationalsozialismus)" richtete und "aus dem Inhalt und der Intention der Filme" ergab. "Hierbei war von Anfang an zu unterscheiden", so Becker und Schöll weiter, "zwischen Filmen, die eine Auseinandersetzung mit den Geschehnissen während des Dritten Reiches bezwecken, mit politischen und gesellschaftlichen Phänomenen, und so die Entwicklung, Durchsetzung und Wirkung des Nationalsozialismus erklären wollen, und Filmen, die auf den Zeitraum des Dritten Reiches insofern Bezug nehmen, als sie seine Wirkungen und Erscheinungsformen zum Anlaß nehmen, das Verhalten von Menschen quasi archetypisch darzustellen; Filme, die also nicht den Nationalsozialismus darstellen bzw. erklären wollen, sondern vor seinem Hintergrund verschiedene menschliche Verhaltens- oder Bewährungsweisen zeigen oder ganz einfach publikumswirksame Geschichten erzählen wollen (z.B. Kriegsfilme)."[92]

Diese Zweiteilung erlaubt eine erhebliche Erweiterung des Filmtypus auch auf Filme, deren Stoßrichtung nicht primär auf Verständnishilfen und

---

[89] Vgl. Reimer/Reimer: Nazi-retro Film..., a.a.O., S.205-213.
[90] Vgl. Reimer/Reimer: Nazi-retro Film..., a.a.O., S.208.
[91] Vgl. Reimer/Reimer: Nazi-retro Filmography..., a.a.O., S.82.
[92] Vgl. Wolfgang Becker/Norbert Schöll: In jenen Tagen... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte, Opladen 1995, S.7.

Annäherungen an die NS-Zeit abzielen. Die erste Kategorie entspricht eher den intentionalen Ansprüchen in einer Reihe von Filmen, deren Auftreten nach 1945 fast durchgängig nachzuvollziehen ist. Die zweite Kategorie ist aber in beiden deutschen Staaten bis 1955 ebenso deutlich zu erkennen, wobei es der DDR darauf ankam, nicht den Menschen an sich archetypisch darzustellen, sondern den politischen Menschen. Außerdem gab es dort hinsichtlich der NS-Thematik weit weniger die Absicht, Geschichten zu erzählen, die eine ökonomisch bezifferbare Publikumswirksamkeit anzeigten. So sind für die DDR z.B. kommerzielle Kriegsproduktionen nicht nachzuweisen. Die avisierte Publikumswirksamkeit sollte sich vielmehr durch Bewußtwerdung über den Ernst des Themas einstellen. Allerdings hatte die von Becker und Schöll erarbeitete zweite Kategorie auch darüber hinausgehend weiterhin einigen Einfluß auf die Filmentwicklung, obwohl sich seit 1955 in der filmischen Beschäftigung mit der NS-Vergangenheit die geschichtspolitischen Strategien stärker in der Vordergrund schoben.
Die Autoren ermittelten für beide deutsche Staaten (unter Hinzuziehung einzelner Beispiele aus Österreich) zwischen 1946 und 1955 insgesamt 92 Spielfilme.[93] Leider unterließen sie dabei Spezifikationen und verzichteten auf eine Differenzierung nach Ost und West. Auch die eigene Eingrenzung, nämlich Filme nicht zu berücksichtigen, "die sich z.B. *ausschließlich* Themen wie der ‚Spätaussiedlung', dem ‚Heimkehrerschicksal' oder dem Verhältnis DDR und BRD widmeten", ist nicht durchgehalten worden, da in der Analyse Filmen dieses Zuschnitts interpretatorischer Platz eingeräumt wurde.[94] Als letzte Zahl sei an dieser Stelle eine ebenfalls von Wolfgang Becker vorgenommene Schätzung für den Film in der DDR angeführt. Von den laut Becker "insgesamt über 800 Spielfilmen, die die DEFA zu DDR-Zeiten produziert hat, wird die Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft, deren Vorgeschichte und deren Auswirkungen auf die Nachkriegszeit in

[93] Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen..., a.a.O., S.7.
[94] Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen..., a.a.O., Zitat S.189 (Hervorhebung von Becker/Schöll – D.K.). Die westdeutschen Filme "...und über uns der Himmel" (1947, Regie: Josef von Baky) sowie "Liebe 47" (1949, Regie: Wolfgang Liebeneiner) wurden z.B. mit behandelt, obwohl sich kein direkter zeitlicher Bezug zum Nationalsozialismus aus den Filmen selbst heraus ergibt und sich dieser auch nicht nach Inhalt und Intention herstellen läßt. Es ist hier vielmehr der historische Kontext, der diese Filme zu Bezugsfilmen der NS-Zeit macht, da in den Handlungen lediglich Kriegsheimkehrer nach Orientierung in der Gegenwart suchen, für die der Nationalsozialismus (oder besser noch: der Krieg) der unausgesprochene Anlaß ihrer Orientierungslosigkeit ist. Der Widerspruch besteht nicht darin, daß die angegebenen Filme nicht etwa *keinen* Bezug zur NS-Vergangenheit aufzuweisen hätten, sondern darin, daß sie im strengen Sinne nicht in die Klassifikation von Becker und Schöll nach ihren eigenen Maßstäben gehören. Erst recht gilt das für den DDR-Film "Frauenschicksale" (1952, Regie: Slatan Dudow), der das Verhältnis mehrerer Frauen aus Ostberlin zu einem Westberliner Verführer beschreibt. Seine antiwestliche Tendenz kommt hier ohne klar lokalisierbare Verweiszeichen auf NS-Umtriebe aus. Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen..., a.a.O., z.B. S.68/69 und S.72-76.

ungefähr 60 Filmen thematisiert."[95] Eine weitere Spezifikation ist auch hier nicht vorhanden.
Alle zitierten statistischen Angaben seit 1975 sind, vermutlich zwangsläufig, ungenau. Es ist dabei nicht nötig, sämtliche Diskrepanzen in den Erhebungen im Detail kenntlich zu machen. Der unterschiedliche Interpretationsansatz und die abweichenden Zugangsmöglichkeiten zu den Filmquellen sind offenkundig die Hauptgründe für die quantitativen Mißverhältnisse des jeweiligen Zahlenmaterials. Auffällig ist allerdings, daß Filme, die schon einmal in früheren Aufstellungen genannt worden waren, in späteren merkwürdigerweise nicht mehr auftauchen. Auffällig ist weiterhin, daß vor allem in den Filmographien von Blum und denen von Reimer und Reimer die Anzahl der DDR-Filme sehr niedrig angesetzt wurde. Bevor nun eine eigene quantitative Auszählung aller Filme zur NS-Vergangenheit aus Ost und West im Verhältnis gegeneinander und zur Gesamtfilmproduktion vorgestellt werden kann, ist eine schlüssige Definition dafür zu entwickeln, welche Filme unter dem Signum des Umgangs mit der NS-Vergangenheit erfaßt werden können.
Unter Filmen, die sich mit der NS-Zeit beschäftigen, werden hier Filme verstanden, die sich *in erkennbarer Weise* mit der Geschichte und den Nachwirkungen des Nationalsozialismus auseinandersetzen. "In erkennbarer Weise" heißt, daß es in den inhaltlichen Handlungen und Konstellationen, in der ideologischen Tendenz oder in den Subtexten der Filme Verweise auf die NS-Zeit gibt, die in den Filmen entweder von vornherein dominieren oder die durch eine Veränderung der Filmsituation den Ablauf und den Sinnbezug der Filme in Richtung auf die NS-Geschichte lenken. Dafür sind zwei Filmformen denkbar: Erstens die Nachstellung von Ausschnitten, Ereignissen und Perioden aus der NS-Zeit selbst und ihrer Vorgeschichte in der Kategorie des historischen Spielfilms und zweitens die Darstellung von Nachkriegshaltungen in Gegenwartsfilmen, deren Perspektive durch ein Nachwirkungsereignis soweit verschoben wird, daß die filmische Lösung ohne den Kontext der NS-Vergangenheit nicht denkbar ist.
Untergeordnet unter diese Zweiteilung lassen sich vier Kategorien von Filmen unterscheiden: Dies sind erstens Filme, die im Sinne von Reimer und Reimer und nach dem ersten Kriterium von Becker/Schöll Erklärungen über die und Verständnishilfen zur Geschichte der Nazizeit anbieten. In eine zweite Rubrik gehören Filme, die menschliche Verhaltensweisen, analog des zweiten Kriteriums von Becker/Schöll, im Umfeld der NS-Vergangenheit

[95] Vgl. Wolfgang Becker: Antifaschismus in den DEFA-Spielfilmen, in: Pflügl (Red.): Der geteilte Himmel..., Band 2: Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen, a.a.O., S.75-90, hier S.75.

(neutral, politisch, archetypisch) thematisieren. Drittens ist eine Gruppe von Filmen zu nennen, deren Absicht darin besteht, aktuelle Systemfragen, politische Konstellationen und soziale Nachkriegszustände aus den Lehren der NS-Geschichte abzuleiten und damit zu legitimieren. Und viertens sind auch Filme dazuzuzählen, die auf den ersten Blick in ihren Handlungen, Gestaltungsräumen und Zeitebenen scheinbar nichts mit dem deutschen Faschismus zu tun haben, aus dem Kontext der Entstehungsbedingungen heraus aber verschlüsselte Meinungen und Ansichten zur NS-Zeit transportieren. Zu allen vier Kategorien sind in der deutschen Filmgeschichte seit 1945, von "Die Mörder sind unter uns" bis zu "Das schreckliche Mädchen", viele Beispiele zu finden.

Während die Identifikation der NS-Thematik für die ersten beiden Unterkategorien relativ einfach aus der Anschauung der Filme heraus zu bewerkstelligen ist, bedarf es bei den anderen Kategorien größerer Interpretationsanstrengungen. Eine Reihe von Gegenwartsfilmen der DDR hat z.B. in den fünfziger Jahren Kriminalgeschichten erzählt, in denen die Täter nur dadurch Täter waren, daß sie eine dunkle NS-Vergangenheit besaßen. Zusätzlich wurde, wie in "Roman einer jungen Ehe", die Abweisung des Westens mit dem dortigen Weiterwirken ehemaliger Nazis begründet. Mehrere Filme aus der Bundesrepublik versuchten dagegen auf der anderen Seite, die demokratische Verfaßtheit des eigenen Systems argumentativ dadurch zu optimieren, daß sie auf die unerledigten Schatten der Vergangenheit im Rahmen der aktuellen Sozialisierung ("Abschied von gestern") aufmerksam machten. Alle derartigen Verweise auf den Nationalsozialismus sind der genannten dritten Kategorie zuzuordnen. Am problematischsten erweist sich mithin die Entdeckung verschlüsselter Positionen zur NS-Zeit in Sujets, die einen historischen oder aktuellen Bezug entweder überhaupt vermissen lassen oder die vordergründig der NS-Geschichte weit entrückt sind. In dem Film "Der Untertan" ist die NS-Dimension z.B. nur in dem kurzen Epilog zu ermitteln, der das herrschsüchtige Wirken Diederich Heßlings im deutschen Kaiserreich in eine Kontinuitätsverbindung mit den Ergebnissen des Zweiten Weltkrieges stellt.[96] "Der junge Törless" besitzt diese historisierend verschobene Position ebenfalls, ohne daß ein einziges Mal direkt auf das Nazireich angespielt werden muß. Überdies sind auch Filme, die ihre Handlungen in entlegenen, neutralisierten Zeiten und Räumen ansiedeln, dazu geeignet, Bruchstücke der NS-Thematik anzudeuten, so wenn in der Heimatetüde "Grün ist die Heide" vom (ehemals) deutschen Riesengebirge die Rede ist und Fremdheit als

[96] Der Film "Der Untertan" ist auch nicht in der Auflistung des Verbandes der Film und Fernsehschaffenden der DDR zum Thema "Antifaschismus" enthalten.

angefeindeter Einbruch in die Idylle gebrandmarkt wird. Eine potentielle NS-Perspektive wäre hier wohlgemerkt ohne den geschichtlichen Einschnitt der Nazirealität zwischen 1933 und 1945 nicht zu entziffern. Die Tatsache ihrer Existenz bedingt aber jene veränderte Interpretationslage, die noch gewissenhafter als bei anderen Filmen zur Kontextualisierung zwingt. Im Falle von Österreich waren Filme dieser Art, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, sogar lange Jahre die einzigen Beiträge zur NS-Vergangenheit.
Unter Berücksichtigung aller hier vorgestellten definitorischen Komponenten und unter dem Vorbehalt, daß auch die eigenen statistischen Angaben fehlerhaft sein können, ist als Ergebnis durchgeführter quantitativer Nachforschungen folgendes festzuhalten: In der Bundesrepublik Deutschland wurden zwischen 1946 und 1990 insgesamt 3329 Spielfilme (einschließlich aller Genreproduktionen) gedreht und uraufgeführt. Von diesen haben sich 198 Filme in der einen oder anderen oben genannten Form mit der Nazizeit beschäftigt, was einem Anteil von rund 6% an der Menge aller Kinospielfilme entspricht. Die DDR hatte im selben Zeitraum 677 Spielfilme in ihre Kinos gebracht, von denen 106 Filme (einschließlich Kinderfilme, ohne Abbruchprojekte) einen Bezug zur NS-Vergangenheit aufweisen. Gemessen an der Gesamtfilmproduktion der DDR beträgt der Anteil hier etwa 16%. Bei der weitaus kleineren Spielfilmproduktion in der DDR muß also konstatiert werden, daß im prozentualen Verhältnis (nicht nach absoluten Zahlen) der Beitrag des DEFA-Schaffens zum filmischen Umgang mit der NS-Vergangenheit rein quantitativ größer war als derjenige der Bundesrepublik.[97] Die Gründe dafür liegen zum einen im Selbstverständnis der DDR als antifaschistischer Staat, wodurch die Produktion von Filmen über die NS-Zeit gewissermaßen ein Staatsanliegen war. Zum anderen bestehen sie aber auch darin, daß es für nicht wenige Filmemacher ein verinnerlichtes Anliegen war, Filme zur NS-Thematik herzustellen. Darüber hinaus waren in späteren Jahren kritische Ansichten zur DDR-Gegenwart auch in Sujets mit antifaschistischen Inhalten unterzubringen.[98] Offenbar war

[97] Eigene Auszählung auf Grundlage folgender Quellen: Veröffentlichungen der Statistischen Abteilungen der deutschen Filmwirtschaft e.V. und nach den Statistischen Jahrbüchern der Bundesrepublik Deutschland. Bis 1987 vgl. auch die Zusammenfassung von Friedrich P. Kahlenberg: Film, in: Wolfgang Benz (Hg.): Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Band 4: Kultur, Frankfurt/M. 1983, 1989 (erw. Neuausgabe), S.464-512, hier S.502/503. Seit 1987 u.a. Statistisches Bundesamt (Hg.): Statistisches Jahrbuch 1993 für die Bundesrepublik Deutschland, Wiesbaden 1993, S.454. Weitere Informationen nach Kinematheksverbund/Deutsches Filminstitut (DIF)/Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek: Die deutschen Filme. Deutsche Filmographie 1895-1998 und Die Top 100, Berlin 1999 (CD-ROM) sowie Staatliches Filmarchiv der DDR (Hg.): DEFA-Spielfilme 1946-1964. Filmographie, Berlin 1989 und Staatliches Filmarchiv der DDR/Institut für Filmwissenschaft der DDR (Hg.): Filmobibliographische Jahresberichte (FBJ) 1965-1990, Berlin 1966-1994.

[98] Vgl. dazu Katharina Steinke: Antifa-Filme als Nische? Ein Gespräch mit dem Drehbuchautor Eberhard Görner, in: Deutschland Archiv. Zeitschrift für das vereinigte Deutschland 26/1993, S.536-554.

für das Filmwesen der Bundesrepublik insgesamt (weniger für engagierte Regisseure) der Nationalsozialismus lange Zeit ein Problemkomplex, der nicht wie in der DDR eine programmatisch eindeutige Zielstellung veranschlagt hatte. Allerdings sagen die quantitativen Disparitäten natürlich noch nichts über die Qualität der Filme aus.

Die Grundthesen dieser Arbeit lauten nun:

Die Filme seit 1945 aus beiden deutschen Staaten zum Umgang mit der NS-Vergangenheit haben auf ihre eigene Weise vielfältige Facetten der NS-Problematik in unterschiedlicher Form und aufeinander bezogen thematisiert. Einzeln für sich genommen sind die Filmbeiträge aus Ost und West Ausdruck des jeweiligen Standes der politischen Kultur im geteilten Deutschland.

In der Bundesrepublik wie in der DDR ist der Film damit als Begleitmedium für die politische Agenda zu beschreiben, in der DDR lediglich verstärkt durch den veränderten Sprachrahmen innerhalb ihrer eingeschränkten Öffentlichkeit.

Beide Seiten zusammengenommen ergeben im Gesamtüberblick eine Arbeitsteilung in der Aufarbeitung der NS-Zeit. Die verschiedenen Inhalte, die Gestaltungsarten und die Ästhetik vermitteln spezifische Bilder von der NS-Geschichte, ohne die eine Rezeption des düstersten Kapitels der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert nicht vorstellbar ist.

Von der Moralität im Grundsatz zur Abwehr historischer Verantwortung – Filme 1945-1955

Als am 15. Oktober 1946 der Film "Die Mörder sind unter uns" in Berlin als erster deutscher Nachkriegsfilm Premiere hatte, war dies zwar nach außen hin der viel beachtete Auftakt der deutschen Vergangenheitsbewältigung im Film. Ein Umgang mit der NS-Zeit im Film ließ sich jedoch parallel dazu auch auf zwei anderen Feldern ausmachen. Es handelte sich dabei um Phänomene, die als unmittelbare Produkte des Erbes aus dem "Dritten Reich" in die Nachkriegsentwicklung einflossen. Das erste Phänomen war die relativ schnelle Bearbeitung und Veröffentlichung sogenannter "Überläufer", also einer Reihe von Filmen aus der NS-Produktion, die aus den unterschiedlichsten Gründen im Kriege verboten oder nicht zu Ende gedreht worden waren. Das andere Phänomen betraf die Kontinuität des Personals im deutschen Filmwesen bzw. die Frage, wer eigentlich den neuen deutschen Film schaffen sollte, wenn außer den Vertretern des Nazifilms keine weiteren Kräfte in großer Zahl dafür zur Verfügung standen.
Nach einer Untersuchung des Filmwissenschaftlers Holger Theuerkauf belief sich die nachträgliche Fertigstellung oder Aufführung von NS-Filmen aus der Zeit zwischen 1943 und 1945 auf nicht weniger als 60 Produktionen. Davon erlebten 34 Filme in den Westzonen, in Westberlin und in der späteren Bundesrepublik, weitere 16 in der SBZ/DDR und 10 Filme in Österreich bis 1954 ihre Erstaufführung. Die überwiegende Mehrheit dieser Filme waren Unterhaltungsfilme. Allerdings gehörten auch so ideologisch bedenkliche Filme, wie z.B. der mit antibritischen Untertönen durchsetzte Katastrophenfilm "Titanic" (1943/1950, Regie: Herbert Selpin und Werner Klingler) dazu, der sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR gezeigt wurde. Darüber hinaus durfte Heinz Rühmann in Westdeutschland ab Mai 1953 in dem Film "Quax in Afrika" (1945/1953, Regie: Helmut Weiss) wieder seine Späße unter die Leute bringen, diesmal im afrikanischen Busch unter Verwendung einiger rassistischer Anklänge.[99]
Die Motivation für diese Aktivitäten bestand allein darin, die Filme nach ökonomischen Gesichtspunkten zu verwerten, um die Einspielerlöse der deutschen Filmwirtschaft für die Neuproduktion zuzuführen. Dabei nahm man offensichtlich ohne große Überlegungen die erneute Reproduktion tradierter Wahrnehmungshaltungen des NS-Films billigend in Kauf. In beiden deutschen Staaten gab es diesbezüglich keine gravierenden Unterschiede. Gestaltete sich aber diese Aufführungspraxis für die frühe

[99] Vgl. die Übersicht bei Holger Theuerkauf: Goebbels' Filmerbe. Das Geschäft mit unveröffentlichten Ufa-Filmen, Berlin 1998, S.221-313.

Bundesrepublik in ihrer Selbstsicht als reichlich unproblematisch, da der westdeutsche Nachkriegsfilm sich den traditionellen filmischen Ausdrucksweisen weiter verschrieben hatte, so geriet die ostdeutsche Filmpolitik damit in ein schwer aufzulösendes Dilemma. Sie besaß zwar durch die Premieren der alten deutschen "Überläufer" eine gewisse ökonomische Basis, sah sich jedoch mit dem selbst gesteckten Anspruch konfrontiert, einen politisch, ideologisch und ästhetisch neuen Film zu schaffen. Die versuchte Neuorientierung des Filmschaffens in der SBZ/DDR war zudem ab 1948/49 vorwiegend eine rein ideologische, die den Prämissen des Sozialistischen Realismus zu folgen hatte. Theuerkauf schreibt über dieses Verhältnis: "Pikanterweise versuchte die DEFA mit ihren selbstgefertigten Konkurrenten (den von ihr fertiggestellten alten NS-Filmen – D.K.) den mangelnden Zuspruch ihrer Eigenproduktionen zu begründen. Die DEFA-Filme konnten nicht schlecht sein, nur war eben das Publikum für die neuen Inhalte noch nicht reif. Da sich die ostdeutschen Kinogänger nicht austauschen ließen, mußte man sich auf neue, publikumswirksame Drehbücher konzentrieren."[100] Die Auseinandersetzungen um den sogenannten UFA-Stil, der abgelehnt, aber nicht analysiert wurde, prägten bis weit in die fünfziger Jahre die Suche der DEFA nach einer Verbindung von politisch aufklärerischen Filmen und deren Unterhaltungswert. In der Filmpraxis erschienen allerdings immer wieder, wie auch in der Bundesrepublik, Reprisen aus der früheren NS-Produktion.[101] Publikumswirksamkeit stellte sich schließlich auch in den neu produzierten Unterhaltungsfilmen durch den Rückgriff auf die überlieferten UFA-Traditionen ein. Waren die NS-Propagandafilme aus naheliegenden Gründen natürlich verboten, so ist aus heutiger Sicht hingegen kaum noch zu entscheiden, ob die mehr als pragmatische Umgangsweise mit den übrigen alten NS-Filmen, auch wenn sie scheinbar unpolitisch gewesen sein sollten, in beiden deutschen Staaten einer gewissen ideologischen Fahrlässigkeit oder der bewußten Ausblendung historischer Gegebenheiten geschuldet war. In jedem Fall aber verlängerte die Nachsichtigkeit gegenüber jenen Beiträgen aus der Nazifilmproduktion in den unmittelbaren Nachkriegsjahren die rezeptorische Weiterwirkung dieser Filmformen.[102]

---

[100] Vgl. Theuerkauf: Goebbels' Filmerbe..., a.a.O., S.177.

[101] Vgl. hier die statistischen Aufstellungen von Bundesarchiv-Filmarchiv/DEFA-Stiftung (Hg.): Ausländische Spiel- und abendfüllende Dokumentarfilme in den Kinos der SBZ/DDR 1945-1966. Filmographie, Berlin 2001 (mit deutschen Reprisen) und die Filmstatistischen Taschenbücher der Spitzenorganisation der deutschen Filmwirtschaft (SPIO) Wiesbaden bis 1990.

[102] Die historische Aufarbeitung dieses Themenkomplexes ist weiterhin dürftig. Auch Theuerkauf unternimmt in seinem Buch keine Analyse von ideologischen Inhalten und Wirkungsmechanismen der Filme. Die Arbeit von Eric Rentschler: The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife, Cambridge 1996, ist eher als Struktur- und weniger als Wirkungsgeschichte zu begreifen. Da die

Unter den Regisseuren und Schauspielern der "Überläuferfilme" waren nicht wenige mit einer überaus diskreditierten NS-Vergangenheit. Ihre letzten Unterhaltungsstoffe waren nun wieder zu sehen, ohne daß es irgendeine Kritik an den früheren Propagandafilmen gegeben hätte.[103] Bei den Schauspielern fehlte, getreu dem Hauptmotiv aus Klaus Manns Roman "Mephisto", daß man ja nur Schauspieler sei und deshalb mit Politik gar nichts zu tun habe, ein politisches Reflexionsvermögen ohnehin fast

---

Filmszene der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren so gut wie ohne Diskussionen im traditionellen Stil weiterfilmte, erübrigte sich hier offenbar eine Reprisenkritik. Selbst in späteren Jahren war die eigentümliche Unbefangenheit gegenüber dem Erbe des NS-Films noch zu spüren. An der antisemitischen Kodierung einzelner Szenen in dem oft gezeigten Film "Münchhausen" (1943, Regie: Josef von Baky) ist z.B. lange Zeit gar kein Anstoß genommen worden. Vgl. dazu Alfons Arns: Die halbe Wahrheit. Zum Umgang mit NS-Spielfilmen in Fernsehen und Kritik, in: medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse 4/1991, S.35-41, besonders S.38-40. In der DDR nahm die Unsicherheit im Umgang mit einzelnen NS-Filmen manchmal groteske Formen an. So reagierten einige Zuschauer bei einer Befragung über die Wirkung des Fernsehfilms "Mord in Lwow" (1960, Regie: Walter Heynowski), einem Film über die Rolle des Bundesvertriebenenministers Theodor Oberländer beim deutschen Überfall auf die Sowjetunion 1941, verärgert darauf, daß der Deutsche Fernsehfunk ohne Überleitung im unmittelbaren Anschluß an die Sendung am 8.2.1960, einem Montag, den NS-Revuefilm "Truxa" (1936, Regie: Hans H. Zerlett) brachte, um die Tradition des "alten Films" am Montagabend nicht unterbrechen zu müssen. In der Wirkungsanalyse zu "Mord in Lwow" hieß es aber auch, daß Bestätigungen dafür vorliegen, "daß eine Anzahl von Zuschauer(n) ungewollt eingeschaltet hatten, weil sie den Archivfilm erwartet hätten." Damit auch unpolitische Zuschauer den Film zu sehen bekamen, lief "Mord in Lwow" ohne Vorankündigung. Vgl. Walter Heynowski: Analyse der agitatorischen Massenwirksamkeit des Fernsehfilms "Mord in Lwow" vom 19.2.1960. Abschnitt V: Die Wirkung des Filmes nach der Fernseh-Ausstrahlung, S.7/8, hier S.8. BArch, SAPMO, DY 30/IV 2/902/86. ZK der SED. Abteilung Agitation, Blatt 100/101. Als das DDR-Fernsehen 1960 anfragte, ob es den Film "Die Hochzeitsreise" von Karl Ritter aus dem Jahre 1939 senden könne, mußte der Leiter der Wissenschaftsabteilung des Staatlichen Filmarchivs der DDR erst ausführlich darauf hinweisen, daß Ritter einer der Hauptpropagandisten des NS-Films gewesen war. Vgl. Staatliches Filmarchiv der DDR, Wolfgang Klaue, an die Parteiorganisation des Deutschen Fernsehfunks vom 20.10.1960. BArch, SAPMO, DY 30/IV 2/902/86. ZK der SED. Abteilung Agitation, Blatt 140-142. Ein Experiment ganz eigener Art schlug das Staatliche Filmarchiv der DDR in den sechziger Jahren vor, als es im archiveigenen Kino "Camera" in Berlin NS-Unterhaltungsfilme vorführte, die Veranstaltungen aber während des Filmabspielens mehrfach unterbrach, um mit dem Publikum über den Wert und Unwert solcher Filme zu diskutieren. Diesem Experiment war kein großer Erfolg beschieden, weil die Zuschauer die Filme komplett sehen wollten. Aussage von Wolfgang Klaue in einem Interview mit dem Verfasser am 10. September 2002.

[103] Beispiele sind u.a. die Regisseure Karl Anton, Rolf Hansen, Arthur Maria Rabenalt, Gustav Ucicky und Erich Waschneck. Anton drehte z.B. 1936 den antikommunistischen Film "Weiße Sklaven", der ursprünglich unter dem Titel "Panzerkreuzer Sewastopol" als Gegenstück zu Sergej Eisensteins "Panzerkreuzer Potemkin" (1925) in die Kinos kommen sollte. Goebbels war mit dem ersten Ergebnis derart unzufrieden, daß er eine Umarbeitung anordnen ließ, was den Film keineswegs freundlicher machte. Heraus kam so oder so ein Zerrbild der Revolution als Orgie der Gewalt. Ucicky verantwortete mit dem antipolnischen Film "Heimkehr" (1941) nichts weniger als eines der rüdesten nazistischen Pamphlete der Filmgeschichte, während Waschneck noch vor Veit Harlans "Jud Süß" (1940) in dem Film "Die Rothschilds" (1940) die angebliche Unterwanderung Europas durch das weltweite "Finanz- und Bankenjudentum" brandmarkte.

vollständig.[104] Mit dem existentiellen Generalargument, daß auch das neue deutsche Filmwesen Fachkräfte benötige, begann schon in der zweiten Hälfte des Jahres 1945 die Sammlung und Rekrutierung der überlebenden Filmemacher. Zwar distanzierte man sich formal von der NS-Propaganda im Film und ließ deren Hauptvertreter vorerst nicht zum Zuge kommen. Wenn diese aber wie der Regisseur Wolfgang Liebeneiner, der immerhin mit dem Film "Ich klage an" (1941) das Euthanasieprogramm des NS-Staates legitimiert hatte, anderen glaubhaft versichern konnten, daß sie mit ihren Filmen lediglich zur Diskussion über das dargestellte Thema beitragen wollten, dann waren sie im Prinzip schnell wieder im Geschäft. Aus Sicht einer positiven Erinnerung hätte im Grunde in den ersten drei, vier Nachkriegsjahren nicht ein einziger aktueller deutscher Film und schon gar kein alter NS-Film das Licht der Leinwand erblicken dürfen. Wie sollten denn ehemalige NS-Anhänger und Mitläufer nun Filme schaffen, die den harten Tatsachen der Verbrechen zufolge gegen ein System gerichtet sein mußten, das noch kurz zuvor die eigene, kaum kritisierte Lebensgrundlage gebildet hatte? Neben den ökonomischen Erwägungen, die heimische Filmproduktion auf den deutschen Markt zu bringen, war dies im Prinzip auch der filmpolitische Beweggrund der US-Amerikaner, die vorläufig keine eigenständige deutsche Filmproduktion zulassen wollten.[105] Aber die Veränderung der politischen Konstellation im Nachkriegsdeutschland, die Förderung des Films in der SBZ durch die SMAD und das große Bedürfnis der Bevölkerung nach deutschen Filmen trugen hier ebenfalls der Pragmatik Rechnung. Man wollte Filme, und man brauchte Filme, da schien es nur aus zweiter Hand wichtig zu sein, von wem sie kamen. Da man von einer inneren Emigration im deutschen Filmwesen kaum sprechen konnte (Ausnahmen: die Regisseure Peter Pewas und Erich Engel[106]), oppositionell

---

[104] Trotz möglicher innerer Zerrissenheiten waren bei Gründgens, Moser, Rühmann, Hielscher, Söderbaum usf. stromlinienförmige Lebensläufe an der Tagesordnung. In der Hauptsache ging es ums Spielen an sich, nicht für wen. Vgl. dazu auch Carl Zuckmayer: Geheimreport (1943/44), München 2004.

[105] Vgl. Theuerkauf: Goebbels' Filmerbe..., a.a.O., S.120-122.

[106] Der gemeinhin als ein wichtiger Kopf der inneren Emigration bezeichnete Regisseur Helmut Käutner, der mit "Romanze in Moll" (1943) und "Unter den Brücken" (1944 verboten, Erstaufführung 1950) zwei der wenigen künstlerisch bedeutenden Arbeiten der Nazizeit produziert hatte, gehörte nur recht bedingt in diese Kategorie. Übersehen wurde dabei meist sein filmischer Beitrag zur Sinnbegründung des Krieges in "Auf Wiedersehen, Franziska!" (1941), so z.B. von Hembus: Der deutsche Film kann gar nicht..., a.a.O., S.51. Zur ideologischen Bedeutung von "Auf Wiedersehen, Franziska!", einer melodramatischen Geschichte, in der eine Frau lange auf ihren Mann, der Auslandsjournalist ist, warten muß, bis der entfesselte Krieg die Frau zu ihrer Entscheidung motiviert, den Mann selbst fortzuschicken, denn nun hätte seine Abwesenheit im Krieg endlich einen Sinn, vgl. u.a. Erwin Leiser: "Deutschland, erwache!" Propaganda im Film des Dritten Reiches, Reinbek 1968, 1989 (3. Aufl.), S.63 und Adolf Heinzlmeier: Nachkriegsfilm und Nazifilm. Anmerkungen zu einem deutschen Thema, Frankfurt/M. 1988, S.28-30. Der an Bertolt Brecht geschulte Regisseur Erich Engel vermied hingegen in seinen Filmen ein politisches Engagement für die NS-Machthaber, obgleich die häufige Arbeit mit dem

gesinnter Nachwuchs so gut wie nicht vorhanden war (Ausnahme: der spätere Regisseur Kurt Maetzig) und die Remigranten unter den Filmkünstlern (Regisseure und Schauspieler mit ausländischer Filmerfahrung wie Slatan Dudow, Gustav von Wangenheim, Fritz Kortner oder Peter Lorre u.a.) eine verschwindende Minderheit darstellten, blieb es in Ost und West routinierteren Regisseuren aus der zweiten Reihe der NS-Filmhierarchie vorbehalten, mit der Erinnerungsarbeit zu beginnen.
Unter den geschilderten Voraussetzungen sind die ersten filmischen Ergebnisse in ihrem Versuch, Ansätze zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit zu liefern, keineswegs gering zu bewerten. Abgesehen vom zeitgenössischen Wohlwollen kann nahezu allen Filmen über die NS-Zeit bis 1949 zumindest eine Moralität im Grundsatz bescheinigt werden. Diese lief darauf hinaus, mit Hilfe moralischer Appelle und ethischer Abweisungen die zerstörerischen Hinterlassenschaften des Nazireiches überwinden zu wollen. Das soll nicht über die formalen Schwächen und über die fehlende Tiefe der Filmstoffe in der Behandlung ihres historischen Gegenstandes hinwegtäuschen. Jedoch waren sie, trotz ihrer Uneinheitlichkeit, als Signale für den fordernden Anspruch zur Verarbeitung der Nazizeit von nicht zu unterschätzender Bedeutung.
"Die Mörder sind unter uns" in der Regie von Wolfgang Staudte postulierte vor allem das Moment der Schuldbewältigung durch Recht. Die Hauptfigur, der Arzt Mertens, ist eigentlich fest entschlossen, seinen ehemaligen militärischen Vorgesetzten selbst zu richten, da jener für die Erschießung unschuldiger Zivilisten in Polen 1942 die Verantwortung trägt. Mertens ist aufgrund seiner Schuldbeobachtung traumatisiert und unfähig, ein normales Leben zu führen. Nur die Liebe zu einer Frau, die auch durch ihren Eingriff die Rachetat verhindert, bringt ihn in die Normalität zurück. Der Film sagt, daß Selbstjustiz keine Lösung ist. Er sagt aber auch, daß die Überlebenden die Verantwortung haben, Recht zu fordern und Anklage zu erheben für Millionen unschuldiger Opfer. Die Konsequenz zur Aufarbeitung der NS-Zeit löste der Film über den Umweg der Wehrmachtsverbrechen, deren unerbittliche Härte indirekt auf die NS-Ideologie verweist. Die expressionistischen Darstellungsmittel erhöhten noch zusätzlich den Eindruck des Verlorenseins im Angesicht deutscher Schuld in mitten der Trümmerwüste von Berlin. Gegenüber diesem vergleichsweise "kleinen" Fall von Mertens in "Die Mörder sind unter uns" versuchte Helmut Käutners Film "In jenen Tagen" sich an nichts weniger als an einem Rundblick über das gesamte

---

Komödienstar Jenny Jugo ebenfalls als "kriegswichtige" Unterhaltung im Sinne von Goebbels bezeichnet werden kann. Die Regisseure Phil Jutzi und Werner Hochbaum, beide in der Tradition des proletarischen Kinos der Weimarer Republik stehend, starben zu früh, um noch neue Filme drehen zu können.

“Dritte Reich” aus privater Sicht. In Rückblenden erzählt ein Autowrack, mit der Stimme des Regisseurs versehen, zwei Mechanikern sieben Episoden “aus der dunklen Zeit”, als es noch ein funktionierendes Fahrzeug gewesen war. Skizzenhaft werden Themen wie Emigration, der manifeste Antisemitismus in Deutschland, Ansätze des politischen Widerstands und die Haltungen einfacher Leute im Krieg angerissen. Kulminationspunkt der Geschichten ist jedes Mal die Botschaft, daß es auch unter den widrigsten Bedingungen des Lebens “anständige Menschen” gegeben hat, die nicht mitmachten. Die moralische Essenz des Films ist schließlich am Ende der Rahmenhandlung das charakteristische Eingeständnis, daß man nun viel Gelegenheit dazu habe, Mensch zu sein. Die inhaltliche Ambivalenz von “In jenen Tagen” kam durch die Rhetorik vom “Menschen an sich” natürlich offenkundig zum Vorschein. Allerdings bemühte sich Käutner immerhin um die Benennung geschichtlicher Begebenheiten, was zumindest zeigte, daß es noch nicht ausschließlich um die Perspektive des anthropologischen Fortschreitens ohne Rückblicke in die Vergangenheit ging.[107]

Ähnliche Grundzüge der moralischen Verarbeitung des NS-Themas wie bei “In jenen Tagen” wiesen zwei weitere Produktionen aus den Westzonen auf. In dem Film “Zwischen gestern und morgen” (1947, Regie: Harald Braun) dominierte zwar ästhetisch eine bis zum Kitsch neigende Melodramatik um verschiedene “Menschen im Hotel”, die fast alle mehr oder weniger ohnmächtig der politischen Entmündigung in der NS-Zeit gegenüberstehen. Dennoch ist der Anlaß der Verwicklungen die Emigration des Hauptthelden, der nach seiner Rückkehr 1945 in Deutschland vielen Vorurteilen ausgesetzt ist und der erst durch Liebe und Vertrauen in die Gemeinschaft zurückfindet. Ein derartiges Prinzip Ratlosigkeit bestimmte auch Rudolf Jugerts “Film ohne Titel” (1948), dessen Hauptfunktion in der Illustration der Verstörung bestand, in welch hohem Maße NS-Zeit und Krieg die Lebensläufe durcheinander gebracht hatten, so daß eine grundlegende Veränderung der eigenen Lebensmotive angeraten war. In diesen Filmen zeichnete sich die Tendenz zur “moralischen Wiederaufrüstung”, wie es die Germanistin Kirsten Burghardt formuliert hat, durchaus schon ab, aber gesellschaftlich war hier nicht Geschichtslosigkeit beabsichtigt, da die Ursprünge der

[107] Vgl. dazu auch die Parallelanalyse beider Filme von Siegfried Zielinski: Faschismusbewältigungen im frühen deutschen Nachkriegsfilm. Staudtes “Die Mörder sind unter uns” und Käutners “In jenen Tagen”, in: Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst 2/1979, S.124-133. Vgl. außerdem als Kontrapunkt Rainer Vowe: Der staatspolitisch besonders wertvolle Film, in: Ralf Adelmann/Markus Stauff (Hg.): Politik und Bilder. kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie 37/1998, S.3-7.

filmischen Handlungen noch im Kontext des Nationalsozialismus positioniert waren.[108]
Viel stärker auf das von Burghardt abgestellte Kriterium zielte ein anderer westdeutscher Film, der sich in Inhalt und Form nachgerade krampfhaft bemühte, alle Anklänge an die Erinnerung auszuschalten. Der Film "...und über uns der Himmel" (Regie: Josef von Baky) zog sich schon 1947 allein damit aus der Affäre, daß er einem Kriegsheimkehrer nur noch das Interesse eines redlichen Neuanfangs unterschob, ohne überhaupt einen einzigen Hinweis auf dessen Taten vor 1945 zu geben. Der Heimkehrer beginnt zunächst, am Aufbau fest mit anzupacken, gerät später auf die schiefe Bahn des Schwarzhandels und wird am Ende durch den angedrohten Liebesentzug seiner Frau und seines Sohnes moralisch geläutert. Dieser Film war für die Vorwegnahme der Veränderung des erinnerungspolitischen Klimas im Westen gleich doppelt bedeutsam. Er geriet einerseits zum Nachkriegs-initiationsritus der Integration, da vor allem der von Hans Albers verkörperte Kriegsheimkehrer mit dem typischen Gebaren des "Hoppla, jetzt komme ich" deutliche Zeichen des lebensbejahenden Zukunftsoptimismus gegen die Widrigkeiten der Zeit setzte, die in jedem Fall zu überwinden waren.[109] Andererseits sollte dem Publikum nahe gebracht werden, daß neben der materiellen auch die soziale und moralische Integration vollzogen werden muß, die sich im Rahmen der neuen Gemeinschaft, im übrigen ohne Fragen nach einer früheren NS-Schuld, redlich zu bewegen hat.[110] Zu diesem Zeitpunkt waren solche filmischen Ausreden jedoch noch nicht prägend für die Filmentwicklung in bezug auf die NS-Vergangenheit.
Gleich fünf Filme setzten sich zwischen 1947 und 1949 auf unterschiedlichen Wegen mit den deutschen Verbrechen gegen die Juden auseinander. Der erste dieser Beiträge war "Ehe im Schatten" (1947), der nach dem authentischen Fall des Schauspielerehepaares Gottschalk die Geschichte eines gemeinschaftlich begangenen Selbstmordes erzählt. Grund für die tragische Tat ist der Umstand, daß der Mann sich von seiner jüdischen Frau scheiden lassen müßte, um in der Nazizeit weiter als Schauspieler arbeiten zu können. Die Verweigerung wird hier nach innen

---

[108] Vgl. Burghardt: Moralische Wiederaufrüstung..., a.a.O., S.247-260. Zu "Zwischen gestern und morgen" und "Film ohne Titel" fehlt bei Burghardt (S.257-260) die Analyse des Rückbezugs der Filme auf die NS-Zeit, so daß der Eindruck entsteht, die Anrufung einer gedächtnislosen Zukunft stünde im Zentrum der Filme. Appelle an die abstrakte Vernunft und den Fortschrittsoptimismus "nach der Katastrophe" bleiben jedoch in den genannten Filmen merkwürdig gebrochen und ohne durchgehende ideologische Linie.
[109] Um Hans Albers rankte sich lange Zeit der Mythos vom unpolitischen Draufgänger und Herzensbrecher. Über seine Propagandarollen als markige deutsche Führer in den Filmen "Flüchtlinge" (1933, Regie: Gustav Ucicky) und "Carl Peters" (1941, Regie: Herbert Selpin) wurde meist geschwiegen.
[110] Vgl. auch Burghardt: Moralische Wiederaufrüstung..., a.a.O., S.255-257.

gerichtet und führt schließlich zum Freitod des Paares als Symbol für das gewaltsame Verschwinden der Juden aus ihrer heimatlichen Umgebung. Wie "Die Mörder sind unter uns" wurde auch "Ehe im Schatten" im In- und Ausland als bedeutsamer Fingerzeig für den Willen der Deutschen aufgenommen, sich ernsthaft der eigenen, unmittelbaren Vergangenheit stellen zu wollen.[111] Allerdings schwächten die formalen Mittel in der Umsetzung des Films dessen inhaltliche Kraft spürbar ab, da die melodramatische Grundstruktur auf Einfühlungsvermögen und Sentiment setzte, wodurch die Thematik ins neutral Tragische verschoben wurde. Das als Beispiel für viele gedachte Einzelschicksal erfuhr seine Wendung auf das herausgehobene Paar, mit dem Mitleid empfunden wurde. Die Beispielhaftigkeit konnte damit nicht mehr auf einen allgemeineren Opferstatus der Juden verweisen.[112] Nach dem Einsatz des Films in den USA 1948 bemängelte kein Geringerer als Siegfried Kracauer darüber hinaus die

---

[111] In kurzer Zeit hatte "Ehe im Schatten" (Premiere: 3.10.1947) in ganz Deutschland einen Zuschauerstand von zehn Millionen erreicht. Er avancierte damit zu einem der meist besuchten Nachkriegsfilme überhaupt. Vgl. Mückenberger/Jordan: "Sie sehen selbst, Sie hören selbst...", a.a.O., S.85. Nach einer Statistik des "Staatlichen Komitees für Filmwesen" von 1953 soll der Film 1952 in der DDR noch einmal knapp elf Millionen Zuschauer erreicht haben. Es kann sich dabei aber auch um einen Übermittlungsfehler handeln. Vgl. dazu die Liste über die Besucherzahlen des Jahres 1952 per 20.4.1953, nur zum Teil mit Seitenzahlen, hier S.2. BArch, DR 1, 4125 – Staatliches Komitee für Filmwesen, Allgemeiner Schriftwechsel 1951-1953. Grundsätzlich muß zu allen Arten von Besucherzahlen angemerkt werden, daß weder für die westdeutschen noch für die ostdeutschen Filme valides und gesichertes statistisches Material vorliegt. Das heißt nicht, daß es gar keine Zahlen gibt, aber die Erhebungsmaßstäbe variieren sehr stark, besonders bezüglich der Einsatzmengen der einzelnen Filme und der Vergleichsgrößen zu anderen Filmen im Hinblick auf die Einsatzorte, die Publikumsstruktur und die Laufzeit der Filme. Notgedrungenermaßen müssen die überlieferten Informationen zur Publikumsresonanz mit den größten empirischen Vorbehalten betrachtet werden, zumal eine rein quantitative Erfassung des Filmbesuchs nur bedingt die möglichen Wirkungsmechanismen der Filme erhellt. Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung wird daher aus Gründen der Vorsicht eher sporadisch auf Besucherstatistiken zurückgegriffen.

[112] "Ehe im Schatten" unterscheidet sich der Form nach in nichts von früheren deutschen Melodramen, was einen Teil des Zuschauererfolges erklären dürfte. Es spricht außerdem in der Anschauung des Films einiges dafür, daß der Regisseur Kurt Maetzig bei seinem Filmdebüt weniger ein selbständiger Filmemacher, sondern weit mehr ein lernender Betrachter der Arbeit des filmerfahrenen Regieassistenten Wolfgang Schleif war. Dieser Hinweis fehlt in der Regel in den Stablisten. Vgl. aber den Vertrag zwischen der DEFA und Wolfgang Schleif über die Regieassistenz zu "Ehepaar Wieland" (d.i. der Arbeitstitel von "Ehe im Schatten" – D.K.) vom 21. Januar 1947. BArch, DR 117, vorläufige Nr. 50 B – Verträge Regisseure G-Z (1946-1959) sowie die Erinnerungen des ehemaligen DEFA-Direktors für Wirtschaft und Verwaltung (bis 1948) Karl Hans Bergmann: Der Schlaf vor dem Erwachen. Stationen der Jahre 1931-1949, Berlin 2002, S.353/354. Schleif war im übrigen auch ein Regieassistent bei "Jud Süß". Zwiespältig bleibt weiterhin, daß der Kameramann Friedl Behn-Grund die Todesszene von "Ehe im Schatten" ohne größere Abweichungen nach dem Modell einer ähnlichen Konstellation des NS-Filmes "Ich klage an" arrangierte, bei dem er ebenfalls die Kamera geführt hatte. Von dem Komponisten des Films, Wolfgang Zeller, stammte u.a. die Musik zu den faschistischen Filmen "Der Herrscher" (1937, Regie: Veit Harlan) und "Jud Süß". In diesen Punkten war "Ehe im Schatten" ein antifaschistischer Film von mindestens zweifelhafter Art. Vgl. Mückenberger/Jordan: "Sie sehen selbst, Sie hören selbst...", a.a.O., S.82-85.

"politische Unreife" des Films, nach der das Unwesen des Nazismus dem Filmthema äußerlich wäre und diese Leerstelle nicht zwingend zur Förderung eines notwendigen Bewußtseinsumschwungs der Deutschen beitrage.[113]

Anders war dies in jedem Fall bei "Affaire Blum" von 1948. Nach "Die Mörder sind unter uns" und "Ehe im Schatten" entstand damit in den Ateliers der DEFA bereits der dritte Film, der die NS-Zeit als Hauptsujet behandelte. Diesmal sollte jedoch nicht die Naziherrschaft im "Dritten Reich" die Filmumgebung bilden, sondern es sollte gezeigt werden, wie tief schon vor dem Machtantritt der NSDAP autoritäre und antisemitische Denkhaltungen in Teilen des Staatsapparates der Weimarer Republik verankert waren. Angelehnt an einen tatsächlichen Justizskandal von 1926 in Magdeburg, wo einem jüdischen Fabrikanten aus Rassedünkel beinahe ein Raubmord in die Schuhe geschoben worden war, beabsichtigte der Regisseur Erich Engel die Darstellung der Kontinuität von parafaschistischem Denken und ihrer Vorausentwicklung, ohne die der 30. Januar 1933 und seine Folgen nicht erklärbar waren. Der Film wurde als "umgedrehtes" Kriminalstück konzipiert. Der wirkliche Mörder ist hier von Anfang an bekannt. Es geht vielmehr um die tendenziösen Ermittlungsmethoden der Justiz gegen den Industriellen Blum, der von dem wahren Täter und ehemaligen Freikorps-kämpfer Gabler belastet wird. Erst durch eine Alternativuntersuchung auswärtiger Kriminalbeamter kann der richtige Mörder überführt werden. Neben dem spannungsreichen Bogen bis hin zum Unschuldsbeweis für Blum gelang es dem Film vor allem mit seiner inszenatorischen Strenge, etwas vom Gefühl drohenden Unheils zu vermitteln. Mit seiner dräuenden und bleischweren Bildatmosphäre erschien "Affaire Blum", der sich außerdem fast gänzlich in Innenräumen abspielte, wie eine permanente "Dunkel-kammer", in der die Nacht des Faschismus faktisch schon eingebrochen war, bevor sie sich auch politisch manifestiert hatte.[114]

Die zeitgenössische Kritik in Ost und West bejubelte den Film gleicher-maßen einhellig.[115] Aber im Jahre 1948 mehrten sich langsam die Anzeichen einer Veränderung der politischen Grundsituation. Zwar hatte im Gegensatz

---

[113] Vgl. Siegfried Kracauer: Der anständige Deutsche. Ein Filmportrait (1949), in: Film und Fernsehen 1/1999, S.6-8 (deutsche Erstveröffentlichung). Wieder abgedruckt in: Ders.: Kleine Schriften zum Film 1932-1961. Werke Band 6.3, Frankfurt/M. 2004, S.421-428.

[114] Den Kontinuitätsanspruch von "Affaire Blum" betont rückblickend auch der Filmhistoriker Heinz Kersten: "In diesem Film zeigte sich zum erstenmal das Bemühen der DEFA, die Wurzeln der Nazi-Ideologie weiter zurück in die Vergangenheit zu verfolgen und sich nicht mit einer Abrechnung mit zwölf Hitler-Jahren zu begnügen. Man hatte ganz richtig erkannt, daß eine endgültige Überwindung des Faschismus nicht ohne Aufarbeitung der ganzen deutschen Geschichte möglich war." Vgl. Heinz Kersten: Entwicklungslinien, in: Blum/Blumenberg u.a.: Film in der DDR..., a.a.O., S.7-56, Zitat S.14.

[115] Vgl. Mückenberger/Jordan: "Sie sehen selbst, Sie hören selbst...", a.a.O., S.104/105.

zur Publizistik bis dahin kein einziger deutscher Nachkriegsfilm mit Anklängen an die NS-Zeit eine Stillstellung der Diskussion über die Schuldfrage eingeklagt, wenn auch in einigen Fällen, wie bei "...und über uns der Himmel", durchaus moderat zum Verschweigen des Vergangenen aufgerufen wurde. Allerdings belief sich die Verweigerung der Erinnerung hierbei gleich auf das ganze Handlungsgeflecht. Jene Filme jedoch, die sich der NS-Zeit weiterhin konkret benennbar widmeten, blieben auf ihrem Kurs, den Deutschen Schuld und Sühne unter moralischen Aspekten als gedankliches Programm nahezubringen. Bezeichnend für die politische und geistesgeschichtliche Lage in Deutschland 1948/1949 war nun, daß sich das öffentliche Stimmungsbild im Umgang mit der NS-Vergangenheit rapide verschlechterte. Die existentiellen Belange des Wiederaufbaus ohne Erinnerung und der Wille zur Schaffung funktionierender Gemeinwesen rückten mit einer derartigen Macht in den Vordergrund, daß die Filme über die NS-Geschichte immer weniger Beachtung fanden, obwohl sie inhaltlich im Prinzip noch einen Schritt weiter gingen als die bisherigen Produktionen. Ins Zentrum des filmischen Interesses rückten jetzt stärker als vorher Opfergruppenschicksale, individuelle Mitschuldbeschreibungen und zum Teil die erneute Suche nach dem Ort des Faschismus in der deutschen Geschichte.

Im Anschluß an die ersten Artikulationen der DEFA zur Judenverfolgung entstanden in den Westzonen 1948 zwei Filme, die explizit die Verfolgung der Juden als Kollektivverbrechen behandelten. Gleichzeitig wurde zum ersten Mal im deutschen Spielfilm das terroristische Herrschaftsgefüge des NS-Konzentrationslagersystems ansatzweise visualisiert.[116] Der Film "Lang ist der Weg" (Regie: Herbert B. Fredersdorf) illustrierte nach autobiographischen und fiktiven Elementen den Leidensweg jüdischer Menschen in Polen nach Kriegsbeginn bis hin zur Lagerwirklichkeit der sogenannten "Displaced Persons" (DP), die staaten- und heimatlos in der deutschen

[116] Unmittelbar nach Kriegsende wurden die Deutschen 1945 bereits sehr deutlich mit den Verbrechen in den KZ konfrontiert. Besonders die US-Besatzungsmacht setzte in ihren Umerziehungsprogrammen auf die nüchterne Darstellung der harten Faktizität von der Unmenschlichkeit in den Lagern des NS-Staates, entweder durch die Zuführung der Bevölkerung an die Stätten der Vernichtung zum Zwecke des Anschauungsunterrichts der Greuel oder in Form des Gemeinschaftsempfangs von Dokumentarfilmen über die KZ-Verbrechen, von denen der US-Film "Die Todesmühlen" (1945, Regie: Hanus Burger) sowie im Osten die sowjetische Produktion "Todeslager Sachsenhausen" (1946, Regie: Richard Brandt) die wohl bekanntesten sind. Trotz der unleugbaren Tatsachen bestand ein Teil der Reaktionen in der Bevölkerung auch in einfacher Abschreckung oder gar unter der Hand in der abwehrenden Vermutung, aufgrund der Verlierermentalität hier alliierter Propaganda "ausgeliefert" zu sein. Auf dem Spielfilmsektor war der polnische Film "Die letzte Etappe" (1948, Regie: Wanda Jakubowska) der erste Versuch zur Verarbeitung der Lagerbedingungen und der traumatisierenden Häftlingserlebnisse. Er lief 1949 (Premierendatum: 26.8.) nur in der sowjetischen Zone. Vgl. Bundesarchiv-Filmarchiv/DEFA-Stiftung (Hg.): Ausländische Spiel- und abendfüllende Dokumentarfilme..., a.a.O., S.51.

Nachkriegsgesellschaft auch weiterhin um einen gebührenden Platz zum Leben kämpfen mußten. Ins Blickfeld geraten während der Odyssee der Hauptfiguren die deutschen Nutznießer jüdischer Deportationen und der polnische Antisemitismus. Nahezu zeitgleich wurde auf Initiative des Filmproduzenten Artur Brauner in seiner in Westberlin ansässigen "Central Cinema Company" (CCC) mit Unterstützung sowjetischer Behörden der Film "Morituri" (deutsch: die Todgeweihten) von Eugen York realisiert. Beschrieben wird die Flucht einer international zusammengesetzten Häftlingsgruppe aus einem KZ und ihr Unterschlupf in einem von anderen Flüchtlingen provisorisch hergerichteten Waldlager in der Nähe der polnisch-sowjetischen Grenze. Gemeinsam mit ihnen überleben sie dort den Krieg. Neben einigen sehr vorsichtig-distanziert anmutenden KZ-Szenen, die das Schrecken der Lager wohl nur andeuten sollten, besticht der Film trotz seiner sentimentalen Grundhaltung besonders in der Darstellung der Schuldproblematik. Als ein junger deutscher Soldat das Waldlager entdeckt, wird er von den Insassen gefangen genommen und vor ein improvisiertes Gericht gestellt. Die Richter können ihn nicht verurteilen, weil sie keine Beweise für seine Schuld haben. Verbrechen müssen rechtsstaatlich gesühnt werden, so die Filmaussage, während die individuelle Schuld im Prozeß einer verinnerlichten Haftung zu klären ist.
Beide Filme, wie auch der 1949 unter der künstlerischen Oberleitung des Remigranten Fritz Kortner aufgeführte Film "Der Ruf" (Regie: Josef von Baky) über einen jüdischen Professor, der aus den USA nach Deutschland zurückkehrt und der letztlich an den weiter wirkenden antisemitischen Vorurteilen seiner Studenten zugrunde geht, wurden vom Publikum ignoriert oder regelrecht boykottiert. Obwohl mit hohem Werbeaufwand gestartet, kam es z.B. bei den Aufführungen von "Morituri" oftmals zu Unmutsäußerungen und massiven antisemitischen Beschimpfungen, bis sich die Kinobetreiber weigerten, den Film weiter in ihrem Programm zu spielen. Laut Artur Brauner war die Zeit "wie man in solchen Fällen zu sagen pflegt, noch nicht (oder nicht mehr? – D.K.) reif dafür. Das heißt: niemand hatte Lust, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Die einen nicht, weil sie kein blütenweißes Gewissen hatten. Die anderen nicht, weil sie froh waren, diese Vergangenheit endlich hinter sich zu haben. Und nun kam einer und fraß das Gras, das gerade anfing, darüber zu wachsen, wieder runter. Nee, also wissen Se, nee, meinten nicht nur die Berliner."[117] In der SBZ

[117] Vgl. "Atze" (Artur) Brauner: Mich gibt's nur einmal. Rückblende eines Lebens, München-Berlin 1976, S.75. Zum gesellschaftlichen Umfeld der Produktion und Rezeption des Films "Morituri" vgl. Claudia Dillmann-Kühn: Artur Brauner und die CCC. Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studiogeschichte 1946-1990, Frankfurt/M. 1990, S.27-40. Die Musik zu "Morituri" schrieb wieder Wolfgang Zeller. Einer der Kameramänner von "Lang ist der Weg" war Franz Koch, der zu Beginn der NS-Zeit an dem

wurden diese Filme, obgleich ihr Einsatz zunächst vorgesehen war, nicht mehr zugelassen, weil die UdSSR eine politische Kehrtwendung vollzog und im Zusammenhang mit der Ablehnung Israels auch innenpolitisch antisemitisch kodierte Diskriminierungen vornahm, die dann in ihr deutsches Hoheitsgebiet zurückstrahlten.[118] Hier hinein paßte auch eine Äußerung des sowjetischen DEFA-Direktors Andrej Andrijewski über "Affaire Blum" vom Dezember 1949, wonach der Film mutmaßlich geeignet sei, "die Volksrichter in ihrer Standfestigkeit zu erschüttern." Außerdem "ergebe sich ein ungleiches Bild der Klassenkräfte", da ein jüdischer Kapitalist im Mittelpunkt der Handlung stehe.[119] Solche machtpolitisch motivierten Umdeutungen waren nicht nur perspektivisch verheerend in bezug auf die späteren tendenziösen Kampagnen gegen den sogenannten "Antizionismus" in Osteuropa, sondern warfen auch ein schlagendes Licht auf die Prinzipienverschiebung im Umgang mit der Erinnerung. Wenn "Volksrichter" durch den demokratischen Sinn von "Affaire Blum" in ihrer "Standfestigkeit erschüttert" werden, dann hieß das nach dieser Lesart, daß die Hauptaufgabe der Justiz im Osten die Stärkung und Sicherung der Macht und nicht die unabhängige Rechtsprechung sein soll, was schließlich vor allem in den fünfziger Jahren in der DDR in verschiedenen Fällen rechtspolitische Praxis war.

Trotz der beginnenden Verhärtung des Ost-West-Konflikts veröffentlichte die DEFA 1949 zwei weitere Beiträge, die kein Gras über die NS-Thematik wachsen lassen wollten. Eher das Gegenteil war der Fall. Gerade hinsichtlich

---

Parteispielfilm "SA-Mann Brand" (1933, Regie: Franz Seitz) mitwirkte. Der Regisseur Fredersdorf drehte vor 1945 Kriegsfilme, z.B. 1941 "Spähtrupp Hallgarten". Zur filmhistorischen Einordnung von "Lang ist der Weg", "Morituri" und "Der Ruf" vgl. Toeplitz: Geschichte des Films. Band 5..., a.a.O., S.389/390 und S.394/395.

[118] Eine Notiz in der Filmographie der ausländischen Filme in der SBZ/DDR vermerkt zu den westdeutschen Aufführungen für das Jahr 1948 folgendes: "In der ‚Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme' Teil 3, S.84/85, finden sich drei westdeutsche Filme, die angeblich bei Sovexport (‚Lang ist der Weg', 1948; ‚Morituri', 1948) bzw. dem DEFA-Filmvertrieb (‚Wohin die Züge fahren', 1949) angelaufen seien. Sie kamen – obwohl für den Einsatz vorgesehen – nach politischen Prozessen gegen jüdische Bürger in Moskau 1948 nicht in die Kinos, um Assoziationen im weitesten Sinne in den Nachkriegsthemen obiger Titel zu vermeiden. (lt. Artur Brauner, Produzent von ‚Morituri')" Vgl. Bundesarchiv-Filmarchiv/DEFA-Stiftung (Hg.): Ausländische Spiel- und abendfüllende Dokumentarfilme..., a.a.O., S.37. Die sowjetische Filmverleihfirma "Sovexport" war bis zur Gründung des "VEB Progress-Filmvertriebs" im Jahre 1950 für den Verleih der meisten DEFA-Filme zuständig. Vgl. die Bezugsquelle des Zitats nach Alexander Lösche: Der DEFA-Filmvertrieb und seine Menschen, in: Eva Seemann (Red.): Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme. Teil 3, o.O.u.J. (Potsdam 1984), S.69-94, hier S.84/85. Auf S.87 wird dort auch fälschlich vom "großen Erfolg" des Films "Morituri" gesprochen. Der Film "Wohin die Züge fahren" (1949, Regie: Boleslaw Barlog) war hingegen lediglich eine sehr schlichte Heimkehrergeschichte, die mit der Darstellung der Judenverfolgung nichts zu tun hatte.

[119] Zitiert nach Heinz Kersten: Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone. Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland, Bonn 1954, S.26.

der Kontinuitätsproblematik in der deutschen Geschichte mit Blick auf das Jahr 1933 sowie in der Frage nach einer individuellen Mitschuld am Aufkommen und an der Systemstabilisierung des deutschen Faschismus schienen sich die filmischen Einsichten weiterzuentwickeln. Kurt Maetzig gestaltete in seinem Film "Die Buntkarierten" ein Berliner Familienporträt, das in der Kaiserzeit seinen Anfang nimmt und in der damaligen Gegenwart endet. Eingerahmt in die symbolische Wandlung buntkarierter Bettwäsche werden die wichtigsten Epochen und Phasen der jüngsten deutschen Geschichte gezeigt, die den Arbeitern und ihren Angehörigen, dem Film zufolge "bislang", größtenteils Leid und Elend gebracht haben. Die Hauptfigur Guste erkennt, besonders in den Szenen der beiden Weltkriege, die Schuld der Herrschenden, die am Krieg verdienen, während die "kleinen Leute" die Last der Gemetzel tragen müssen. Nach der Befreiung vom Faschismus soll die kommende Generation die Lehren aus der Geschichte ziehen. Nur die grundlegende Demokratisierung und Sozialisierung der Gesellschaft kann neue Katastrophen verhindern. Obwohl die Nazizeit in dem Film nicht der Hauptgegenstand der Auseinandersetzung war, trat hier klar zutage, daß die Überwindung der Folgen des NS-Systems ohne Kritik an den autoritären Strukturen und Denkhaltungen in Deutschland, die schon lange vor 1933 dieses Schlüsseljahr mit vorbereiten halfen, nicht vollzogen werden konnte. "Die Buntkarierten" konzentrierte sich dabei noch stärker als "Affaire Blum" auf das Kontinuitätspostulat. Die hoffnungsfrohe Zukunftsperspektive des Wiederaufbaus, die ein optimistischer Filmschluß nahelegte, war hier noch deutlich an die Anschauung der Vergangenheit gebunden und daher nicht als existentielle Ruhigstellung der Geschichte gemeint.[120]

Indes drängten sich 1949 in der SBZ mit Macht die neuen politischen Autoritäten auf. Da "Die Buntkarierten" als Überblicksfilm "groß" inszeniert war, konnten viele Aspekte und Details der Schuldfrage aus Platz- und Darstellungsgründen vernachlässigt werden, was die Autoritätskritik erheblich abmilderte. Der Einsatz des Films "Die Buntkarierten" im Juli 1949 erfolgte außerdem zeitlich noch vor dem bereits 1948 in Produktion befindlichen Film "Rotation" von Wolfgang Staudte, dessen Premiere, obwohl für Mai 1949 vorgesehen, erst Mitte September stattfand. Hier drängte sich der Eindruck auf, daß die DEFA die beiden Filme nicht als ergänzende Stimmen zur Reflexion über die NS-Zeit betrachtete, sondern, mit der

[120] Gustes Enkelin geht als Prototyp der neuen Generation mit einem Kleid aus dem Stoff der ehemaligen "Buntkarierten" zum Studium an die Berliner Humboldt-Universität. Sie wird nie wieder wie ihre Großmutter als Dienstmädchen arbeiten müssen. Dieser Schluß enthielt einiges von dem Aufbaupathos späterer DEFA-Filme, war aber nicht aufgesetzt, da er sich schlüssig aus der historischen Erzählung, der Hoffnung auf schrittweise Verbesserungen der Lebenssituation nach dem Krieg und ihrer Verbindung mit den Lehren aus der Vergangenheit ergab.

Bevorzugung des Ansatzes der Geschichtsdarstellung von Maetzig, als Konkurrenten. In "Rotation" wurde anhand einer einfachen Geschichte nicht mehr und nicht weniger als das Mitmachen der Mitläufer im "Dritten Reich" und damit die Relevanz der individuellen Schuld am Faschismus zum Kernthema. Dieser Filmansatz, dessen Originalität und Bedeutung von Anfang an außer Frage stand, war offenbar unter den veränderten politischen Vorzeichen dieses Jahres nur noch bedingt zeitgemäß, denn es hätten ja auch Assoziationen zur Gegenwart aufkommen können, z.B. in der Frage, wer wo weiter mitläuft oder ob es sich bei dem Phänomen der politischen Anpassung nicht sowieso um ein über den Faschismus hinausgreifendes Problem handeln könnte. Der Titel "Rotation" spielte nach einer zutreffenden Formulierung des polnischen Filmhistorikers Jerzy Toeplitz auf die "Gefahr der Wiederholung jener gezeigten Situationen" an, "die immer wieder zu denselben Konsequenzen führen würden."[121] In der Geschichte von "Rotation" ist der Maschinenmeister Behnke ein politisch neutraler Mensch. Nach der Machtübergabe an die NSDAP 1933 bleibt er den politischen Prozessen gegenüber weiterhin desinteressiert, tritt aber auf "Wunsch" seiner Vorgesetzten, die mit dem Verlust des gerade erst erworbenen Arbeitsplatzes drohen, in die Partei ein. Behnke führt bis zum Krieg ein angepaßtes, bequemes und unauffälliges Leben. Als sein kommunistischer Schwager ihn bittet, eine Druckerpresse zu reparieren, auf der illegale Flugblätter hergestellt werden, sträubt er sich zunächst. Nach einem Gespräch mit dem Schwager verrichtet er die Arbeit schließlich und nimmt einige neue Flugblätter mit nach Hause. Behnkes Sohn, der in der HJ zum überzeugten Nazi erzogen wurde, denunziert den Vater bei der Gestapo, nachdem er gesehen hatte, wie der Vater, der durch die Flugblattlektüre politisch wacher geworden ist, das Hitler-Bild an seiner Wohnzimmerwand zerstört. Behnke kommt ins Zuchthaus, der Sohn an die Front. Nach dem Krieg versöhnen sich die beiden mit einer Entschuldigung des Vaters und der dann im fertigen Film fehlenden Szene vom Verbrennen der Wehrmachtsuniform. Behnkes Sohn sollte ursprünglich nach den Erlebnissen des Krieges nie wieder eine Uniform tragen.

Staudte hatte hier einen dokumentarischen Stil bevorzugt, um die Darstellung der Anpassung so realistisch wie möglich zu gestalten. Expressionistische Einstellungen wie noch in "Die Mörder sind unter uns" wurden nur sparsam verwendet. Damit gelangte der Film auch der Form nach in eine durchforschende Tiefe, die den moralischen Anspruch der Verarbeitung des Mitläuferdilemmas in der NS-Zeit sehr weit auslotete. Die Filmfiguren sind nah am Zuschauer, und der Nachvollzug ihrer Tatmotive ist

[121] Vgl. Toeplitz: Geschichte des Films. Band 5..., a.a.O., S.369.

auch in der Bildsprache gewährleistet. Staudtes Film lieferte, wie alle anderen Filmbeiträge zur NS-Geschichte aus dieser Zeit, keine Erklärung des Nationalsozialismus. Aber der Anpassungsweg und die erzwungene Läuterung Behnkes war für viele Betrachter durchaus mit eigenen Erfahrungspunkten verbunden, so daß die Moralität im Grundsatz hier instruktiv zur positiven Erinnerung beitragen konnte. Wer allerdings der Meinung war, ein Behnke ginge ihn nichts an, der mußte sich durch die bloße Anschauung von "Rotation" in seiner Anpassungsbereitschaft kaum beeinträchtigt fühlen. Die Filmfigur Behnke war in der Realität beileibe keine isolierte Erscheinung, aber sie konnte als künstlerische Schöpfung natürlich auch eine "fremde" und dem Subjekt nicht zugehörige, eingeredete Empfindung bleiben. Wesentlich hinzu kam, daß die verschärfte Lage zwischen Ost und West aus existentiellen und integrationspolitischen Gründen in den neu zu bildenden Gemeinwesen, vorsichtig gesagt, eher weniger ein objektives Aufbegehren gegen die neuen Anpassungsmodi beförderte.[122]

Für Staudte selbst war der Film vielleicht eine Art der Wiedergutmachung mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, denn er sagte selbst, daß er im Grunde "jener Typus Deutscher" gewesen sei, den er mit seinem Maschinenmeister Behnke gezeigt hatte.[123] Die zensorischen Umstände, mit der eine wesentliche Aussage des Films aus politischem Kalkül beschnitten wurde, bewogen ihn dann unter heftigem Protest, seine Arbeit bei der DEFA aufzugeben und vorerst in den Westen zu gehen. Zu diesem Schritt sah er sich u.a. dadurch veranlaßt, weil "man es fertiggebracht hat, die historische Wahrheit wegen kleiner politischer Bedenken zu opfern".[124] Die "politischen Bedenken" betrafen, wie erwähnt, den pazifistischen Gehalt des Films. Zur Verhinderung des "Rotationsprinzips" sollten zukünftige Generationen davor gewarnt werden, neuen Aufrufen zum Kriegsdienst Folge zu leisten. Die politischen Prioritäten in der SBZ lagen aber bereits zu diesem Zeitpunkt auch in dem geheim gehaltenen Aufbau neuer Streitkräfte, woraufhin die Szene mit dem Verbrennen der Uniform schließlich zu Fall kam. Zwanzig Jahre später stand Staudte inzwischen offenbar auf dem Standpunkt, sich

---

[122] Vgl. zur inhaltlichen Konsequenz der Mitläuferproblematik auch Ulrike Weckel: The *Mitläufer* in Two German Postwar Films. Representation and Critical Reception, in: History & Memory. Studies in Representation of the Past, Vol.15, 2/2003, p.64-93.

[123] Vgl. Fred Gehler: Nicht müde zu werden, das Gute zu wollen, in: Film und Fernsehen 9/1986. Themenheft: Ein Nachtrag zur DEFA-Geschichte – der Regisseur Wolfgang Staudte, S.5-9, Zitat S.5.

[124] Vgl. dazu den Brief (Abschrift) von Wolfgang Staudte an den Vorstand der DEFA – Deutsche Film A.G. vom 22. September 1949, S.1/2, Zitat S.2. BArch, DR 117, vorläufige Nr. S 571 – Sekretariat des DEFA-Vorstands. Staudte wollte sogar seinen Namen als Autor und Regisseur zurückziehen und unterließ diese Maßnahme nur deshalb, um die Mitarbeiter der DEFA nicht auch noch "durch eine öffentliche Aktion zu desavouieren" (S.2).

korrigieren zu müssen, um "die Richtigkeit der Einwände einzusehen, daß es nur darauf ankommt, welche Uniform man trägt".[125] Solche Auseinandersetzungen und die unweigerliche Änderung der politischen Stoßrichtung im alsbald geteilten Deutschland verdrängten geflissentlich das eigentliche Anliegen des Films, zur Mitläuferproblematik gewichtige, kritische Denkanstöße zu geben. Die Ansätze, zu neuen filmischen Einsichten über die Auswirkungen des Nazismus auf die Individualentwicklung zu gelangen, wurden nach der Gründung der DDR in dieser Form zunächst nicht weitergeführt oder von den zuständigen Parteiinstanzen kritisiert.
Daß sich 1949 auch in den Westzonen die Tonlagen im Umgang mit der NS-Zeit verschoben, wurde zum einen anhand der schon erwähnten öffentlichen Ablehnung von Filmen zum Thema deutlich. Zum anderen entwickelte sich hier das später oft anzutreffende Verfahren, in Filmstoffen zur NS-Geschichte nicht die eigentliche Geschichte zu meinen, sondern diese nur vordergründig zu benutzen, um aus genrespezifischen oder politisch-ideologischen Gründen wertneutrale Botschaften zu formulieren. Damit konnte retrospektiv die immer weniger gewünschte Artikulation der Verantwortlichkeiten, Täterprofile und Strukturzusammenhänge aus der NS-Vergangenheit tendenziell abgewehrt und gemeinschaftlich begradigt werden. Doppelte Brisanz erhielt diese Vorgehensweise gleich bei dem ersten Film, der auf diese Weise zustande kam und dem damit ein paradigmatischer Charakter für die darauffolgende Zeit zuzuweisen war. Im März 1949 hatte der Film "Liebe 47" in der Regie von Wolfgang Liebeneiner Premiere. Mit Liebeneiner meldete sich einerseits zum ersten Mal ein politisch stark belasteter Regisseur der Naziära zurück. Er war vor 1945 sowohl mit seinen beiden Bismarck-Filmen "Bismarck" (1940) und "Die Entlassung" (1942) hervorgetreten, mit denen er sich in die Reihe der vielen Produzenten historisch legitimierter Führerprojektionen stellte, als auch mit dem Film "Ich klage an" (1941), dem die Fürsprache zum Euthanasieprogramm der Nazis deutlich anhaftete. Außerdem hatte ihn Goebbels zum Filmprofessor berufen, was sicherlich nicht ohne Liebeneiners Zustimmung zur NS-Politik geschehen wäre. Andererseits verfilmte er nun in "Liebe 47" das bedeutendste westdeutsche Drama der Nachkriegszeit, nämlich Wolfgang Borcherts "Draußen vor der Tür". Das Stück wurde jedoch von Liebeneiner nicht originalgetreu umgesetzt, sondern war in mindestens zwei wichtigen Momenten anders gestaltet worden, obwohl Liebeneiner selbst im November 1947 die Theaterpremiere geleitet hatte.

[125] Vgl. Wolfgang Staudte zu seinem Film "Rotation", in: Ellen Blauert (Hg.): Die Mörder sind unter uns – Ehe im Schatten – Die Buntkarierten – Rotation. Vier Filmerzählungen nach bekannten DEFA-Filmen, Berlin 1969, S.279/280.

In “Draußen vor der Tür” ist der Kriegsveteran Beckmann nach Deutschland zurückgekehrt. Er sucht die Wiedereingliederung in die Nachkriegsgesellschaft, findet in ihr aber keinen Halt, weil die Gesellschaft ihn und seine Fragen ablehnt. Gern würde er seinem militärischen Vorgesetzten das Miterlebnis der deutschen Kriegstoten zurückgeben, deren Angehörige ihn nachts in seinen Träumen verfolgen und um den Verbleib nachsuchen. Beckmann steht dem neu erwachten, hektischen Alltagsleben der Nachkriegszeit äußerlich gegenüber und kann sich nicht “normalisieren”, weil ihm die eigene, individuelle Mitschuld an der Beteiligung des Krieges keiner abnehmen kann. “Liebe 47” setzte den dramaturgischen Schwerpunkt indes auf die neu eingeführte Frauenfigur Anna, die im Drama überhaupt nicht vorkommt. Auch sie verzweifelt am Leben und parallelisiert so das Schicksal Beckmanns, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, daß bei Anna die Beckmannschen Kriegserlebnisse keine Rolle spielen. Wenn im Theaterstück Beckmann am Ende ohnmächtig in die Nacht schreit, warum denn keiner eine Antwort gibt, so ist die Antwort im Film durch Annas Liebe zu Beckmann vorgezeichnet und auf ein neutralisiertes Gleis verlagert worden, das besagen soll, daß selbst die schlimmsten Ereignisse mit zukunftsgewandter Energie überwunden werden können.
Der Film verschwieg auch die in der Theatervorlage angedeutete Verbrechensdimension der Judenvernichtung. Als Beckmann in der fünften Szene des Stückes zu seinem früheren Elternhaus gelangt, erfährt er von der neuen Mieterin, einer Frau Kramer, daß sich die Eltern “wegen den Juden” umgebracht haben. Der “Alte” war “eben zu aktiv” mit den Juden und hat sich nach dem Krieg “endgültig entnazifiziert”. Der Film reduziert dieses Zwiegespräch auf die Aussage von Frau Kramer, daß der alte Beckmann “ein ganz scharfer Nazi” war, was alles und nichts heißen konnte. Jedenfalls lenkte es von den konkreten Verbrechen der Deutschen ab und hinterließ die bequeme Aufspaltung zwischen ein paar Nazis und dem Rest der Deutschen.[126] “Liebe 47” war daher trotz einiger gelungener expressionistischer Elemente in der Filmform eher ein Beitrag zur Abweisung der Erinnerung, da er das Schuldtrauma der Kriegsgeneration absichtsvoll in die existentielle Hilfe der neuen Gemeinschaft einbettete und als im Prinzip folgenlos für die Gesellschaft deklarierte. In zweierlei Hinsicht besaß der

[126] Vgl. die Szene des Films mit Wolfgang Borchert: Draußen vor der Tür. Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will (1947), in: Ders.: Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen, Reinbek 1956, 2002 (84. Aufl.), S.5-54, hier S.34-38. Vgl. auch die Hinweise bei Andreas Christoph Schmidt und Holger Hillesheim: “Auschwitz und kein Ende. Teil 1: Die schwarze Milch der Frühe 1945-1960.” Filmessay des Südwest-Rundfunks (SWR) von 2000. Der Versuch einer Dramatisierung der deutschen Schuldhaftung bezog sich allerdings bei Borchert auf die deutschen Kriegsopfer. Ungeklärt blieb darüber hinaus, warum Beckmann offenbar nichts von der antisemitischen Einstellung seines Vaters wußte, bevor er es nicht durch Frau Kramer erfuhr.

Film auch eine weiterführende Signalwirkung. Die Aufführung zeigte erstens, daß ehemalige NS-Propagandisten wie Liebeneiner wieder unbehelligt filmen durften. Sie demonstrierte zweitens, daß der Wille zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit sich nach und nach durch politische Umdeutungen in eine relative Unverbindlichkeit transformieren ließ.[127]
Interessanterweise war in den Filmen über die NS-Vergangenheit, die bis 1949 aufgeführt wurden, der ansonsten dominierende publizistische Furor, der tagespolitische Anforderungen an die soziale Weiterexistenz der Deutschen über die Notwendigkeit der Erinnerung an die NS-Zeit stellte, weitgehend ausgeblieben. Offenbar erzeugten die Filme jedoch, trotz ihrer meist positiven Resonanz, kein Gegengewicht zur immer stärker werdenden Tendenz der Erinnerungsverweigerung. Die angestrebte innere Einheit der beiden Spaltungsgesellschaften vertrug in sich danach nur ein politisch höchst sanktioniertes Vergangenheitsbild. Es sah so aus, als wäre mit der Gründung der beiden deutschen Staaten im Herbst 1949 ein Schalter umgelegt worden, denn nun verschwanden schlagartig die Versuche, sich der NS-Geschichte im Film moralisch, zweifelnd oder den Gang der Dinge störend anzunähern. Die Moralität im Grundsatz wurde ersetzt durch die Abwehr historischer Verantwortung. Das Dilemma des ungeklärten Verhältnisses von Erinnerung und Existenz ging im Film direkt in den Willen zum Integrationskonsens auf. Zwar erschienen in den Jahren 1950 bis 1954 nach wie vor Filme zur NS-Vergangenheit, aber diese waren bis auf ganz wenige Ausnahmen in ihren Aussagen in das starre Korsett der Restitution und Integration zur Entwicklung funktionierender Gemeinwesen eingezwängt. Die Erinnerungshaltung pendelte im Filmwesen zwischen Ignoranz und Legitimation, so daß die drei filmischen Ausnahmen bis 1954, "Das Beil von Wandsbek", "Der Untertan" und "Der Verlorene" (alle von 1951), auf tatsächlich verlorenem Posten standen.
Während in den ersten Jahren der Bundesrepublik die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit im Film nahezu ruhte, etablierte die DDR einen Propagandakomplex, der die Absicht hatte, den zweiten als den besseren deutschen Staat darzustellen, in dem die Lehren aus der Geschichte qua

[127] Insofern erstaunt auch das Urteil von Jerzy Toeplitz, daß sich Liebeneiner mit dem Film "Liebe 47" "einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und mit den Schwierigkeiten der Gegenwart stellte", obwohl er selbst den Film zurecht als "Appell, die Wunden nicht wieder aufzureißen" und als "Klagelitanei über das unglückliche deutsche Schicksal" deutete. Vgl. Toeplitz: Geschichte des Films. Band 5..., a.a.O., S.389. Vgl. außerdem zu den Widersprüchlichkeiten und Dissonanzen der allgemeinen Borchert-Rezeption in Westdeutschland Ulrike Weckel: Spielarten der Vergangenheitsbewältigung – Wolfgang Borcherts Heimkehrer und sein langer Weg durch die westdeutschen Medien, in: Moshe Zuckermann (Hg.): Medien – Politik – Geschichte. Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXI/2003, S.125-161, zum Film "Liebe 47" S.152-156.

eigener Existenz gezogen worden sind.[128] Die spezielle Behandlung der NS-Thematik war dafür zunächst weiterhin eine bindende Voraussetzung. Sie erfolgte nun aber bevorzugt unter der Folie machtpolitischer Prämissen, die eine unlösbare Verschmelzung aus der Ablehnung der Naziära und der politischen Zustimmung zur DDR-Gesellschaft bei gleichzeitiger Abweisung des bundesrepublikanischen Systems konstruierte. Zwei Beispiele können diesen Trend veranschaulichen. Programmatische Bedeutung erhielt bereits der erste Film jener "neuen Richtung", die politische "Schwerpunktproduktion" "Der Rat der Götter" von 1950, wiederum unter der Regie von Kurt Maetzig. Der Film schlug einen zeitlichen Bogen vom Januar 1933 bis zum Mai 1950. Parallel werden die Entwicklung des Chemikers Dr. Scholz, der bei der IG-Farben arbeitet, und die Tätigkeiten des Aufsichtsrates der IG, der sich intern der "Rat der Götter" nennt, verfolgt. Vergangenheit und Gegenwart waren hier auf vier Handlungsebenen zu einem Geflecht aus Wahrheitssuche und propagandistischer Rhetorik zusammengefügt worden. Die erste Ebene beschreibt die elementare Verantwortung des Wissenschaftlers für seine eigenen Forschungen am Beispiel der Verwendung von Giftgas zur Tötung von Menschen, die zweite den profitablen Nutzen, den die Führung der IG-Farben aus der Giftgasproduktion im Krieg zog. Auf diesen beiden Ebenen gelang dem Film eine Annäherung an historische Tatsachen, da er nach Akten des Nürnberger Nachfolgeprozesses gegen die IG-Farben gestaltet worden war. Allerdings formulierte "Der Rat der Götter" hier auch so etwas wie eine Alleintäterthese der Industrie am Aufstieg Hitlers und im Prinzip die Zuschreibung der Kriegsschuld an die deutsche Wirtschaft, was im zweiten Fall zumindest insoweit ungenau war, weil es dazu verleitete, die politische Dimension des Faschismus aus dem Blick zu verlieren.[129]

---

[128] Allerdings fächerte sich diese Dichotomie seit Mitte der fünfziger Jahre in den arbeitsteiligen Bildern von der NS-Vergangenheit in beiden deutschen Staaten wieder merklich auf und machte diversen Differenzierungen Platz. Dahingehend muß etwa die These des Historikers Joachim Käppner im Hinblick auf den Film relativiert werden, der betreffend der Beschäftigung mit Faschismus und Judenverfolgung meinte, der "Kontrast" zwischen Ost und West in den Aufarbeitungsstrategien bestünde gerade darin, daß nach der Gründung beider deutscher Staaten die DDR die Diskussionen über die NS-Problematik abbrach, während sich Westdeutschland hier noch am Anfang der Debatten befand. Vgl. Joachim Käppner: Erstarrte Geschichte. Faschismus und Holocaust im Spiegel der Geschichtswissenschaft und Geschichtspropaganda der DDR, Hamburg 1999, S.68/69. Käppners weitere Ausführungen zum Thema verweisen im folgenden eigentlich auch auf die Falsifikation seiner These, denn unabhängig von der Interpretation der DDR-Geschichtsauffassung in Wissenschaft und Propaganda war eine, wie auch immer politisch geartete Diskussion im Gange, die in der BRD unter anderen Bedingungen im übrigen ähnlich diskontinuierlich verlief.

[129] So halten auch Wolfgang Becker und Norbert Schöll fest, daß "Der Rat der Götter" zwar "streng genommen" der "einzige Versuch" einer Erklärung des Nationalsozialismus in dieser Zeit ist, "wenngleich der Film den Nationalsozialismus, in Illustration der ‚Stamokap'-Theorie (Theorie des staatsmonopolistischen Kapitalismus – D.K.), auch nicht als ein politisches Phänomen, als eine Form der

Auf den Ebenen drei und vier sind daraufhin die explizit propagandistischen Momente zu erkennen. Einerseits suggeriert der Film durch die herausgehobene Darstellung der geheimen Zusammenarbeit der IG-Farben mit der US-amerikanischen Firma Standard Oil kurz vor und während des Krieges die auch *politisch* gleichgerichteten Interessen von Nazideutschland und den USA unter bewußter Absehung der Kriegskonstellationen, womit aus der Perspektive des Jahres 1950 nach der Zerschlagung des Faschismus die USA nicht nur als Sieger des Zweiten Weltkrieges erscheinen, sondern auch als alleinige Nutznießer der deutschen Niederlage mit der nie aufgegebenen Stoßrichtung gegen die Sowjetunion. Schließlich verlängert die vierte Ebene des Films andererseits das verbrecherische Wirken der IG-Farben in die Gegenwart Westdeutschlands, wodurch dem Chemiker Dr. Scholz nach einer Sprengstoffexplosion im BASF-Werk Ludwigshafen letzten Endes nichts anderes übrigbleibt, als in die DDR zu gehen, weil nur hier die ökonomischen Grundlagen des Faschismus beseitigt wurden. Das Auftreten von Scholz auf der Maidemonstration in Berlin im Schlußbild läßt als einzige Alternative in der deutschen Geschichte die Zukunft eines Deutschlands nach dem Vorbild der DDR zu. In dieser Hinsicht wurde "Der Rat der Götter" zu einem Prototypen des "Ableitungsfilms", da er als erster Film behauptete, die DDR hätte alle Probleme im Umgang mit der NS-Zeit gelöst, wohingegen in der Bundesrepublik die alten Eliten und der alte Ungeist fortlebten. In seiner Mischung aus historischer Anklage und politischer Propaganda verwies der Film auch auf die allgemeine Struktur einer Dialektik der Bilder, da die Widersprüche zwischen dem Anliegen geschichtlicher Aufklärung und einer politisch gewollten antiwestlichen Interpretation mit Händen zu greifen waren. Die Transformation des NS-Themas in die angenommene Realität der Bundesrepublik wurde im DEFA-Film in der Folgezeit zu einer dominierenden Konstante.

Das zweite ausgewählte Beispiel für diese Richtung ist der Film "Die Sonnenbrucks" (1951, Regie: Georg C. Klaren). Unter Verwendung von Handlungskomponenten früherer DEFA-Produktionen, hier einer ähnlichen Familiengeschichte wie in "Die Buntkarierten" und analog zu "Der Rat der Götter" im Wissenschaftsmilieu angesiedelt, versuchte der Film, der nach dem gleichnamigen Schauspiel von Léon Kruczkowski entstand, wieder auf Kontinuitäten in der deutschen Geschichte einzugehen. Die Sonnenbrucks werden als eine großbürgerliche Medizinerfamilie eingeführt, die ohne politische Ambitionen vom und für den Geist und die Wissenschaft leben. Das Familienoberhaupt, Professor Walter Sonnenbruck, wird jedoch im

---

Durchsetzung staatlicher Ziele und Interessen, sondern als Marionette von Interessen des Kapitals erklärt." Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen..., a.a.O., S.35/36.

Krieg sehr wohl mit der NS-Politik konfrontiert, da sein ehemaliger Assistent Peters aus dem KZ geflohen ist und ihn um Hilfe bittet. Mehr, als Peters nicht zu verraten, wagt Sonnenbruck aber nicht. Der Gewissenskonflikt stellt sich bezeichnenderweise erst nach dem Krieg ein, als der Professor an seiner Universität in Göttingen merkt, daß von freier Wissenschaft weiterhin keine Rede sein kann. Um die Politik kommt Sonnenbruck nun nicht mehr herum. Der im Osten arbeitende Peters überzeugt ihn von einer Übersiedlung in die DDR. Schon von der Anlage her war der Film eindeutig ideologisch strukturiert und besaß als einziges Motiv aus der Erinnerung nur noch die Entscheidung gegen den Westen. Mit einem überaus plakativen Schluß, als Sonnenbruck seinen Studenten erklärt, warum er Abschied nimmt und diese ihm nahezu einstimmig in den Osten folgen wollen, eliminierte der Film die sowieso nur zaghaft angerissenen Momente der Schuldbewältigung, die kaum erkennbar waren und deren Lösung einzig in der Zurückweisung der BRD als "Militärstaat" und "Friedensfeind" bestanden.[130]

Auf dem Feld der erinnerungspolitischen Abwehr historischer Verantwortung, im Umkreis von Ignoranz und Legitimation standen die Ausnahmefilme des Jahres 1951, "Das Beil von Wandsbek", "Der Untertan" und "Der Verlorene", sehr isoliert da. Sie wurden zwar von der späteren Filmgeschichtsschreibung immer wieder als positive Beiträge zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit hervorgehoben, ihr Entstehungs- und Rezeptionskontext legte aber alles andere als eine bewußt gehaltene Überbrückung der Leerstellen des weithin fühlbaren Defizits der Vergangenheitsbewältigung nahe. So war "Das Beil von Wandsbek" im dramaturgischen Plan der DEFA zur Verfilmung vorgesehen, allerdings erst in zweiter Linie wegen seines beunruhigenden Inhalts über den Aufstieg und Niedergang des Fleischermeisters Teetjen in Hamburg, der als Aushilfshenker gegen Geld für die Nazis vier Kommunisten tötet, nach Bekanntwerden der Tat von der Hamburger Bevölkerung gemieden wird und sich am Ende selbst umbringt. Die Hauptgründe für die Produktionsabsicht waren vielmehr politischer Natur. Zum einen hatte Arnold Zweig den gleichnamigen Roman geschrieben und war als einer der führenden kritischen Intellektuellen der Weimarer Zeit nach seiner Rückkehr aus der Emigration in den Osten gegangen. Zum anderen wollte die SED Wolfgang Staudte in die DDR zurückholen, um die politische Reputation der DEFA gegenüber der Bundesrepublik zu erhöhen.[131] Es ging hier also eher um ein

[130] Vgl. dazu auch Schenk: Mitten im Kalten Krieg..., a.a.O., S.61.

[131] Im Protokoll der Sitzung des Politbüros der SED vom 21. Februar 1950 ist vermerkt: "Um den Regisseur Staudte für die weitere Filmarbeit bei der DEFA zu gewinnen, erklärte sich das Politbüro mit

politisches Kalkül zur Anhebung des Ansehens der DDR als um die Wiederaufnahme der anfänglich tiefer schürfenden Reflexionen über die NS-Zeit von vor 1949.
Staudte arbeitete tatsächlich am Drehbuch zu "Das Beil von Wandsbek" mit, erhielt dann aber die Möglichkeit, Heinrich Manns Roman "Der Untertan" zu verfilmen. Als der Film "Das Beil von Wandsbek" im Mai 1951 verboten wurde, betraf es vor allem dessen Regisseur Falk Harnack, obwohl der Film selbst ein dichtes Porträt über die gefährliche Anfälligkeit vor allem der kleinbürgerlichen Schichten gegenüber den ordnungspolitischen Angeboten des Faschismus war. Von den filmpolitisch Verantwortlichen befürwortete nur Gerhart Eisler, Mitglied der "DEFA-Kommission" und gleichzeitig Leiter des Amtes für Information der Regierung der DDR, die Rechtmäßigkeit des Films. Er brachte auch die Intentionen Zweigs auf den Punkt, indem er ausführte: "Der Film bringt die Warnung an die Menschen: Wer sich mit dem Faschismus einläßt, so oder so, der geht zugrunde."[132] Vermutlich dachte Eisler hier an eine nachträgliche und besinnende Mahnung gegenüber den verheerenden Wirkungen der "Volksgemeinschaft", die ein wesentliches Unterstützungsmerkmal für die NS-Herrschaft insgesamt gewesen war. Aber gerade das schien aus SED-Sicht das Verbot erst recht zu motivieren, das im Juli 1952 zur Vorbereitung der ersten Filmkonferenz in der Resolution des Politbüros der SED "Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst" nochmals bekräftigt wurde.[133] Das Verbot war als gravierender Akt der Bevormundung ein unmißverständliches Zeichen für die zeitbedingte Abwehr jeglicher Erinnerungspositionen, die nicht mit der Festigung des inneren Gemeinwesens der DDR übereinstimmten. Und zu der Zeit, als die Politbüroresolution die Doktrin des sogenannten Sozialistischen Realismus als verbindlich setzte, ließ Walter Ulbricht im gleichen Monat das alte Reichsfilmarchiv nach NS-Filmen wie "Kolberg" und "Ohm Krüger" durchsuchen, um diese dem Innenministerium zu Schulungszwecken zur Verfügung zu stellen.[134]

---

der Verfolgung des Filmprojektes ‚Das Beil von Wandsbek' nach dem Roman von Arnold Zweig grundsätzlich einverstanden." Vgl. BArch, SAPMO, IV 2/2/73 – Sitzungen des Politbüros der SED.

[132] In einer undatierten Sitzung der "DEFA-Kommission", vermutlich kurz nach der Erstaufführung des Films am 11. Mai 1951. Vgl. BArch, SAPMO, IV 2/906/220 – ZK der SED, Abteilung Kultur, Sitzungen der DEFA-Kommission. Zitiert nach Heimann: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik..., a.a.O., S.125/126 und Fn.188 auf S.158.

[133] Darin heißt es: "Noch krasser offenbaren sich die Fehler des kritischen Realismus in dem Film ‚Das Beil von Wandsbek', der nicht die Kämpfer der deutschen Arbeiterklasse zu den Haupthelden macht, sondern ihren Henker. Die Verfilmung dieses Stoffes war ein ernster Fehler der DEFA-Kommission und des DEFA-Vorstandes." Vgl. Für den Aufschwung..., a.a.O., S.10.

[134] Vgl. die Anweisung von Walter Ulbricht an Hermann Axen, Leiter der Agitationsabteilung des ZK der SED und Vorsitzender der DEFA-Kommission, vom 27. Juli 1952: "Ich bitte Dich, mit Genossen Sch. (Schwab, Vorstandsvorsitzender der DEFA – D.K.) zu vereinbaren, daß das alte deutsche

Deutlicher konnte das Desinteresse der Partei an einer ernsthaften Erinnerung an die NS-Zeit nicht artikuliert werden. Der Regisseur Falk Harnack blieb nach zwei inquisitorischen Parteiversammlungen bei der DEFA im August 1952 endgültig in Westberlin und drehte später seine Filme in der Bundesrepublik.[135]

Gegenüber diesen Aufregungen hinter den Kulissen lief die Arbeit Staudtes an dem Film "Der Untertan" äußerst ruhig ab. Auch hier kritisierte zwar die "DEFA-Kommission" im Vorfeld die "völlige Perspektivenlosigkeit" und

---

Filmarchiv durchgesehen wird, um dem Innenministerium Filme folgenden Charakters zur Verfügung zu stellen: Es gibt solche Filme wie ‚Gneisenau' (gemeint ist ‚Kolberg', mit einer tragenden Rolle der Gneisenau-Figur – D.K.) und ‚Ohm Krüger'. Der Leiter der politischen Hauptverwaltung beim Genossen Stoph (Willi Stoph, Innenminister der DDR – D.K.) soll vorschlagen, welche Veränderungen an diesen Filmen vorzunehmen sind. Außerdem gibt es militärische Ausbildungsfilme wie z.B. über das Maschinengewehr usw., die in geschlossenen Vorführungen in den Kasernen mit gewissen Kürzungen benutzt werden können. (...)" BArch, SAPMO, NL 182, Nr. 931 – Nachlaß Walter Ulbricht, Blatt 285. Zitiert nach Dierk Hoffmann/Karl-Heinz Schmidt/Peter Skyba (Hg.): Die DDR vor dem Mauerbau. Dokumente zur Geschichte des anderen deutschen Staates 1949-1961, München 1993, S.123. Diese Art des Umgangs mit der NS-Vergangenheit verriet eine absolute politische Instinktlosigkeit und bewies gerade auch im Umfeld des Verbots von "Das Beil von Wandsbek" die Janusköpfigkeit der parteioffiziellen antifaschistischen Einstellungen, die für machtpolitische Zwecke (hier: für den Aufbau von Streitkräften) auch die Verwendungsabsicht von NS-Filmen einschloß. Selbst wenn die praktische Ausführung dieser Anweisung von Ulbricht nicht überliefert ist, zeigte allein das Ansinnen, daß von Seiten der SED in dieser gesellschaftlichen Phase keine Antwort auf die Frage zu erwarten war, wie sich die staatssozialistische Kulturpolitik ein kritisches Verhältnis zur NS-Ästhetik überhaupt vorstellte. Das Problem blieb aber auch ganz allgemein bis zum Ende der DDR (und darüber hinaus) ungeklärt.

[135] Es ist sicher richtig, wenn man die Abkehr Harnacks von der DEFA unter dem Blickwinkel des erwirkten Filmverbots zu "Das Beil von Wandsbek" betrachtet. Vgl. Heimann: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik..., a.a.O., S.123. Der letzte Anlaß war aber die Weigerung Harnacks, der in Westberlin wohnte, in den Ostsektor zu ziehen und als nächsten Film eine antiwestliche Gegenwartsproduktion zu realisieren. Die gesamte Parteigruppe der SED bei der DEFA (unter Einschluß von Dudow und Maetzig) distanzierte sich daraufhin von Harnack, der am 4. September 1952 seinen Parteiaustritt erklärte. Vgl. die Protokolle der Parteisitzungen vom 11. und vom 14. August 1952 der Betriebsparteiorganisation der DEFA sowie den Brief Harnacks an die SED-Parteileitung der DEFA vom 4. September 1952. BArch, DR 117, vorläufige Nr. S 498 – Personal- und Sachvorgänge (mit umfassender Dokumentation des Falles Harnack DEFA-intern bis Mitte November 1952). Der ganze Prozeß um den Rauswurf Harnacks ist ein Musterbeispiel für die ideologische "Bereinigung" der DDR von sogenannten "abweichenden Elementen" in den fünfziger Jahren, die im Festhalten an ihren sozialistischen Idealen mit dem bürokratischen Apparat in Konflikt gerieten. Auch an der antifaschistischen Gesinnung Harnacks konnten kaum Zweifel aufkommen. Der Regisseur war ein Bruder des Widerstandskämpfers Arvid Harnack und außerdem der Verbindungsmann zur Münchener Widerstandsgruppe "Weiße Rose". Dadurch hatte er auch Kontakt mit dem Verschwörerkreis des 20. Juli 1944. Noch gegen Ende des Krieges kämpfte er auf Seiten griechischer und jugoslawischer Partisanen. In der Hochphase des Stalinismus reichte dieser biographische Weg mehrfach aus, um Harnack als zur DDR nicht zugehörig abzustempeln. Dies dürfte auch, neben persönlichen Differenzen mit Schwab und der Ablehnung Harnacks, sich den geforderten Konventionen zu unterwerfen, einer der (unausgesprochenen) tieferen Gründe für die Feindschaft gewesen sein, mit der man Harnack im Sommer 1952 begegnete. Vgl. nochmals Heimann: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik..., a.a.O., Fn.177 auf S.157, der aber die o.g. Dokumente zum Zeitpunkt seiner Niederschrift nicht kennen konnte. Diese wurden inzwischen ausgewertet von Günter Jordan: Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack, in: Ralf Schenk/Erika Richter/Claus Löser (Red.): apropos: Film 2004. Das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2004, S.148-173.

den fehlenden Realismus des Drehbuches, da nun der Eindruck entstanden sei, daß sich das deutsche Volk nur aus Untertanen zusammensetzt und die dargestellten Arbeiter von den Unternehmern korrumpiert würden, was keinesfalls typisch für die Arbeiterklasse sein sollte.[136] Aber Staudte konnte sein ursprünglich favorisiertes Verfilmungskonzept ohne weitere Beanstandungen durchsetzen. Er hatte dabei allerdings die Romanstruktur bildlich verschärft und den Hauptakzent des Films auf die aktuelle Dimension des Untertanengeistes bis über das deutsche Kaiserreich hinaus verlagert. Im Anschluß an die Nachzeichnung der konservativ-reaktionären Erziehung des Conkneipanten, des Doktors der Chemie, des Fabrikbesitzers und des Stadtverordneten Diederich Heßling lag der von Staudte beabsichtigte politische Kern seines Films in der Schlußsequenz. Mit einer nationalistischen Einweihungsrede Heßlings vor dem neu erbauten Denkmal zu Ehren Kaiser Wilhelms I. auf dem Marktplatz der Stadt Netzig werden die politisch autoritären Anschauungen einer ganzen Generation von elitären Untertanen symbolisch gebündelt und verdichtet. Heßling erklärt hier zusammenfassend, daß die "Größe einer Nation" und eines "deutschen Herrenvolkes" nur auf dem Schlachtfeld "mit Blut und Eisen geschmiedet" werden kann. Dieser Kriegsaufruf wird von einem Gewitter begleitet. Nachdem sich Heßling vor dem Denkmal verneigt hat, zeigt die Kamera den Kopf von Wilhelm auf dem Denkmal in der Untersicht, über dem sich schwarze Wolken und Nebel zusammenziehen. Eine Tonmontage mit dem musikalischen Grundmotiv des Liedes "Die Wacht am Rhein" ("Lieb' Vaterland, magst ruhig sein") geht über in die NS-Fanfarenklänge aus "Die deutsche Wochenschau". Nachdem die Sicht auf den Markt wieder frei ist, erkennt man das unbeschädigte Denkmal des Monarchen inmitten der Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges. Noch einmal erschallt die Stimme Diederich Heßlings aus dem längst vergangenen Kaiserreich mit seinem Gerede von der "nationalen Größe" durch Krieg. Dazu ergänzt ein Kommentar: "So rief damals Diederich Heßling und riefen nach ihm noch viele andere, bis auf den heutigen Tag." Damit endet der Film.

Dieser von Staudte hinzugefügte aktuelle Schluß verschob die Perspektive der gesamten filmischen Darstellung. Der Blick weitete sich auf den Gesamtrahmen nationalistischer und imperialistischer Bestrebungen Deutschlands in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ohne das Weiterleben militaristischer Traditionen, deren Keime weiter zurückreichten als bis 1933 und die auch in der Weimarer Republik konserviert worden waren, hätte der Krieg nicht die entsprechende gesellschaftliche Akzeptanz

[136] Vgl. Anton Ackermann laut Protokoll der DEFA-Kommissionssitzung am 10. Februar 1951, S.1-4, hier S.1. BArch, DR 117, A 025 (342) – Sitzungen der DEFA-Kommission 1950/1951, Blatt 124-127.

erfahren, die dann im strategischen Bündnis von Konservatismus und deutschem Faschismus zur Entfesselung des Zweiten Weltkrieges führte. Ähnlich wie in "Die Mörder sind unter uns" versuchte Staudte mit dem Hinweis auf den Zweiten Weltkrieg dessen deutsche Urheber- und Trägerschaft zu lokalisieren. Insofern waren nicht nur die NS-Fanfaren aus der Wochenschau ein Erkennungsmotiv für die NS-Geschichte, vielmehr deutete die Einweihungsrede Heßlings übergreifend auf den Kontinuitätsrahmen der früheren Ausprägungen germanozentrierter, chauvinistischer und rassistischer Ideologeme, die dann für den Nationalsozialismus und in ihm "modernisiert" anschlußfähig wurden. Die Verschmelzung von Nationalismus, Sozialdarwinismus, Militarismus und Kriegstheologie kennzeichnete nichts weniger als das anerzogene Gerüst, das die gesellschaftliche Macht den Heßlings stets gepredigt hatte. Der Typ Heßling konnte deshalb auch nicht wie im Vorspann der gekürzten westdeutschen Fassung von 1957 einfach zu einem bloßen "Einzelschicksal" umgewidmet werden. Es offenbarte sich hier ein sozialer Charakter, der in seiner Verfassung Nazideutschland und den Zweiten Weltkrieg mental mit vorbereiten half.

Zu den Merkwürdigkeiten der Integrationsphase gehörte nun aber gerade die Tatsache, daß die zeitgenössische Kritik diese Zusammenhänge in bezug auf die Kontinuität der deutschen Geschichte überhaupt nicht wahrnahm. Die Rezeption in der DDR feierte vor allem die Handlungsstringenz, die gelungenen satirischen Einfälle sowie die expressive Bildästhetik des Films, wobei letztere zu dieser Zeit im deutschen Filmwesen auch wirklich einmalig war. Von parteioffizieller Seite kam hingegen ganz im Sinne der dogmatischen Kulturauffassung erneut der Einwand, daß die "kämpfende Arbeiterklasse" im Film nicht gezeigt würde. Die kritische Darstellung der wechselseitigen Konstellationen von autoritärer Erziehung, Untertanengeist und Faschismus sowie ihrer noch zu überwindenden Spätfolgen wurde jedoch in kaum einer Rezension angesprochen.[137] Zweifellos wollte Staudte mit seinem Film das überkommene traditionalistische Deutschland treffen, das er eher in der BRD wieder in einer gewissen Auferstehung am Werke sah. Der letzte Teilsatz "bis auf den heutigen Tag" verwies auch auf Remilitarisierungstendenzen in Westdeutschland. Die ersten Kritiken in der Bundesrepublik nahmen diese Stoßrichtung sofort auf und wendeten sie spiegelbildlich dahingehend, daß der Film als "Paradebeispiel ostzonaler

[137] Vgl. z.B. Hermann Müller in: Neues Deutschland vom 2. September 1951 (mit der Kritik an der fehlenden Arbeiterklasse); G. Leuteritz: Verfilmter Irrweg des wilheminischen Deutschland, in: Tägliche Rundschau vom 4. September 1951 und Herbert Ihering: "Der Untertan" als Film, in: Berliner Zeitung vom 4. September 1951. Die Ausnahme war Wolfgang Joho: Der Untertan ist nicht ausgestorben, in: Sonntag 36/1951.

Filmpolitik" dem Ansehen Deutschlands in der westlichen Welt schaden soll, wo doch jeder wüßte, daß die eigentlichen Untertanen, "die volkseigenen Menschen unter Stalins Gesinnungspolizei", eher in der DDR zu finden seien.[138] So wurde "Der Untertan" mit seiner komplexen Aufarbeitungsfolie zu Problemen der Kontinuität und Machtbesessenheit in beiden deutschen Staaten zu seinem Entstehungszeitpunkt nicht nach den eigenen gewichtigen Maßstäben reflektiert, die hier, wie schon bei "Rotation", auf einen allgemeineren und gegenwärtigen Bewußtseinswandel abzielen sollten. Die von der zentralen Aussage des Films abweichende Rezeptionshaltung verdeutlichte einmal mehr, wie groß in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre die öffentliche Abneigung gegenüber Themen aus der unmittelbaren deutschen Vergangenheit war.[139]

Das Schicksal der Nichtachtung bezüglich einer Erinnerung an die NS-Zeit erfuhr in noch höherem Maße die westdeutsche Produktion "Der Verlorene". Der mit sehr niedrigem Budget hergestellte Film wollte, diesmal anhand einer Mordgeschichte, erneut die Schuldverstrickung unpolitischer Menschen im "Dritten Reich" zeigen. Der Arzt Dr. Rothe arbeitet nach dem Krieg unter falschem Namen in einem Auffanglager für Flüchtlinge. Als ihm ein Assistent namens "Nowak" zugewiesen wird, erkennt er in jenem seinen früheren Mitarbeiter Hoesch wieder, der damals gleichzeitig für die deutsche Spionageabwehr tätig war. Hoesch hatte Rothe im Krieg zum Mord an seiner Verlobten angestiftet, die unter Spionageverdacht stand und die Rothe aus Eifersucht gegenüber Hoesch tatsächlich umbrachte. In der Kantine des Lagers erzählt Rothe Hoesch in Rückblenden seinen Weg bis hierher. Rothe war durch die Tötung im Affekt unmittelbar schuldig geworden und konnte die Schuld, die mittelbar schon in seiner politischen Passivität im NS-Staat

---

[138] Vgl. die Kritiken zum Film in: Der Spiegel vom 12. Dezember 1951 und in: Filmpress 45/1951, S.3/4, die Staudtes Arbeit unisono als ein "kommunistisches Machwerk" abqualifizierten.

[139] Selbst ein so genauer Beobachter wie Heinz Kersten stufte in seinen frühen Arbeiten über die DEFA den Film als "belehrend unterhaltend sozialkritisch" und nicht als antifaschistisch ein. Vgl. Kersten: Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone... (1954), a.a.O., S.69 und (1963), Teil I, a.a.O., S.347. Erst mit der offiziellen Premiere in Westdeutschland 1957 wurde die inhaltliche Komplexität des Films auch hinsichtlich der Gegenwart stärker betont. Ein ostdeutscher Rezensent merkte dazu an, daß sich der "Untertanen-Typ" wohl nicht von selbst erledigt. "Staudtes Film wird auch aus diesem Grunde – nicht nur seiner künstlerischen Qualität wegen – aktuell bleiben. Staudte, befragt, ob er glaube, daß der Untertanengeist in der DDR überwunden sei, antwortete: ‚Dort nicht und hier nicht.' So ist es. (Staudte arbeitete seit 1955 wieder in der BRD – D.K.) Bleibt die Frage, wo er das Klima findet, das sein Wachstum fördert, und die Attacken, die ihm das Leben sauer machen." Vgl. hierzu Jürgen Hardt: Wiedersehen mit dem "Untertan", in: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens 5/1957, S.156. Die Ansicht, daß Diederich Heßling "die bleibenden Merkmale eines politischen Typus" verkörpere, nämlich "Machtgläubigkeit, bornierte(n) Nationalismus und Speichelleckerei – das latent Faschistische", wie der Filmhistoriker Fred Gehler zurecht resümierte, setzte sich aber auch erst in den achtziger Jahren durch. Vgl. Fred Gehler: Bildteil zu "Der Untertan", in: Toeplitz: Geschichte des Films. Band 5..., a.a.O., B 204-210.

vorgezeichnet war und die ihm mit dem Mord zu Bewußtsein kam, nicht mehr verarbeiten. Gefangen im Labyrinth aus Selbstverzweiflung und Gleichgültigkeit beging er noch einen weiteren Mord an einer Frau und löschte am Ende des Krieges seine Identität. Daß eigentlich Hoesch hinter dem Ursprung dieser fatalen "Karriere" steht, erfährt Rothe erst jetzt von ihm selbst in dem Erinnerungsgespräch. Rothe tötet auch Hoesch und wirft sich im Schlußbild vor einen Zug.
Der Film war für dessen Regisseur Peter Lorre, der nach seiner Emigration 1933 im US-Exil als Schauspieler gearbeitet hatte, eine Form der doppelten Aufarbeitung des Vergangenen. In Deutschland wurde Lorre vor allem durch die Hauptrolle als Kindesmörder in Fritz Langs Film "M – Eine Stadt sucht einen Mörder" (1931) bekannt. In "Der Verlorene" versuchte er die Schuld-dimension am Beispiel der Verbrechensstruktur aus "M" zu variieren, nun aber dergestalt, daß der Triebtäter hier zwar auch aus dem Zwang der Umstände heraus, aber nicht als ein freizusprechender pathologischer Sexualfall handelte. Wenn der Mörder in "M" sagte, er könne für seine Taten nichts, dann verriet Rothe durch sein Schweigen, seine Morde und seine Identitätsverwischung, daß er, auch wenn er nicht ganz freiwillig zum Mord getrieben wurde, sehr wohl etwas für seine Taten konnte. Die Konsequenz, mit der Lorre den Verlust der Persönlichkeit im verlorenen Dasein der erdrückenden Geschichte schilderte, erschien als Beitrag einer persönlichen Abrechnung mit dem Nationalsozialismus, der ihn ja außer Landes gejagt hatte. So appellierte "Der Verlorene" nachträglich auch an das Verständnis für die Gefühle der Emigranten bei einem potentiellen deutschen Publikum. Es mutet selbst aus heutiger Sicht erstaunlich an, wie exakt Lorre die Atmosphäre der Bedrängungen in der NS-Zeit einzufangen vermochte, was den Exilanten bekanntlich viel schwerer fallen mußte als den Daheim-gebliebenen, die aber wiederum größtenteils überhaupt den Willen zur Erinnerung vermissen ließen. Den Zeitgenossen dürfte einfach zuviel gewesen sein, daß in dem Film die Ausrede, das Private sei unter den Nazis unschuldig geblieben, als nicht stichhaltig dargestellt wurde, daß Rothe Schuldgefühle zeigte und daraus seinen selbstzerstörerischen Schluß zog, daß Hoesch dagegen keinerlei Schuldregung entwickelte und daß insgesamt der moralische Übergriff des Films darin bestand, die Schuldfrage als dauerhaftes Mahnmal für die Zukunft zu begreifen. Man ging statt dessen in Filme wie "Grün ist die Heide", den allein 1951 zwanzig Millionen Zuschauer gesehen haben sollen.[140] Ob Lorre überdies wissen konnte, daß

[140] Zahlenangabe nach Kaes: Deutschlandbilder..., a.a.O., S.23. Eine exorbitante Zahl im Vergleich zu anderen Kassenerfolgen, deren Bandbreite zwischen einer und fünf Millionen Besuchern einzuordnen ist. Bei Kaes findet sich auf derselben Seite auch der Hinweis, daß die Fernsehausstrahlung von "Grün ist die Heide" im Jahre 1980 nochmals fünfzehn Millionen Zuschauer hatte.

seine “M”-Sequenz zwischenzeitlich in dem pseudodokumentarischen und antisemitischen Filmpamphlet “Der ewige Jude” (1940, Regie: Fritz Hippler) als weiterer “Nachweis” für die angeblich “natürliche rassische Degeneration” der Juden eingeschnitten worden war, ist nicht überliefert.[141] Es kann aber möglich sein, daß die westdeutsche Bevölkerung an den Film “M” und an Lorre eher in der Zerrform von Hipplers verachtungswürdiger Filmversion und weniger anhand des Originals erinnert wurde, was eine positive Wirkung des Films “Der Verlorene” zusätzlich verhindert haben müßte.[142]

1952 und 1953 erschienen in Ost wie West keine Filme mit einem direkten Bezug zur NS-Geschichte. Gefordert waren zu diesem Zeitpunkt in der DDR Gegenwartsfilme, die zuerst den volksdemokratischen, dann den staatssozialistischen Aufbau des Landes verherrlichten. In der Bundesrepublik dominierten hingegen unpolitische Filme, von denen das Genre des sogenannten “Heimatfilms” den später berüchtigten hohen Stellenwert einnahm. Anklänge an die NS-Zeit waren allenfalls rudimentär zu erkennen. In dem DEFA-Film “Roman einer jungen Ehe” von 1952 durchzog jedoch ein Handlungsstrang aus der NS-Vergangenheit das vollständig auf die Propagierung des “neuen Lebens” in der DDR ausgerichtete Sujet, um die Entscheidung der Filmhelden für den Osten geschichtspolitisch zu verstärken. Vordergründig war die Filmhandlung eine drastische Schwarz-Weiß-Malerei über ein Schauspielerehepaar im geteilten Berlin, dessen privates Glück durch den Kalten Krieg (die Frau, gefühlsmäßig und politisch “wach”, hält zur DDR, ihr Mann zum Westen) beinahe aufgerieben worden wäre. Durch Einsicht in die Verhältnisse geht der Mann am Schluß des Films zu seiner Frau nach Ostberlin.[143] Ein wesentlicher Grund für die Ablehnung

[141] Ein Hinweis des Kulturhistorikers Frank Stern in der Sendung “Zwischentöne” des Deutschlandfunks am 13. Oktober 2002. “Der ewige Jude” gilt als die bislang höchste und letzte Stufe des Rassenhasses in der Geschichte des Films, deren “Berechtigung” sein Autor Hippler selbst in einer theoretischen Arbeit folgendermaßen umriß: “Im Film mehr als im Theater muß der Zuschauer wissen: Wen soll ich lieben, wen hassen. Mache ich z.B. einen antisemitischen Film, so ist es klar, daß ich die Juden nicht sympathisch darstellen darf.” Vgl. Fritz Hippler: Betrachtungen zum Filmschaffen. Schriftenreihe der Reichsfilmkammer, Band 8, Berlin 1942, 1943 (5. Aufl.), S.92. Hippler wurde wegen der Urheberschaft von Film und Buch nie belangt.

[142] In der DDR lief “Der Verlorene” weder im Kino noch später im Fernsehen.

[143] In der deutschen Filmhistoriographie ist “Roman einer jungen Ehe” nahezu ausschließlich unter dem Aspekt von Agitation und Propaganda betrachtet worden, was natürlich einiges für sich hat, zumal dann, wenn sich die kritische Bewertung des Films auf die zeitgenössischen Umstände und Funktionen der unmittelbaren Rezeption bezieht. Vgl. hier z.B. Kersten: Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone... (1954), a.a.O., S.40/41. In den späteren Interpretationen reicht es meines Erachtens aber nicht mehr aus, nur noch zu konstatieren, daß bei diesem Film “von Qualität nicht mehr zu sprechen war”, wie Dagmar Schittly unerschöpfend meint. Vgl. Schittly: Zwischen Regie und Regime..., a.a.O., S.59. Auf die Tatsache, daß “Roman einer jungen Ehe” insgesamt ein politisch “hoch interessantes Zeitdokument” des Kalten Krieges ist, das die Atmosphäre und das Gefühl der Ost-West-Zerrissenheit in selten gesehener Klarheit veranschaulichte, hat als erster Ralf Schenk hingewiesen. Vgl. Schenk: Mitten

des Westens ist das Nachkriegswirken eines Mannes namens "Hartmann", der nach knapp fünf Minuten Spielhandlung als Regisseur des "Jud Süß" eingeführt wird, wodurch die Konnotation zum Regisseur Veit Harlan unvermeidlich ist.[144] Gipfelt die dramaturgische Fabel auf der allgemeinen Ebene in der Feststellung, daß der Osten allen Grund dazu hat, sich selbst zu feiern, während der Westen dem Untergang zustrebt, besteht der Höhepunkt der Harlan-Auseinandersetzung im Film in der Beobachtung des Prozesses gegen Harlan in Westberlin.

Harlan war in der Realität im Dezember 1947 von einem Hamburger Spruchkammergericht als "unbelastet" in die Gruppe V (Mitläufer) eingestuft worden. Gegen diese Rechtsprechung klagte die VVN in Hamburg mit dem Hinweis auf Harlans Hauptverantwortung bei dem Film "Jud Süß". Die Anklage zielte aufgrund der antisemitischen Zentralaussagen des Films auf eine Verurteilung Harlans wegen "Verbrechens gegen die Menschlichkeit". Der Prozeß, der nach einer Revision in zwei Folgen ablief, bei der auch eine Befragung von Filmkünstlern in Berlin stattfand, endete nach etwa einem Jahr im April 1950 mit Freispruch für Harlan, dem das Hamburger Landgericht die Attribute "Befehlsnotstand" und "Nötigung" zubilligte, denn durch die Ablehnung des Regieauftrages hätte Harlan mit schwersten Konsequenzen seitens des Propagandaministers Goebbels rechnen müssen. Die meisten Zeugen verteidigten Harlan, unter ihnen auch sein exponierter Regiekollege Liebeneiner, wobei insbesondere der frühere Staatsschauspieler Gustaf Gründgens, eine Stimme, die offenbar einiges Gewicht hatte, von einer Form der "Kriegsdienstverpflichtung" für Harlan sprach.[145]

---

im Kalten Krieg..., a.a.O., S.61. Zu dieser Forschungstendenz vgl. auch meinen Beitrag: Am Nullpunkt des Films. Der DEFA-Spielfilm *Roman einer jungen Ehe* erklärt den Kalten Krieg aus DDR-Sicht, in: Werkstatt Geschichte 30/2001, S.87-95.

[144] Es gab allerdings vorab bei einer Besprechung der "DEFA-Kommission" über das Drehbuch auch vermehrt Stimmen, die der Ansicht waren, den Komplex Harlan aus dem Film ganz herauszulassen. So war Gerhart Eisler der Auffassung, "dass das Problem Harlan aus dem Film herausgenommen werden soll", weil "der Hauptfeind nicht Harlan ist, sondern der amerikanische Imperialismus, der die deutsche Kultur vernichten will." Auch hier wurde also nochmals die erinnerungspolitische Abwehrhaltung betont. Der Regisseur Maetzig beließ die Passagen aber in dem Film mit der Begründung, "dass man 1947 den Namen Harlan noch nicht einmal nennen konnte und er heute bereits wieder arbeitet und durch die Amerikaner versorgt ist." Vgl. Protokoll der DEFA-Kommissionssitzung am 2. Februar 1951, S.1-7, hier S.1-3. BArch, DR 117, A 025 (342) – Sitzungen der DEFA-Kommission 1950/1951, Blatt 128-134. Die Wendung auf die US-Amerikaner war bei Maetzig hier wohl nicht mehr als eine Konzessionsformel. Er hatte mit Sicherheit auch im Auge, daß zur Premiere seines Films "Ehe im Schatten" in der britischen Zone im April 1948 in Hamburg Harlan und dessen Ehefrau Kristina Söderbaum als Zuschauer unter Hinweis auf den Film "Jud Süß" noch des Kinos verwiesen worden waren, während Harlan 1950 bereits wieder an seinem ersten Nachkriegsfilm arbeitete.

[145] Interpretativ gegenläufige Rekonstruktionen des Harlan-Prozesses finden sich u.a. bei Wolfgang Kraushaar: Der Kampf gegen den "Jud-Süß"-Regisseur Veit Harlan. "Ein Meilenstein in der Grundrechtssprechung des Bundesverfassungsgerichts", in: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung 6/1995, S.4-33, hier S.12-16; bei Frank Noack: Veit Harlan. "Des Teufels

In “Roman einer jungen Ehe” wird die Berliner Anhörung des Harlan-Prozesses wie folgt dargestellt: Die bereits im Osten verwurzelte Hauptheldin des Films ist hier eine unmittelbare Beobachterin des “Hartmann”-Prozesses. “Hartmann” ist auf der Anklagebank selbstsicher und außerdem davon überzeugt, mit seinen Filmen ausschließlich der Kunst gedient zu haben. Auch die Schilderung einer Zeugin, daß nach dem Kinobesuch von “Jud Süß” die Morde an Juden zugenommen hätten, läßt ihn kalt. “Hartmanns” Partei sei (laut eines tatsächlichen Ausspruches von Harlan) nur die Kunst. Das Geschehen im Gerichtssaal wird, wie seinerzeit in Hamburg und Westberlin, von antisemitischen Unmutsäußerungen aus dem Publikum begleitet. Als ein Zeuge vor Gericht aussagt, “Hartmann” habe während der Nazizeit seine Filme unter höherer Gewalt produzieren müssen, endet die Verhandlung mit dem Freispruch. “Hartmann” ruft seinen Anhängern daraufhin zu: “Und wenn ich den Film (gemeint ist “Jud Süß” – D.K.) noch einmal machen müßte, dann würde ich ihn heute genauso drehen.” Das hatte Harlan natürlich nicht gesagt. Es wäre ihm für seine Nachkriegskarriere auch schlecht bekommen. Die Filminformation indes ist klar: Mit rehabilitierten Nazis im Kulturbetrieb kann eine anständige Bürgerin nicht zusammenarbeiten. Die NS-Vergangenheit bleibt dem Film zufolge im Westen unbewältigt und schwelt dort weiter. Meines Wissens war diese filmische Bearbeitung des Harlan-Prozesses als rekonstruierende Anspielung jahrzehntelang die einzige ihrer Art.[146]

Das Problematische an dieser Nachstellung war hier weniger die Verwendung des Harlan-Komplexes, zumal es den Filmschöpfern ja einfach zufiel, den Freispruch für Harlan in die Konstellationen der Rhetorik des Kalten Krieges einzubauen. Problematisch war eher, daß die Auseinandersetzung um Harlan wieder nur eine Ableitungsfunktion zugewiesen bekam, um den Westen zu diskreditieren. Sich gegen rehabilitierte Nazis zu wenden, dürfte wohl kaum zu verwerfen sein. Kritikwürdig blieb aber die funktionale Bedeutung der Darstellung. Aus Sicht der DDR-Führung war der Westen in diesen Jahren per se schlecht. Die westlichen Machthaber scheuten sich demnach auch nicht, offensichtliche NS-Protagonisten von früheren Taten freizusprechen. Und während in

---

Regisseur”, München 2000, S.300-315 sowie bei Peter Reichel: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute, München 2001, S.129-138 (mit dem Gründgens-Zitat auf S.132), der allerdings auf die Harlan-Biographie von Noack nicht eingeht.

[146] Mittlerweile haben die beiden Publizisten Horst Königstein und Joachim Lang im Jahre 2001 unter dem Titel “Jud Süß. Ein Film als Verbrechen?” eine neue Filmversion des Prozeßverlaufes gegen Veit Harlan in Form eines “Doku-Dramas” vorgelegt. Der Film reproduziert die Ambivalenz des Verfahrens und unterstützt implizit die Notstandsthese, die dem Ergebnis der seinerzeitigen Rechtsauffassung entsprach.

Ostberlin mit dem Aufbau der Stalinallee Schuld und Sühne in einem Atemzug "Stein um Stein" aufgearbeitet wurden, verlängerte sich das große Sündenregister der Bundesrepublik um die Wiedereinführung des Antisemitismus. Von den eigenen Kampagnen gegen jüdische Mitbürger in der DDR war natürlich nicht die Rede. Der Film "Roman einer jungen Ehe" konnte somit als ein hervorragendes Dokument für die Legitimation der frühen Aufbauphase des Staatssozialismus betrachtet werden, der die Schatten der NS-Vergangenheit propagandistisch in die Gegenwartsthematik integrierte.[147] In seiner politischen Simplizität war vielleicht die mit US-amerikanischen Geldern aus dem "Special Motion Picture Project" finanzierte Koproduktion "Weg ohne Umkehr" (1953, Regie: Victor Vicas) das westdeutsche Gegenstück zu diesem Film.[148] Auch hier spielt eine Liebesgeschichte im geteilten Berlin, in der ein sympathisch gezeichneter Angehöriger der sowjetischen Besatzungsmacht sich für den Westen entscheidet. Die ihm in Ostberlin zugeneigte Frau wird hingegen am Ende des Films von NKWD-Leuten aus dem Westen zurückgeholt und verbleibt in den Fängen des als unmenschlich dargestellten östlichen Systems mit seinen Parteibonzen, Volkspolizisten und "den Russen".[149] Wie Wolfgang Becker und Norbert Schöll dargelegt haben, agitierte "Weg ohne Umkehr" in dieser Richtung "für den Westen *ex negativo* in der Weise, daß bezüglich der Bewältigung der Vergangenheit an den westdeutschen Staat keinerlei Forderungen, an den ostdeutschen hingegen alle zu stellen seien. Obwohl der Nationalsozialismus kein Thema des Filmes ist, soll der Film eine einzige und harte Abrechnung mit ihm sein: Man muß nur für Ost-Berlin 1952/53 mit Parteibonzen, Volkspolizei und Sowjets die entsprechenden Bonzen aus der Zeit des Dritten Reiches setzen und denken (eine Hilfestellung leistet der

[147] Allerdings war die allgemeine Plakativität des Films auch dem ostdeutschen Publikum und der Filmkritik aufgefallen, so daß der kommerzielle Mißerfolg nicht lange auf sich warten ließ. Die Verherrlichung der Bauten in der Stalinallee und ihrer Erbauer hatte nach den Streiks und Unruhen vom 17. Juni 1953, die in Berlin genau dort ihren Ausgang nahmen, zusätzlich dafür gesorgt, daß "Roman einer jungen Ehe" in der DDR regelrecht aus dem öffentlichen Gedächtnis verschwand. Sein Regisseur Maetzig wollte noch 1987 von diesem Film nichts mehr wissen und verschwieg in einer Abhandlung über die eigene Filmarbeit einfach dessen Existenz. Vgl. dazu Günter Agde (Hg.): Kurt Maetzig. Filmarbeit. Gespräche – Reden – Schriften, Berlin 1987, S.69/70 und S.447-449. Zum politischen Potential rationalisierter Sinnstrukturen des Films "Roman einer jungen Ehe" vgl. Thomas Lindenberger: Neue Heimat im Kalten Krieg - Potemkinsche Dörfer der DEFA im Friedenskampf, in: Moshe Zuckermann (Hg.): Medien - Politik - Geschichte. Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXI/2003, S.103-124, hier S.111-117.

[148] Vgl. Borchard: Spielfilme gegen den Kommunismus..., a.a.O., S.228/229.

[149] In Westdeutschland wurde der Film interessanterweise als "differenzierter Beitrag" zur Ost-West-Problematik wahrgenommen, obwohl sich in ihm ebenfalls alle Klischees einer Schwarz-Weiß-Kontrastierung des Kalten Krieges wiederfanden. Vgl. dazu z.B. Gunter Groll: "Weg ohne Umkehr", in: Süddeutsche Zeitung vom 27./28. März 1954, S.4. Auch abgedruckt in: Helga Belach/Wolfgang Jacobsen (Red.): Kalter Krieg. 60 Filme aus Ost und West. Begleitband der Retrospektive auf den 41. Internationalen Filmfestspielen, Berlin 1991, S.271/272.

Film dabei, indem er einen ehemaligen Gestapoangehörigen jetzt als Mitarbeiter des NKWD tätig sein läßt). So ungefähr – suggeriert der Film – muß es in der Zeit des Nationalsozialismus gewesen sein: Ein unmenschliches System hat die Menschen verblendet und geknechtet, und so ist es auch noch heute im anderen Teil Deutschlands."[150] "Weg ohne Umkehr" verzichtete einzig auf namentlich benennbare NS-Chargen.
Der NS-Regisseur Veit Harlan war ein solch konkret benennbarer Fall. Da die Debatte um sein Wirken im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit über die gesamten fünfziger Jahre die bundesdeutsche Öffentlichkeit beschäftigte, soll hier noch einmal kurz darauf eingegangen werden. Harlan wurde 1950 freigesprochen, weil sich der Prozeß gegen ihn auf die geistige Urheberschaft des Films "Jud Süß" konzentrierte, die Harlan nicht nachgewiesen werden konnte. Offen blieb dabei, ob auch die ästhetische Ausformung und eine künstlerische Intensivierung der antisemitischen Filmvorlage rechtlich zu belangen wären. Während der Verhandlung kamen diese Gesichtspunkte jedoch nicht zur Sprache. Sie hätten, sofern sie zum Gegenstand einer Argumentation geworden wären, durchaus eine andere Beurteilung von Harlans zu verantwortendem Anteil an der Entstehung von "Jud Süß" nach sich ziehen können.[151] Der Prozeßausgang manifestierte nun zweierlei: Erstens war von hieraus allein die ästhetische Umsetzung menschenverachtender Stoffe nicht justiziabel und konnte damit nicht als verbrecherische Handlung verfolgt werden. Zweitens schrieb der Freispruch für Harlan fest, daß auch andere Filmschaffende aus der NS-Zeit sich nicht für ihre propagandistischen Einsätze vor 1945 schuldig fühlen mußten. Daher zementierte das Gerichtsurteil den schon vorher begonnenen Trend zur Wiedereingliederung politisch belasteter Filmschöpfer in die Konturen der westdeutschen Filmindustrie.[152]

---

[150] Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen..., a.a.O., S.77.

[151] Der Harlan-Film "Jud Süß" (es gab 1934 bereits den britischen Film "Jew Suess" in der Regie von Lothar Mendes, der auf Lion Feuchtwangers Roman basierte), schilderte nach der gleichnamigen, latent antisemitischen Novelle von Wilhelm Hauff (1827) den Aufstieg, Fall und Tod des Finanziers Joseph Süß Oppenheimer, der in Württemberg zwischen 1733 und 1737 für den Herzog Karl Alexander Geldmittel im Volk requirierte, um damit dessen üppigen Lebensstil aufrechtzuerhalten. Der Film deutete die Sachlage so, als sei das jiddische "geijben, um zu neijmen" eine natürliche Eigenschaft aller Juden, die dadurch und mit ihrer Anwesenheit angeblich den sogenannten "deutschen Volkskörper" bedrohen und die deshalb aus der Gemeinschaft entfernt werden müssen. Nach Einschätzung des Kulturwissenschaftlers Gerhard Scheit wurden Filme wie "Jud Süß" und andere ab 1939 nur deswegen produziert, weil ihr "einziger Sinn Antisemitismus und deren eindeutiges Ziel die Vernichtung der Juden war." Vgl. Gerhard Scheit: Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus, Freiburg 1999, S.361.

[152] Von denjenigen Filmemachern, die das politische System des NS-Staates mit offensiven propagandistischen Beiträgen unterstützten, haben, bis auf die durch Kriegs- und Nachkriegseinwirkung Verstorbenen, nur zwei Protagonisten nicht wieder im westdeutschen Filmwesen Fuß fassen können: Helene Bertha Amalie Riefenstahl (genannt "Leni") und Karl Ritter. Während die filmische

Zwischen 1950 und 1958 drehte Harlan nicht weniger als zehn Spielfilme. An sich ist diese Nachkriegstätigkeit Harlans nicht mehr anzuprangern, denn was den anderen NS-Regisseuren allzu recht war, konnte auch einem Harlan nur billig sein. Dennoch ergab die Nachwirkung des Freispruches eine regelrechte Protestwelle gegen die neuen Harlan-Filme.[153] Die Proteste standen zu großen Teilen unter der Federführung des Hamburger Senatspressesprechers und Publizisten Erich Lüth. Lüth rief im September 1950 zum Boykott des ersten Nachkriegsfilms von Harlan "Unsterbliche Geliebte" auf und verfolgte auch in den Jahren danach ausdauernd das Ziel, Harlans Filme in der Öffentlichkeit zu kritisieren. In mehreren Stationen wurde der Boykottaufruf gerichtlich untersagt, bis Lüth schließlich eine Verfassungsklage einreichte. Das Bundesverfassungsgericht entschied im Januar 1958, daß der Boykott von Harlan-Filmen mit der Verfassung konform sei, da die freie Meinungsäußerung gegenüber wirtschaftlichen Belangen Priorität besitze. Das Allgemeininteresse der Demokratie stehe definitiv über einem partiellen Geschäftsinteresse. Auf letzteres hatten sich die Verleihfirmen von Harlans Filmen in ihrer Gegenstrategie zum Boykott berufen, da ihnen durch den Boykott wirtschaftlicher Schaden zugefügt würde. Das Gericht verwarf die Sichtweise der Firmen auch unter Hinweis darauf, daß "das Wiederauftreten Harlans (...) – vor allem im Ausland – so gedeutet werden (könne), als habe sich im deutschen Kulturleben gegenüber

---

Gestaltungskraft von Ritter schon seit jeher begrenzt war und die NS-Funktionäre ihn auch mehr wegen des militanten Nationalsozialismus in seinen Kriegs- und Spionagefilmen schätzten, bis es 1943 selbst Goebbels zuviel wurde, lag der Fall Riefenstahl anders. Zwar brachten beide 1954/55 Nachkriegsfilme heraus, Riefenstahl ihr seit 1940 geplantes Langzeitprojekt "Tiefland" und Ritter zwei Unterhaltungsfilme, aber wenn Ritter an seinen handwerklichen Unzulänglichkeiten scheiterte, dann verhinderten Riefenstahls eigene imaginierte "Zulänglichkeiten" einen tatsächlichen Neuanfang. Ihr Hang zum Perfektionismus und zur Gigantomanie, der die NS-Propaganda in "Triumph des Willens" (1935) und in "Olympia 1936" (2 Teile, 1938) zur pseudodokumentaren ideologischen Vollendung geführt hatte, war mit den weitaus bescheideneren Mitteln der Filmindustrie im Nachkriegsdeutschland einfach nicht mehr zu befriedigen. In den jahrzehntelangen Diskussionen um den eigens inszenierten Mythos Riefenstahl sind die recht prägnanten faschistischen Einstellungen der Regisseurin inzwischen tendenziell hinter der ihr zugeschriebenen ästhetischen Meisterschaft, die zu bestreiten wäre, zurückgetreten. Gegen derartige Ansichten opponieren auch die neuesten Veröffentlichungen über Riefenstahl kaum. Vgl. Filmmuseum Potsdam (Hg.): Leni Riefenstahl, Berlin 1999; Rainer Rother: Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents, Berlin 2000; Lutz Kinkel: Die *Schein*werferin. Leni Riefenstahl und das "Dritte Reich", Hamburg-Wien 2002 und Jürgen Trimborn: Riefenstahl. Eine deutsche Karriere. Biographie, Berlin 2002. Daß Politik und Kunst in einem nicht voneinander isoliert zu betrachtenden Zusammenhang stehen, verdeutlicht hier noch am treffsichersten die Arbeit von Kinkel, während Rother auf der anderen Seite fahrlässig das "Talent" Riefenstahls gegenüber ihrem Nazismus aufwertet.

[153] Vgl. zur räumlichen Ausdehnung der Proteste gegen Harlan in der Bundesrepublik Wolfgang Kraushaar: Die Anti-Harlan-Bewegung (1949-1959), in: Ders.: Die Protest-Chronik 1949-1959. Eine illustrierte Geschichte von Bewegung, Widerstand und Utopie. Band IV: Registerband, Hamburg 1996, S.2498-2500.

der nationalsozialistischen Zeit nichts geändert."[154] Dieses Urteil hatte Signalwirkung. Es sollte darauf hinauslaufen, daß Probleme des öffentlichen Interesses von ökonomischen Gesichtspunkten nicht eingeschränkt werden können.[155] Der Zähigkeit Lüths war es mithin zu verdanken, daß das Thema Harlan und dessen filmische Hinterlassenschaften aus der NS-Zeit in der Diskussion blieben.

Allerdings war die späte Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts aus Sicht der Kritik an der Weiterarbeit Harlans höchstens ein Teilerfolg. Als nämlich der Urteilsspruch im Januar 1958 gefällt wurde, war Harlan bereits aus Altersgründen auch am Ende seiner Karriere in der Nachkriegszeit. Es konnte somit nicht verhindert werden, daß seine Filme, unterstützt von ebenso vielen Harlan-Anhängern, wie es Harlan-Gegner gab, weiterhin in den Kinos liefen, was tatsächlich "vor allem im Ausland" den Eindruck hervorzurufen schien, daß das "deutsche Kulturleben" reichlich unbefangen gegenüber seiner Geschichte war. Dabei sollte besonders berücksichtigt werden, welche Filme in welcher Form zu welchen Themen in Harlans Regie lagen. Von seinen zehn Nachkriegsfilmen waren mindestens drei geeignet, Assoziationen an die NS-Vergangenheit nicht nur wachzurufen, sondern diese sogar "demokratisch" bereinigt zu reproduzieren. In "Hanna Amon" von 1951 war die für Harlan typische melodramatische Grundstruktur einer Dreiecksgeschichte vorherrschend, in der eine intakte Liebesbeziehung durch den Einbruch einer außenstehenden Frau in Gefahr geriet. Während der Nazizeit waren die störenden Elemente meist sogenannter "fremdvölkischer" Natur, wie die Frauengestalten in "Die Reise nach Tilsit" (1939), wo eine Polin die deutsche Idylle bedroht, oder in dem Film "Die goldene Stadt" (1942), in dem eine Tschechin dieses Gefahrenmoment darstellt. "Hanna Amon" war nun ähnlich konstruiert, mit dem einzigen Unterschied zu den früheren Filmen, daß hier die Spezifikation der Nationalität fehlte und die hysterische Feindschaft der "Frau von Außen" sogenannte "fremdländische", in jedem Fall aber nichtdeutsche Züge trug.[156]

---

[154] Vgl. Bundesverfassungsgerichtsentscheide. Band 7, 1958, S.198-230. Auszüge bei und zitiert nach Reichel: Vergangenheitsbewältigung..., a.a.O., S.136.

[155] Ob sich dies jedoch in der Praxis immer bewährt, muß hier dahingestellt bleiben. Vgl. dazu auch die positiven Interpretationen bei Kraushaar: Der Kampf gegen den "Jud-Süß"-Regisseur Veit Harlan..., a.a.O., S.32 und bei Reichel: Vergangenheitsbewältigung..., a.a.O., S.137/138, der aber etwas vorsichtiger urteilt.

[156] Als Formverstärker wirkte in "Hanna Amon" zudem noch die Tatsache, daß diese Rolle mit dem italienisch klingenden Namen Vera Colombani von der Schauspielerin Ilse Steppat gespielt wurde, die in Maetzigs "Ehe im Schatten" noch die jüdische Hauptheldin des in den Tod getriebenen Ehepaars Wieland verkörpert hatte. Das war kein Zufall, sondern ein offensichtlicher Racheakt an Maetzig wegen den Kinoverweises der Harlans von 1948. Vgl. auch Noack: Veit Harlan..., a.a.O., S.326, der jedoch abwehrend behauptet, daß solche Auffassungen lediglich von denen kommen, die "in Harlan nur den Unverbesserlichen" sehen. Das Gegenteil kann Noack nicht beweisen.

Ein anderer Harlan-Film mit dem Titel "Verrat an Deutschland – Der Fall Dr. Sorge" aus dem Jahre 1954 war von politischen Stimmungen durchzogen, die ebenfalls Anschlüsse an den Nationalsozialismus möglich machten. Hier wurde die Spionagetätigkeit Richard Sorges für die Sowjetunion nicht als antifaschistische Tat, sondern als "prokommunistische" und damit "zersetzende" Handlungsweise gedeutet. Es entstand ein antikommunistisches Zerrbild in der Gewichtung politischer und moralischer Beweggründe, das zwar Deutschland nicht von der Hauptschuld für den Krieg gegen die UdSSR freisprach, das jedoch Sorge und seinen Helfern unredliche Motive, eben "Landesverrat", unterstellte. Harlan hatte sich damit noch vor der auffallenden Häufung antikommunistischer Filme in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre unmißverständlich positioniert. Einen Verrat ganz besonderer Art witterte Harlan letztlich auch noch in der Zerstörung der bürgerlichen Kleinfamilie durch Homosexualität. Sehr weit entfernt von dem angeblichen Anspruch, mit seinem Film "Anders als du und ich" (1957) zur Sexualdiskussion beizutragen, verleumdete Harlan kaum versteckt alle Abweichungen von der eingeredeten Normalität der Familie, wobei der homosexuelle Verführer von der Mutter des "Opfers" symbolisch vor der Gemeinschaft angeklagt und des heimatlichen Kosmos verwiesen wurde.[157] Das nahezu manische Festhalten an einem traditionellen Kanon der Normalität und dessen ästhetische Fixierung bei gleichzeitigem Ausschluß aller als "anders" definierten Menschen ließen Harlan vor 1945 für die intensive filmische Umsetzung des NS-Programms von Ausgrenzung und Vernichtung so brauchbar werden.[158] Zu untersuchen wäre, ob nicht gerade jener Normalitätsdiskurs eines der wesentlichsten Nachwirkungsmomente der NS-Zeit war, welches die politische Existenz des deutschen Faschismus am nachhaltigsten überdauerte.[159] Eine wirkliche Schuldbewältigung hat jedenfalls bei Harlan im Angesicht seiner Nachkriegsfilme nie stattgefunden.[160]

---

[157] Selbst das einer ideologischen Sympathie für Homosexualität reichlich unverdächtige Katholische Institut für Medieninformation (KIM) der Bundesrepublik bezeichnete diesen Film als "spätes Abfallprodukt faschistischer Gesinnung". Vgl. Horst Peter Koll/Stefan Lux/Hans Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films. Kino, Fernsehen, Video, DVD, Band 1: A-G, Frankfurt/M. 2002, S.124.

[158] Zuzüglich der Fähigkeit, politische Anrufungen in scheinbar unpolitische Filmkonstellationen einzubauen und diese mit Hilfe seines melodramatischen Filmstils klassizistisch zu neutralisieren. Vgl. dazu das treffende Porträt Harlans von Karsten Witte: Der barocke Faschist: Veit Harlan und seine Filme, in: Karl Corino (Hg.): Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus, Hamburg 1980, S.150-164.

[159] Ein eigenes Forschungsprojekt zur Nachwirkungsproblematik des NS-Films in der Nachkriegszeit mit dem Titel "The Führer's Hidden Face" ist in Vorbereitung.

[160] Die ungehemmt apologetische Position Noacks legt eine Schuldbewältigung zwar nahe, sie muß aber bei Betrachtung aller Nachkriegsäußerungen Harlans in filmischer oder schriftlicher Form mit Nachdruck zurückgewiesen werden. Vgl. Noack: Veit Harlan..., a.a.O., S.316-403.

Zweifelsfrei war Harlans Exponierung bei “Jud Süß” der Hauptgrund für die Proteste gegen ihn. Nicht weniger gewichtig mußte aber auch die Konsequenz erscheinen, mit der Harlan nach dem Krieg weiter filmte. Im Gegensatz zu fast allen anderen früheren NS-Regisseuren blieb Harlan den einmal eingeübten und (auch politisch) erfolgreichen Mustern seiner Arbeit treu, wodurch dessen Nachkriegsfilmen der Schatten der Vergangenheit stärker inhärent war als den Filmen seiner Kollegen. Das kann und soll natürlich nicht heißen, daß sich Regisseure wie Liebeneiner, Ucicky oder Hansen ihrer politischen Schuldhaftung bewußter waren. Sie verlegten ihre Nachkriegstätigkeit jedoch zunächst auf Filmstoffe, die inhaltlich weitaus geringere Anlässe zum Verdacht auf eine erneute politische Kompromittierung gaben, obwohl hier die ostentative Wendung auf die Filmorte Heimat, Natur und Familie schon recht klar anzeigte, daß man “irgendwann früher” auch einmal anders gedacht hatte. Die Pragmatik des Unpolitischen war also gut geeignet, um nicht aufzufallen und trotzdem weiterarbeiten zu können. Noch besser war es allerdings ab einem gewissen Moment, sich dann selbst in die Vergangenheitsbewältigung durch Film einzubringen. Der Regisseur Alfred Weidenmann ist neben Liebeneiner für dieses Vorgehen ein relevantes Beispiel. Er hatte 1944 in seinem Film “Junge Adler” eine Hymne auf die soldatischen Tugenden der NS-Fliegerstaffeln produziert und dabei an den Durchhaltewillen der Jugend im Krieg appelliert. Weidenmann sollte zehn Jahre später den ersten west-deutschen Film zur Widerstandsproblematik drehen: “Canaris”.

Im Jahre 1954 deuteten sich im Filmwesen beider deutscher Staaten die ersten Konturen der Arbeitsteilung im Umgang mit der NS-Zeit an. Es mochte Zufall sein, daß gerade das Thema Widerstand die geteilte Erinnerung eröffnete, aber dieser Komplex war bislang im Film nicht zur Sprache gebracht worden und schien sich in der Endphase von Restitution und Integration zum Abstecken der jeweils gegenläufigen Geschichtsbilder durchaus anzubieten. Langsam kamen in der ost- wie westdeutschen Öffentlichkeit auch schon ansatzweise Gedenkrituale zur Anwendung, die später immer stärker spezifiziert und verfeinert wurden. Die Filme nahmen diese frühen Ansätze auf und begleiteten den anlaufenden Prozeß der Ge-schichtsformung mit eigenen Beiträgen. Der Film “Canaris” (1954) zeichnete den beruflichen und politischen Weg des Admirals und Chefs der deutschen Spionageabwehr Wilhelm Canaris von 1937 bis 1944 nach. Obwohl im Vorspann behauptet wurde, daß der Film auf Tatsachen beruhe, war die gewollte Konstruktion der Handlung und insbesondere die indirekte Stilisierung von Canaris zum potentiellen Widerstandskämpfer nur zu offensichtlich. Als ewiger Mahner und Warner kann Canaris nicht zu Hitler

vordringen und ihn von seinem Vernichtungskrieg abbringen. In tiefe, beunruhigende Gedanken um das Ende Deutschlands versunken, wird er schließlich von der SS abgeholt und wegen seiner Verbindungen zum militärischen Widerstand hingerichtet. Die für viele faszinierende Gestalt von Canaris wurde mit dem Film nicht unerheblich weiter mystifiziert. Wenn es mehr verantwortungsbewußte Männer mit Einfluß wie ihn gegeben hätte, sagt der Film, dann wäre Deutschland nicht in ein Trümmerfeld verwandelt worden. Auf politische Zusammenhänge, Kriegsursachen und die Tätigkeit des Abwehrchefs vor seiner Hinwendung zu den Trägern der Opposition ging der Film nicht ein. Der Schauspieler O.E. Hasse, der die Hauptrolle des Canaris tiefgründig interpretierte, etablierte hier ein durchgängiges Muster des aufrechten und ehrlichen Soldaten, dessen Handlungen über alle moralischen Zweifel erhaben waren.[161]

Moralisch ohne Makel blieb im Prinzip auch die Figur des Luftwaffengenerals Harras in dem anderen bedeutenden westdeutschen Widerstandsfilm dieser Zeit, in "Des Teufels General" (1955) nach Carl Zuckmayers oft gespieltem Theaterstück. Wenngleich hier Harras (der dem Fliegergeneral Ernst Udet nachgebildet war) weitaus mehr eigene Schuldgefühle am Krieg artikulierte und die Debatte um den Vaterlandsverrat für sich dergestalt entschied, daß der Verrat am Vaterland durch die Konstitution der deutschen Gesellschaft seit 1933 bereits lange vor seiner oppositionellen Einstellung begangen wurde, beschränkte sich die Darstellung der Handlungsmotive von Harras eher auf dessen persönliche Diskrepanz zur offiziellen Politik oder zur Politik überhaupt, anstatt mögliche politische Einsichten hervorzuheben. Der Film veränderte zudem die Dramenvorlage dahingehend, daß die eigentliche Figur des faktischen Widerstands, der Ingenieur Oderbruch, der mittels Sabotage den Krieg verkürzen will, hinter dem draufgängerischen und selbstbewußten Auftreten von Harras (den Curd Jürgens spielte) weit ins Abseits gedrängt wurde. Der Film "Des Teufels General" war deshalb insofern eine zwiespältige Angelegenheit, da er das

[161] Hasse dürfte dem westdeutschen Publikum aber auch noch als gewissenhafter Repräsentant der deutschen Wehrmacht in einem nationalsozialistischen Sinne bekannt gewesen sein, denn er spielte während des Krieges einen Luftwaffenoffizier in dem antibritischen Propagandafilm "Stukas" (1941, Regie: Karl Ritter). Die Moral des Militärs war in diesem Film natürlich mit der Zustimmung zum Krieg und der Unterordnung unter den "Führer" identisch. Hasse bekleidete im weiteren Verlauf der fünfziger Jahre desöfteren tragende Rollen integrer und weitblickender Offiziere, die im Grunde "Hitlers Wahnsinn", aber nicht den Krieg an sich ablehnen, so z.B. in "08 / 15 – II. und III. Teil" (1955) und in "Der Arzt von Stalingrad". Was dem Film "Canaris" allerdings recht anschaulich gelang, war die Darstellung des Motivs vom "Finis Germaniae", das die Grundhaltung von Canaris in seinen letzten Lebensjahren bestimmt haben muß. Vgl. dazu Heinz Höhne: Canaris und die Abwehr zwischen Anpassung und Opposition, in: Jürgen Schmädeke/Peter Steinbach (Hg.): Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Die deutsche Gesellschaft und der Widerstand gegen Hitler, München-Zürich 1985, 1986 (2. Aufl.), S.405-416, hier S.413.

Mitmachen im Krieg und die spätere Abkehr vom NS-System unabhängig von der politischen Dimension betrachtete. Bei dieser Neutralisierung hätten Harras und Oderbruch auch aus allen anderen politischen Systemen aussteigen können.
"Canaris" und "Des Teufels General" bildeten neben einigen anderen Filmen in dreifacher Weise den Auftakt für die filmische Ausgestaltung geschichtspolitischer Ambitionen in der Bundesrepublik. Erstens thematisierten sie den Widerstand gegen den Nationalsozialismus als einen ausschließlich militärischen Widerstand gegen Hitler und unterstützten damit die offizielle Linie der westdeutschen Gedenkpolitik, die sich dann jahrelang auf die Würdigung des militärischen Widerstands konzentrieren sollte. Zweitens entwickelten die Filme einen positiven Blick auf das Militär an sich, das den NS-Parteigängern, der NS-Politik und derart dem NS-System als Ganzem antinomisch gegenübergestellt wurde. Im Zusammenhang mit den Bestrebungen um die Wiederbewaffnung in Westdeutschland war dies der Versuch, die negativen Erfahrungen vieler Deutscher mit dem Zweck einer Armee, nämlich Krieg zu führen, in eine positive Identifikation umzuwandeln. Drittens schließlich wurde mit diesen Filmen auch die Behauptung moralischer Kontinuität wiederaufgenommen, wonach analog zu den Filmbeiträgen aus der Zeit bis 1949 die Meinung vorherrschte, daß es auch unter den Bedingungen des NS-Staates anständige Menschen gegeben hat, inzwischen sogar bis hinauf in die elitären Zirkel der Macht. In gewissem Sinne verdeckte die Existenz von "Canaris" und "Des Teufels General" die vorher dominierende Abwehr historischer Verantwortung im Film.[162]
Parallel dazu beschäftigte sich auch die DDR ab 1954 mit der Gestaltung einer eigenen Widerstandsinterpretation. Der Film "Stärker als die Nacht" (1954, Regie: Slatan Dudow) galt hier als Vorreiter für die bevorzugte Darstellung des kommunistischen Widerstands gegen den Faschismus. Zum Zeitpunkt seiner Entstehung war den Verantwortlichen der DEFA jedoch durchaus bewußt, daß es sich bei der Erarbeitung einer solchen Filmvorlage um einen neuen, vom Filmwesen der DDR noch gar nicht thematisierten Problemkomplex handelte. Im Gegensatz zu den späteren kanonischen Auffassungen der DDR-Kritik, daß der Antifaschismus über die gesamten vierzig Jahre der DDR kontinuierlich und systematisch im Film präsent war, verwies die DEFA-interne Beurteilung des Filmstoffes "Stärker als die Nacht" unausgesprochen auf die Bruchstellen der Vergangenheitsabwehr in

[162] Dieser Kontrast wurde bereits früh von der Filmkritik registriert. Vgl. hier z.B. Enno Patalas: "Widerstands"-Filme in Westdeutschland, in: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens 6/1955, S.273/274. Vgl. dazu auch die Zusammenfassung bei Becker/Schöll: In jenen Tagen..., a.a.O., S.181-184 und S.186-188.

den Jahren 1950 bis 1953. In einem Vertragsentwurf für die Honorierung des Drehbuches zu dem Film hieß es, daß "infolge der außerordentlich schwierigen und besonderen thematischen und ideologischen Gestaltung des Films ‚Weg durch die Nacht' (Arbeitstitel – D.K.), und da es sich weiterhin bei diesem Buch um ein neues Genre handelt", den Autoren von der DEFA eine zusätzliche finanzielle Leistung gewährt wird.[163] Das "neue Genre" des Widerstandsfilms wurde hier nun anhand der Kontrastierung einfacher Familien im Alltag unterm Hakenkreuz etabliert. Auf der einen Seite, die gleichzeitig die Heldenseite ist, steht Familie Löning. Der Mann wird als Mitglied der KPD bereits 1933 verhaftet und muß für sieben Jahre in ein KZ. Nach seiner Entlassung beteiligt er sich aber sofort wieder an illegalen Widerstandsaktionen, bis er durch Verrat erneut der Gestapo in die Hände fällt und hingerichtet wird. Auf der anderen Seite dient die unpolitische Haltung einer Nachbarsfamilie, die zunächst mit voller Befriedigung am Radio die Siegesnachrichten aus der Sowjetunion verfolgt, um am Ende des Krieges ratlos vor den Trümmern ihrer Wohnung zu stehen, als Gegenpol der Darstellung. Vor allem in der Inszenierung des alles andere als normalen Alltagsleben im deutschen Faschismus konnte der Film "Stärker als die Nacht" einige aufklärerische Impulse geben. Außerdem wurde deutlich, daß die Hauptfigur Hans Löning aus explizit politischen Motiven zum Widerstand gelangte. Die einseitige Bezugnahme auf den kommunistischen Widerstand war dabei natürlich politisch erwünscht. Gezeigt wurde aber auch, wie isoliert der konkrete politische Widerstand gegen den NS-Staat in Wirklichkeit war.[164] Zumal die Zeichnung der Nachbarn nicht wenige unangenehme Assoziationen beim zeitgenössischen Publikum über das eigene mehrheitliche Verhalten hervorgerufen haben dürfte.
Diese Widerstandsdefinition erhärtete zum einen das Anliegen, das die DEFA-Filme auch in ihren antiwestlichen Variationen bereits postuliert hatten. Der Antifaschismus sollte als eine "Forderung" an die Menschen herangetragen werden, sich in der Anschauung der früheren Verhältnisse staatsbürgerlich zu wandeln und diese Wandlung durch ihre Zustimmung zum Staatssozialismus auch kenntlich zu machen.[165] Die Heldenverehrung des kommunistischen Widerstands verfolgte zum anderen die Absicht, den

[163] Vgl. Vertrag der DEFA mit Kurt Stern (einem der Drehbuchautoren von "Stärker als die Nacht" – D.K.) vom 11. März 1954. BArch, DR 117, vorläufige Nr. 134 – Verträge Berater und diverse Mitarbeiter. Diese Phasenverschiebung blieb in den Arbeiten der DDR-Filmgeschichtsschreibung ohne Resonanz. Vgl. die Artikel zum Antifaschismus im Film der DDR von Dieter Wolf: Die Lebendigkeit eines großen Themas und von Peter Hoff: Um der Zukunft willen, beide in: Film und Fernsehen 5/1980. Themenheft: Antifaschismus, S.4-8 und S.12-16.
[164] Am Beispiel des Widerstands der KPD vgl. Allan Merson: Kommunistischer Widerstand in Nazideutschland (1985), Bonn 1999, S.151-226.
[165] Vgl. dazu Becker/Schöll: In jenen Tagen..., a.a.O., S.184-186.

Widerstand der KPD zunächst als den konsequentesten darzustellen, um von hier aus in Form der ritualisierten Festsetzung dieses Bildes zu der Auffassung vorzudringen, der konsequente Antifaschismus der KPD sei sogar der einzig wirksame gewesen. Der Film "Stärker als die Nacht" war in dieser Hinsicht von funktionaler Bedeutung. Verglichen allerdings mit der Apotheose des Vorsitzenden der KPD, Ernst Thälmann, der in dem Film "Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse" (1955) aus dem Gefängnis heraus den Widerstand gegen die Nazis organisiert, erzielte "Stärker als die Nacht" weit größere nachvollziehbare Effekte über die realen Schwierigkeiten, sich überhaupt dem Widerstand in Deutschland nach 1933 anzuschließen. Daß sich die SED-Führung mit den beiden Thälmann-Filmen von 1954 und 1955 ein geschichtspolitisches Denkmal setzen wollte und damit ihre Machtposition als logisches und vernünftiges Endergebnis der progressiven deutschen Geschichte deklarierte, bezeugte besonders der Aufwand, der bei der Produktion und Distribution dieses Projekts zwischen 1949 und 1956 betrieben wurde.[166] Dennoch sollte der Fortgang der Filmentwicklung im Umgang mit der NS-Zeit in der DDR schon sehr bald demonstrieren, daß mit einer parteioffiziellen Festschreibung des Geschichtsbildes wie in den Thälmann-Filmen der Problemumfang der NS-Geschichte bei weitem nicht abzudecken war. Zumindest relativiert werden muß dabei auch die allgemeine Bewertung des Antifaschismus in den Spielfilmen der DDR von Wolfgang Becker, der in der "*Heroisierung des kommunistischen Widerstandes* bei *gleichzeitiger Vernachlässigung des Ausmaßes des Massenmords am europäischen Judentum*" die beiden schwerpunktmäßigen Tendenzen im ideologisch-politischen Gehalt der DEFA-Filme festzuschreiben glaubt.[167] Von kaum zu unterschätzender Bedeutung sind hingegen darüber hinaus die antiwestliche Stoßrichtung vieler Filme aus der DDR sowie die ebenfalls ständig auftretenden partiellen Annäherungen an die Schuldfrage, in denen dann auch das Thema Judenvernichtung behandelt wurde.

--

Die folgenden Einzelanalysen ausgewählter Spielfilme zum Umgang mit der NS-Zeit können in dreifacher Hinsicht einen durchaus repräsentativen Charakter aufweisen, auch wenn die Auswahl letztlich ihre intersubjektive Prägung nicht verleugnen kann und darf. Repräsentativ ist jedes Filmpaar aber erstens in bezug auf die Artikulation der Themen zur NS-Vergangenheit, mit denen die politische Kultur beider deutscher Staaten hauptsächlich konfrontiert war. Zweitens wird ergänzend dazu versucht, die

[166] Vgl. die Quellenverweise bei Heimann: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik..., a.a.O., S.212 und Fn.180 auf S.246.

[167] Vgl. Becker: Antifaschismus in den DEFA-Spielfilmen..., a.a.O., S.75 (Hervorhebungen von Becker – D.K.).

jeweiligen Umgangsstrategien anhand der Parallelanalyse von Filmen mit zum Teil gleichartigen inhaltlichen Sujets zu verdeutlichen, um dadurch die Ähnlichkeiten und Unterschiede in der politischen Gewichtung der Aufarbeitungsversuche besser kenntlich machen zu können. Schließlich soll drittens gezeigt werden, wie sich selbst in der Filmgestaltung die Entwicklungstendenzen des Gesamtbildes von der NS-Geschichte in Ost und West gewandelt haben, da in keinem Fall davon ausgegangen werden kann, daß die entsprechenden Rezeptionshaltungen und Interpretationslagen ein für allemal festgelegt und unveränderlich sind. Innerhalb der Einzelanalysen werden zusätzliche Informationen über die wichtigsten anderen Filme gegeben, die thematisch und ideologisch den speziellen Beispielen verwandt sind, ihnen entweder zeitlich vorausgingen oder die dann später die darin liegenden politischen Trends aufnahmen und fortführten.

Geschichtspolitische Ambitionen nach der Integration – "Der 20. Juli" / "Der Hauptmann von Köln"

Die relativ mühevolle Entwicklung eines westdeutschen Widerstandsbildes hatte Mitte der fünfziger Jahre ihren ersten, vorläufigen Abschluß erreicht. Die "Männer des 20. Juli" waren inzwischen mehr und mehr im öffentlichen Gedächtnis der Bundesrepublik präsent. Diese Präsentation mußte allerdings in den ersten Jahren der westdeutschen Integration vor allem den landläufigen Vorwurf überwinden, daß der 20. Juli 1944 eher eine "hochverräterische" Veranstaltung von militärischen "Eidbrechern" gewesen sei. Zwei publizistische Ereignisse und ein wichtiger politischer Prozeß bereiteten die Ausformung des ehrenden Rückblicks auf den militärischen Widerstand im Wesentlichen mit vor. Zum einen erschienen 1949 und 1953 die ersten beiden größeren wissenschaftlichen Kompendien zur Problematik des Widerstands. Sowohl der Arbeit des Historikers Hans Rothfels über die deutsche Opposition gegen Hitler als auch der von Günther Weisenborn zusammengestellten umfassenden Quellensammlung zur deutschen Widerstandsbewegung unter dem Titel "Der lautlose Aufstand" lag mit einigen nur marginalen Abweichungen die These zugrunde, daß ein Erfolg versprechender Kampf gegen die nationalsozialistische Führungsriege nur von denen geführt werden konnte, die in den oberen Etagen der Macht über einigen Einfluß und auch über die logistische Fähigkeit zum Handeln verfügten. Danach wäre die Konspiration der Offiziere und Politiker im Umfeld des 20. Juli 1944 der einzig wirksame Gegenpol zu Hitler gewesen, dessen Ausschaltung dann sozusagen von der Spitze des "Dritten Reiches" aus den Frieden an der Westfront und eine Reichsreform bewerkstelligt hätte.[168] Allerdings bestand z.B. die Funktion von Weisenborns Edition in nicht unbedeutendem Maße zunächst erst einmal darin, der westdeutschen Bevölkerung überhaupt einen Eindruck vom Umfang des Widerstands in Deutschland zu vermitteln. Dies fand in der Paradoxie des Titels vom "lautlosen Aufstand", den anscheinend nur die Wenigsten bemerkt hatten, bereits seine sichtbare Entsprechung.[169]
Zum anderen sorgte die Auseinandersetzung mit der "Sozialistischen Reichspartei" (SRP), die sich als politische Nachfolgerin der NSDAP be-

[168] Vgl. Hans Rothfels: Die deutsche Opposition gegen Hitler: Eine Würdigung (1948/49), Frankfurt/M. 1958, 1969 (3. Aufl.) und Günther Weisenborn (Hg.): Der lautlose Aufstand. Bericht über die Widerstandsbewegung des deutschen Volkes 1933-1945, Hamburg 1953, 1954 (2. Aufl.).
[169] Vgl. die inhaltliche Betonung der Tatsache, "daß man von einer deutschen Widerstandsbewegung sprechen kann". Vgl. Weisenborn (Hg.): Der lautlose Aufstand..., a.a.O., S.40. Weisenborn führte im Anhang (S.352-359) außerdem nicht weniger als 370 Publikationen zum Thema Widerstand aus der Zeit zwischen 1933 und 1953 an.

zeichnete, in den Jahren 1951/52 für eine politische Aufwertung des Widerstands. Neben der Abgrenzung des bundesdeutschen Staates gegenüber den Reanimationsversuchen des politischen Nationalsozialismus der SRP klärte der Rechtskonflikt mit dem führenden Propagandisten der Partei, Otto Ernst Remer, der als Kommandeur des Berliner Wachbataillons "Großdeutschland" seinerzeit wesentlich an der Niederschlagung der Revolte vom 20. Juli 1944 beteiligt war, die Frage, ob es sich bei diesem Umsturzversuch um "Hoch- und Landesverrat" gehandelt habe, wie Remer im Anschluß an das frühere Urteil des nazistischen "Volksgerichtshofes" nicht müde wurde zu wiederholen. In der Gerichtsverhandlung kamen einzelne Gutachter zu dem Schluß, daß das deutsche Volk am 20. Juli 1944 "total verraten von seiner Regierung" gewesen sei, und ein derart selbst "verratenes" Volk könne "nicht mehr Gegenstand eines Landesverrats sein". Die retrospektive Definition des "Dritten Reiches" als "Unrechtsstaat" legte im übrigen fest, so die Gutachter weiter, daß alle Widerstandshandlungen rechtmäßig waren, da es laut Strafgesetzbuch ein Recht auf "Notwehr" gegen staatlichen sanktionierten Mord und auf "Nothilfe" für Verfolgte gibt. Remer durfte seine Behauptungen nicht mehr öffentlich vortragen und wurde wegen "übler Nachrede und Beschimpfung des Andenkens Verstorbener" zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt, der er sich aber durch Flucht nach Ägypten entzog. Wie Peter Reichel festgestellt hat, lief der gesamte politische und juristische Prozeß gegen die SRP und Remer auf eine Rehabilitation des 20. Juli hinaus. Damit erreichte die Würdigung des militärischen Widerstands eine erste entscheidende geschichtspolitische Markierung in der Bundesrepublik.[170] Als Bundespräsident Theodor Heuß zum zehnten Jahrestag des 20. Juli im Jahre 1954 das später berühmt gewordene Diktum vom "Aufstand des Gewissens" prägte, bestätigte er im weitesten Sinne regierungsamtlich die Initiation der zur Pflege verpflichtenden Tradition dieses Teils des Widerstands, dessen Gedenken in der Bundesrepublik immer gegenwärtig war.[171] Es konnte daher nicht verwundern, daß es auch bald Filme zum Thema 20. Juli gab.

---

[170] Vgl. Reichel: Vergangenheitsbewältigung..., a.a.O., S.97-106. Die Zitate der Rechtsauffassung, bei Reichel S.103, stammen aus Herbert Kraus (Hg.): Die im Braunschweiger Remerprozeß erstatteten moraltheologischen und historischen Gutachten nebst Urteil, Hamburg 1953. Längere Auszüge auch bei Weisenborn (Hg.): Der lautlose Aufstand..., a.a.O., S.27-36, hier S.30/31.

[171] Vgl. Theodor Heuß: Zur 10. Wiederkehr des 20. Juli, in: Europäische Publikation e.V. (Hg.): Vollmacht des Gewissens, Frankfurt/M. 1956, S.532. Zitiert nach Hans Mommsen: Der militärische Widerstand gegen Hitler und der Übergang zum Rassenvernichtungskrieg, in: Michael Th. Greven/Oliver von Wrochem (Hg.): Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik, Opladen 2000, S.25-37, hier S.26. Es erstaunt übrigens, daß eine ausführliche Studie über die deutsche Geschichtspolitik nach 1945 weder speziell auf die Rezeptionsgeschichte des 20. Juli 1944 noch allgemein auf die NS-Vergangenheit einzugehen bereit ist, obwohl der Forschungsbedarf erkannt wurde. Vgl. Edgar Wolfrum: Geschichtspolitik in der

"Der 20. Juli" (Bundesrepublik Deutschland 1955)
Regie: Falk Harnack; Drehbuch: Günther Weisenborn, Werner Jörg Lüddecke, Falk Harnack; Kamera: Karl Loeb; Musik: Herbert Trantow;
Darsteller: Wolfgang Preiss (Oberst Graf Stauffenberg), Werner Hinz (Generaloberst Beck), Annemarie Düringer (Hildegard Klee), Robert Freytag (Hauptmann Lindner), Fritz Tillmann (General von Tresckow), Paul Bildt (Goerdeler) u.a.;
Ein CCC/Herzog-Film; Länge: 97 min.; s/w; Premiere: 21. Juni 1955 in Berlin.[172]
Inhalt:
Dem Vorspann nach zu urteilen will der Film "ein wesentliches Kapitel aus der Geschichte der deutschen Widerstandsbewegung in den Jahren 1943-1944 schildern." Oberst Graf von Stauffenberg [173] erlebt in der Exposition Berlin als eine zerstörte Stadt und erfährt von der Verschleppung bekannter Regimegegner ins KZ. Die Bevölkerung sitzt in Luftschutzkellern. Einzelne proletarische Gruppen versuchen den Widerstand von "unten". Allerdings erklärt ein Gewerkschaftsfunktionär, daß wirksame Taten nur von der Wehrmacht kommen können. Die Zivilangestellte im "Oberkommando der Wehrmacht" (OKW), Hildegard Klee, steht mit Stauffenberg schon länger in Kontakt und unterstützt dessen oppositionelle Haltung. Sie konfrontiert Hauptmann Lindner, den sie zufällig kennenlernt und der ein loyaler Offizier ist, mit der Abholung von Juden aus dem eigenen Haus durch die SS. Lindners Reaktion darauf ist, daß dies "Auswüchse" seien und die Front "sauber" wäre. Es erfolgt die Überleitung zur sogenannten "Mittwochs-gesellschaft". Generaloberst Beck, Goerdeler, General von Tresckow[174] und

---

Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948-1990, Darmstadt 1999, S.3-12.

[172] Angaben nach Koll/Lux/Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films... Band 3: Q-Z, a.a.O., S.3700.

[173] Oberst Claus Graf Schenk von Stauffenberg (1907-1944), wandelte sich im Krieg vom Befürworter eines monarchistisch geprägten Ständestaates zum Verfechter demokratischer Prinzipien, im Juni 1944 Stabschef des Ersatzheeres der deutschen Wehrmacht mit Direktzugang zum engsten Kreis um Hitler, nach fehlgeschlagenem Attentat standrechtliche Erschießung am späten Abend des 20. Juli 1944. Vgl. dazu Robert Wistrich: Wer war wer im Dritten Reich? Ein biographisches Lexikon. Anhänger, Mitläufer, Gegner aus Politik, Wirtschaft, Militär, Kunst und Wissenschaft (1982/1983), Frankfurt/M. 1987 (3. Aufl.), S.337-339.

[174] Generaloberst Ludwig Beck (1880-1944), trat als Chef des Generalstabes des deutschen Heeres aus Protest gegen die Annexionspläne der politischen Führung des Deutschen Reiches im August 1938 von seinem Amt zurück, in der Hoffnung, daß andere Generäle seinem Beispiel folgen würden, was nicht geschah. Beck sollte nach der Beseitigung Hitlers Staatsoberhaupt werden, Selbstmord nach Fehlschlag des Attentats am 20. Juli 1944; Carl Friedrich Goerdeler (1884-1945), bis 1937 Oberbürgermeister von Leipzig, politisch konservativ und mit Zukunftsvorstellungen, wonach Großdeutschland auch nach Hitlers Sturz erhalten bleiben sollte, überzeugter Antikommunist, der am stärksten für einen Separatfrieden mit den Westalliierten eintrat, zum Tode verurteilt und am 2. Februar 1945 hingerichtet; Generalmajor Henning von Tresckow (1901-1944), einer der jüngsten Generäle im deutschen Heer und

andere Oppositionelle diskutieren über die Zukunft Deutschlands nach Hitler. Beck betont, daß der Krieg schon vor seinem Beginn verloren war, während Goerdeler und ein Abgesandter der Gewerkschaften in einen Streit über die spätere Staatsform ("soziale Monarchie" oder "sozialistische Demokratie") geraten. Stauffenberg beendet den Streit mit dem Satz "Was wir brauchen, ist die befreiende Tat." Inzwischen hat Hauptmann Lindner hinter der Front Judenerschießungen gesehen, weshalb auch er nun die Notwendigkeit zum Widerstand erkennt. Den ersten Versuch zur Beseitigung Hitlers unternimmt von Tresckow, aber der Anschlag auf das Flugzeug von Hitler mißlingt. Unterdessen ist die Gestapo in Deutschland aktiv geworden und hebt Widerstandsnester der Arbeiter aus. Als Stauffenberg zur Berichterstattung in das "Führerhauptquartier" gerufen wird, sehen die Oppositionellen ihre Chance zum Umsturz heranreifen. Stauffenbergs Bombe verletzt Hitler jedoch nur leicht. Der Plan "Walküre" wird dennoch ausgelöst. Die Verschwörer unterliegen schließlich, weil wesentliche Truppenteile des Ersatzheeres der Wehrmacht weiterhin dem "Führer" folgen. Frau Klee und Hauptmann Linder beobachten die Erschießung der Aufständischen. Stauffenberg stirbt mit dem Ausruf: "Es lebe unser heiliges Deutschland!" General von Tresckow wählt an der Front den Freitod. Ein Off-Kommentar erläutert, daß von Tresckow jetzt "mit gutem Gewissen vor Gott" treten kann, denn dieser "urteilt nicht nach dem Erfolg". Es war eine Tat vom "Aufstand des Gewissens" zur "Zerstörung rechtloser Tyrannei" und für die Rettung der "Ehre des deutschen Namens". –

Am Zustandekommen des Films "Der 20. Juli" waren Personen beteiligt, die von Anfang an die Ernsthaftigkeit ihres Unternehmens schon aus biographischen Gründen unmißverständlich unterstrichen. Der Film enthielt viel Material aus Weisenborns "lautlosem Aufstand".[175] Produzent Artur Brauner war im "Dritten Reich" als Jude verfolgt worden. Harnack, wie Weisenborn gegen den NS-Staat aktiv, und Lüddecke trafen bereits 1951 bei der Arbeit am Film "Das Beil von Wandsbek" zusammen. Diese günstige personelle Konstellation wollte dem Widerstand eine frühe realitätsnahe filmische Plattform schaffen. Im Umfeld dieser Produktion ergab sich jedoch ein diffiziles Problem, weil fast zur selben Zeit in München bei der Firma "Ariston" der Film "Es geschah am 20. Juli" (1955, Regie: Georg Wilhelm Pabst) gedreht und in der Fachpresse zudem noch als "der einzige

---

Chef der zweiten Armee der Heeresgruppe "Mitte" an der Ostfront, wollte Hitler aufgrund der zunehmend schlechter werdenden Kriegssituation mehrfach umbringen, so u.a. im März 1943 mit einer Bombe, die im Flugzeug von Hitler allerdings nicht zündete, Freitod hinter der Front nach dem Zusammenbruch der Revolte vom 20. Juli 1944. Vgl. zu den genannten Personen Wistrich: Wer war wer im Dritten Reich?..., a.a.O., S.24/25, S.116-118 und S.358/359.

[175] Vgl. Weisenborn (Hg.): Der lautlose Aufstand..., a.a.O., S.130-144.

authentische Film über die erregenden Ereignisse um den 20. Juli 1944" beworben wurde.[176] Daraufhin entspann sich einerseits ein juristischer Streit der Produktionsfirmen um die Prioritätsrechte an der Verfilmung sowie andererseits ein regelrechter Wettlauf um die Erstaufführung. Die meisten westdeutschen Zeitungen nahmen dieses Konkurrenzgebaren mit Erschütterung zur Kenntnis. Der Tenor ihrer Äußerungen lief darauf hinaus, daß dies ein Filmskandal sei, der gerade bei einem so heiklen Thema wie der Filmbearbeitung des 20. Juli nicht hätte passieren dürfen.[177] Es erhärtete sich der Verdacht, daß hier ökonomische Gewinnabsichten einen Wettbewerb motivierten, der sich nicht an der historischen Aufklärung, sondern am Kassenerfolg von "Canaris" und "Des Teufels General" orientierte.[178] Der Film "Es geschah am 20. Juli" wurde offenbar in weniger als sechs Wochen abgedreht, was die andere Filmproduktion gleichermaßen zur Eile antrieb, damit der Pabst-Film nicht alle Erlöse in den Kinos einspielte.[179] Das spekulative Moment dieser Auseinandersetzung beeinflußte die zeitgenössische Rezeption der Filme nicht unerheblich.[180]

Auf den ersten Blick bestätigt der Gesamteindruck des Films "Der 20. Juli" eine Auffassung vom Widerstand, die später im Rahmen der Geschichtswissenschaft als funktionalistisches Widerstandsbild bezeichnet wurde.

---

[176] Vgl. dazu die Tatsachen-Zusammenstellung der Firmen CCC / Herzog-Film über den Film "Der 20. Juli" im Hinblick auf die gleichzeitige Produktion des Filmes der Ariston / NF-Film "Es geschah am 20. Juli", o.D., S.1-12, hier S.12. Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK) Berlin, Sign.-Nr.1 – "Der 20. Juli".

[177] Vgl. hier die Artikel ausgewählter westdeutscher Zeitungen wie z.B. "Der Abend", "Der Tagesspiegel", "Die Zeit", "Münchener Abendzeitung" und "BZ" zwischen Mai und Juli 1955, deren Unbehaglichkeit schließlich in der ironischen Wendung kulminierte, bei zwei Filmen sehe man nun "den 40. Juli". Vgl. DA: "Sie sehen den 40. Juli", in: Der Abend vom 21. Juni 1955. Pressearchiv der SDK – Filmkritiken III 1 c "Der 20. Juli".

[178] Vgl. z.B. L.: Protest der Überlebenden. Zwei Filme über den 20. Juli und ein Gesetzentwurf, in: Die Zeit vom 2. Juni 1955. Pressearchiv der SDK – Filmkritiken III 1 c "Der 20. Juli".

[179] Die Angabe zur Produktionszeit von "Es geschah am 20. Juli" folgt A. Magnus: DER 20. JULI im Film, in: Filmspiegel 16/1955. Pressearchiv der SDK – Filmkritiken III 1 c "Der 20. Juli". Das Erstaufführungsdatum des Films war der 19. Juni 1955, zwei Tage vor dem Start von "Der 20. Juli". Die Behauptung, daß Harnacks Film nach Becker/Schöll eine Woche Einsatzvorsprung gegenüber "Es geschah am 20. Juli" hatte, ist falsch. Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen..., a.a.O., S.79.

[180] Es wäre sicherlich lohnend, einen Vergleich beider Filme zum 20. Juli anzustellen. Das würde allerdings den Rahmen des hier vorliegenden Interpretationsansatzes sprengen, da diese Arbeit an der Schwerpunktsetzung von geschichtspolitischen Paradigmen im Film interessiert ist. Der Film "Es geschah am 20. Juli" konzentrierte sich einzig auf den Ablauf des Attentats gegen Hitler und ließ sowohl die Motive des Widerstands als auch dessen Vorgeschichte vollständig außer Acht. Damit stand der Pabst-Film von vornherein im Schatten der weitaus stärkeren politischen Akzentuierung des Films "Der 20. Juli". Vgl. aber die Einzelanalysen beider Filme von Wolfgang Becker/Ruth Kaiser u.a.: Die Zeit des Nationalsozialismus im deutschen Spielfilm 1945 bis 1955, 2 Bände, Osnabrück 1986, Band 2: S.366-383 und S.591-606. Auch Peter Reichel bringt einen neueren Kurzvergleich dieser Filme mit weiteren Rezensionen, allerdings mit einigen Detailfehlern in der Beschreibung des Films "Der 20. Juli". Vgl. dazu Peter Reichel: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München-Wien 2004, S.71-78.

Damit ist gemeint, daß es zur umfassenden Würdigung und historischen Einordnung des Widerstandes gegen den NS-Staat weniger darauf ankommt, wie sich dessen Protagonisten die politische Zukunft nach dem Ende des Nationalsozialismus vorstellten, sondern daß es, im Gegensatz zu jener intentionalistischen Sichtweise, notwendig ist, den Widerstand aus allen politischen Lagern und mit allen politischen Methoden *als solchen* gelten zu lassen. Der Film unterstützt das funktionalistische Bild vom Widerstand in der Form, daß er zunächst eine Reihe von Widerstandshandlungen der Arbeiter einführt, um von da aus die größte Wirksamkeit des Widerstands primär der Wehrmacht zuzuweisen. Diese ideologische Entscheidung hebt das Interesse am Widerstand außerhalb militärischer Kreise nicht auf, aber die dauerhafte Unterminierung des Arbeiterwiderstands durch die NS-Staatsorgane legt den möglichen Erfolg des Kampfes perspektivisch auf die Seite der Militärs. Innerhalb des militärischen Widerstands wird, unter Hinzuziehung einzelner Arbeitervertreter, nur selten über politische Ziele diskutiert.

Die "Mittwochsgesellschaft" faßt einmal die Motive des Widerstands auf drei Ebenen zusammen. Erstens umtreibt alle Widerständler durchweg der drohende Zusammenbruch Deutschlands. Diese Gefahr wird im Film von Anfang bis Ende als Hauptantriebspunkt für das Engagement gegen die herrschende Politik hervorgehoben. Dabei spielen Kriegszerstörungen, häufig auch unter Verwendung von Dokumentaraufnahmen, sowie die Kriegsmüdigkeit des deutschen Volkes eine entscheidende Rolle. In gewissem Sinne vertieft "Der 20. Juli" damit die Sentenz des "Finis Germaniae" aus "Canaris". Als zweiter Beweggrund für den Widerstand wird von den militärischen Experten Beck und von Tresckow Hitlers dilettantische Kriegführung betont. Während Beck sich sogar zu der Behauptung hinreißen läßt, daß der Krieg bereits verloren war, ehe er begann, was nach dem Kriegsverlauf bis 1942/43 nicht unbedingt feststand, muß von Tresckow an der Ostfront mit ansehen, wie "18000 Mann" in einer "sinnlosen Schlacht" geopfert werden. Er tituliert daraufhin Hitler als "wahnsinnig gewordenen Dilettanten", der die deutschen Truppen und damit ganz Deutschland ins Verderben stürzt.

Das dritte Motiv des Widerstands ist kurz bei einer Bemerkung von Goerdeler erkennbar. Die Verschwörer sind sich einig darüber, daß der politische Sinn ihres Handelns darin besteht, den "Totalitarismus" auszuschalten, um den "Rechtsstaat" wiedereinzuführen. Diese Passage wird natürlich nur verständlich, wenn man sie auf die Kontextbedingungen des Films bezieht. Im Willen um die schrittweise Etablierung eines positiven Traditionsbildes aus den Reihen des Widerstandes bleibt auch der Revolte

des 20. Juli nichts anderes übrig, als retrospektiv die repräsentative Demokratie einzufordern, die sich nun, im Jahre 1955, in der Bundesrepublik Deutschland durchgesetzt hat. Im Gegensatz zu dieser Filmkonstruktion hatten sich die politischen Zukunftsbestrebungen im Umkreis des 20. Juli 1944 und gerade in den Ideen Goerdelers auf Vieles gerichtet, auf den Frieden im Westen, auf die Wiederherstellung der Monarchie, auf die Bewahrung "Großdeutschlands" mit den eroberten Gebieten in der Tschechoslowakei und in Polen sowie innenpolitisch auf einen zentralistisch regierten Elitenstaat, am Wenigsten aber auf die Einführung eines demokratischen Modells, das sich später die Bundesrepublik gab.[181] Geistesgeschichtlich wahrheitsgemäßer, wenn auch in der Begriffswahl zu offensichtlich, ist da schon der Hinweis auf den Totalitarismus. Die Aufständischen, die Deutschland weiterhin als Bollwerk gegen den "Bolschewismus" erachteten, lehnen unter Absehung direkter Zuschreibungen kommunistische Gesellschaftsentwürfe ebenso ab wie den "totalen Staat" des Nationalsozialismus. Der Film bedient damit in Kurzfassung den Topos des "antitotalitären Konsenses" der Bundesrepublik. Interessanterweise beschließt jedoch Stauffenbergs Aussage, daß hier "die befreiende Tat" nötig sei, jede weitere Diskussion. Mit der nachdrücklichen Forderung, daß etwas geschehen muß, wird der Handlungskonsequenz insofern wieder eine funktionalistische Bedeutung beigemessen, weil alles Debattieren müßig ist, wenn nicht der Kampf gegen Hitler als solcher aufgenommen wird.

Parallel dazu reagiert der Film auch auf die in der bundesdeutschen Öffentlichkeit latent angeklungene Hochverratsdiskussion. Zur Artikulation werden dafür zwei Richtungen eingeschlagen. Die erste Richtung behandelt die Bindung des Eides der deutschen Wehrmacht auf Adolf Hitler persönlich und vollzieht die Abkehr vom "Führer" mit dem Argument (von Goerdeler), daß es keinen Eid gibt, den nicht bereits schon Hitler gebrochen habe. Es besteht daher weder ein moralischer noch ein politischer Grund, dem selber eid- und wortbrüchigen Oberbefehlshaber der Armee weiterhin Gehorsam zu leisten. Andererseits wäre, und dies geht an die Adresse von noch

[181] Die erinnerungspolitische Absichtserklärung, wonach der Widerstand des 20. Juli 1944 als Vorläufer der Demokratie betrachtet wird, hat sich indes sehr lange gehalten. Noch 1994 mußte der Historiker Gerd R. Ueberschär darauf hinweisen, "daß die deutsche Widerstandsbewegung gegen Hitler nicht als Vorläufer oder Ahnherr der parlamentarischen Demokratie oder der bürgerlich-liberalen Gesellschaftsform der Bundesrepublik angesehen werden kann", weil das "zum Teil widersprüchliche Handeln und Verhalten konservativer Oppositionskreise", besonders gegenüber der NS-Judenverfolgung und hinsichtlich der kaum eingeschränkten Bejahung elitärer Staatsauffassungen, solcherart pauschale Bewertungen nicht zulassen. Vgl. dazu Gerd R. Ueberschär: Von der Einzeltat des 20. Juli 1944 zur "Volksopposition"? Stationen und Wege der westdeutschen Historiographie nach 1945, in: Ders. (Hg.): Der 20. Juli 1944. Bewertung und Rezeption des deutschen Widerstands gegen das NS-Regime, Köln 1994, S.101-125, hier S.123. Vgl. in ähnlicher Richtung auch Jürgen Danyel: Der 20. Juli, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte II, München 2001, 2002 (2. Aufl.), S.220-237.

zweifelnden Offizieren und Generälen, der Tod Hitlers nach dem gelungenen Attentat natürlich gleichbedeutend mit der Aufhebung des Führereides. Verpflichtet sei der deutsche Soldat dem deutschen Vaterland und nicht einer einzelnen Person.[182] Verpflichtet ist er aber auch einer viel höheren Instanz, nämlich Gott. In jener zweiten Richtung wird der Verrat an Gott und an der christlichen Ethik, sei es durch die Unterstützung der NS-Politik oder durch Tatenlosigkeit wider besseren Wissens im Angesicht des deutschen Unheils, als der schwerwiegendste Verrat dargestellt. Wenn schon die rückblickende Schuld am Krieg auch bei den Attentätern selbst nicht auszuräumen ist, so soll dem "Schöpfer" wenigstens durch spätes Handeln signalisiert werden, daß es noch Männer von Format und Vernunft gibt. Nur diesem Ziel dient den Kirchgang Stauffenbergs am Abend vor dem Abflug ins "Führerhauptquartier". Stauffenberg sieht, mit Blick auf das Kreuz Christi, vor seinem inneren Auge noch einmal die Zerstörung Deutschlands (mittels einer weiteren Dokumentarüberblendung) an sich vorüberziehen. Verbunden sind hier die Gottesfürchtigkeit und die Gedanken an Deutschland nach dem Motto: "Wer für Deutschland ist, darf sich auch Christ nennen." Die Beseitigung Hitlers ist eine zutiefst christliche Tat, da das Schicksal des Landes dem gottlosen Abenteurer Hitler endlich aus der Hand genommen werden muß. Der "Aufstand des Gewissens" bleibt daher trotz seines Mißlingens eine Art der symbolischen Abarbeitung moralischer und metaphysischer Schuld, die selbst im Angesicht des Todes der Verschwörer, bei Stauffenberg als "heiliges Deutschland", bei von Tresckow als Rettung der "Ehre des deutschen Namens", abgerufen wird.[183]

Es ist sicher zutreffend, daß der Film "Der 20. Juli" in seinem Ablauf "zumindest den Mitte der 50er Jahren bekannten Quellen entspricht", wie

[182] Der Hoch- und Landesverrat ist aus dieser Perspektive Hitler (und eigentlich allen, die nach wie vor seine Befehle ausführen) anzulasten. Der Film unterstützt hier die juristischen und politischen Ausführungen aus dem Remer-Prozeß. Disharmonisch wirkte hingegen die Erläuterung der Verratsproblematik im offiziellen Pressetext des "Herzog-Filmverleihs" zu "Der 20. Juli", wo die Frage gestellt wurde, ob es eine "Pflicht zum Hochverrat" gebe. Diese Einordnung hätte unter ungünstigen Umständen die Verschwörer doch wieder eines abstrakten Verratsvorwurfes aussetzen können. Vgl. dazu (ohne Autorenangabe) Die Rolle des deutschen Generalstabs am 20. Juli 1944. Gibt es eine "Pflicht zum Hochverrat?", in: "Der 20. Juli". Ein CCC / Herzog-Film, o.D., S.1-33, hier S.32/33. Archiv der SDK, Sign.-Nr.1 – "Der 20. Juli". Die Filmbesprechungen gingen auf die "Pflichtthese" jedoch nicht ein.

[183] Die religiöse Weihe der Widerstandshaltungen wurde dem Film von den kirchlichen Medienverbänden als hohes Verdienst angerechnet. So empfahl z.B. die "Evangelische Filmgilde" Frankfurt/M. den Film "Der 20. Juli" als "besten Film des Monats Juli 1955" und gab zur Diskussion über den Film folgende Themen vor: "1. Das christliche Ethos des politischen Widerstandes. 2. Die geistigen Grundlagen des 20. Juli. 3. Der militärische Eid im totalen Staat." Vgl. Filmempfehlung der Evangelischen Filmgilde Zentrale Frankfurt/M. "Der 20. Juli", o.D. Archiv der SDK, Sign.-Nr.1 – "Der 20. Juli".

Wolfgang Becker und seine Mitarbeiter 1986 konstatierten.[184] Einige Konstellationen des Films waren aber schon 1955 nicht ganz unproblematisch. Augenfällig ist die Konzentration des Widerstandsmotivs auf die drohende Vernichtung Deutschlands. Hiermit kommt dem deutschen Vaterland faktisch eine Opferrolle zu, die auch durch die kurzen Erwähnungen der Judenverfolgung nicht aufgebrochen wird. Deutsche Täter sind, abgesehen von einigen typisierten Partei- und SS-Funktionären, die zudem noch als Ausnahmeerscheinungen klassifiziert werden, eigentlich nicht vorhanden. Auf die Kriegsursachen geht der Film gar nicht ein, dafür um so mehr auf die Folgen eines alsbald verlorenen Krieges. Die Opfer der deutschen Aggressionen im Zweiten Weltkrieg sind ebensowenig erwähnenswert. Fragwürdig gestaltet sich überdies die Stilisierung von Hitler als dem alles Entscheidenden, dessen "wahnsinniger Dilettantismus" unweigerlich in die Katastrophe führen muß. Ganz im Einklang mit der schicksalhaften Dämonisierung Hitlers, die in den fünfziger Jahren das öffentliche Bild der NS-Vergangenheit in der Bundesrepublik zu nicht geringen Teilen beherrschte, wird "er" zum Alleinverantwortlichen und schließlich zum Alleinschuldigen. Die Loyalität anderer Offiziere und Generäle gegenüber dem "Führer" erscheint dabei lediglich als untergeordneter "Handlangerdienst", nicht als relativ bewußte Entscheidung, mit den deutschen Kriegszielen in Europa lange Zeit konform gegangen zu sein. Die Weitsichtigkeit der Verschwörer, mit Hitler gleichsam das Grundübel schlechthin beseitigen zu wollen, um von da an die Schicksalswende einzuleiten, gilt nunmehr per se als "revolutionäre Tat".[185]

Die Weitsicht der Aufständischen verleiht ihrem Handeln außerdem einen bestimmten Hauch des Avantgardistischen. Durch die privilegierten Einblicke in die wirklichen Zirkel der Macht und im Wissen um die

---

[184] Vgl. Becker/Kaiser u.a.: Die Zeit des Nationalsozialismus im deutschen Spielfilm..., a.a.O., Band 2: S.603.

[185] Die Ambivalenz dieser Problemkomplexe wurde in der unmittelbaren Rezeption des Films durchaus erkannt. Der Rezensent des katholischen "Rheinischen Merkurs" bemerkte dazu z.B. folgendes: "Gewiß, die Bewahrung des deutschen Volkes vor der totalen Katastrophe, die Rettung von Millionen Menschen vor Tod und Elend stand den Revolutionären des 20. Juli als eines ihrer Ziele immer vor Augen. Aber es ist falsch, darin den Kern ihres Wollens zu sehen oder auch nur überstarken Akzent darauf zu legen. Sachlich falsch, weil, verhielte es sich so, die Männer des 20. Juli im Grund bloß einem Opportunismus höherer Ordnung gefolgt wären; politisch falsch, weil das Filmpublikum dadurch vom eigentlich Wesentlichen des Hitlerismus abgelenkt wird. Man vermehrt so nur die Zahl jener Deutschen, die es Hitler lediglich übelnehmen, daß er den Krieg verloren und trotzdem weitergeführt – nicht so sehr aber, daß er ihn überhaupt begonnen hat. Die Kritik an Hitlers Dilettantismus und Verblendung allein ist nicht nur unzureichend, sie ist irreführend, denn sie verhindert das Vordringen in jene tieferen Schichten, wo das Urteil über die Tyrannis sich bilden muß. (...) Weil sie (die "Männer des 20. Juli" – D.K.) Deutschland vor der seelischen Finsternis bewahren wollten und weil sie in Hitler die Verkörperung des Bösen sahen, darum mußte er fallen." Anton Böhm: Film-Zeitgeschichte, in: Rheinischer Merkur vom Juli 1955. Pressearchiv der SDK – Filmkritiken III 1 c "Der 20. Juli".

Kriegslage hätten eher noch mehr Offiziere und Generäle zum Kreis des 20. Juli 1944 dazustoßen müssen. Daß sie es nicht taten, wird als sichtbarstes Verhängnis des gescheiterten Umsturzversuches gewertet. Aber allein mit der Durchführung der Aktion versetzen sich Stauffenberg, Beck und von Tresckow in die Vorreiterposition des "Anderen Deutschland", beispielgebend für die Möglichkeit, politisch und moralisch Verantwortung zu übernehmen. Implizit ist damit die Entlastung und Rehabilitation der deutschen Generalität, auch als institutioneller Block, vorgezeichnet, denn Patriotismus und militärischer Durchblick sind hier in einem Maßverhältnis miteinander verbunden, das als Vorbild für militärische Geradlinigkeit und Pflichterfüllung weiterhin tauglich ist. Es wird keine Grundsatzkritik an der Rolle deutscher Generäle im Zweiten Weltkrieg geübt, vielmehr zeigt sich, daß einzelne verantwortungsbewußte Männer die Ehrenrettung eines ganzen Standes vollziehen, dessen moralische Integrität vor Deutschland, Gott und der Welt gerade noch einmal gesichert werden konnte, auch um die Zukunft einer neuen Armee willen.[186]

Im Zusammenhang mit der moralischen Stimmigkeit der "Männer des 20. Juli" ist aus heutiger Sicht eine Korrektur der Darstellung des Films angebracht. Sie betrifft das Bild des Generals Henning von Tresckow, das sich vor allem aus der Beratertätigkeit des früheren Obersten und engsten militärischen Vertrauten von Tresckows, Rudolf-Christoph Freiherr von Gersdorff, zu "Der 20. Juli" speiste. Von Gersdorff war damals selbst in die Attentatspläne eingeweiht und kannte in seiner Eigenschaft als Kontrolloffizier der Heeresgruppe "Mitte" in der Sowjetunion von Tresckow aus langjähriger Frontzusammenarbeit. Nun ist es stets etwas heikel, mit dem größeren Quellenwissen der späteren Jahrzehnte auf die Geschichtsbilder von früher zurückzublicken, denn es bleibt dabei immer der bittere Beigeschmack der retrospektiv "rechthaberischen" Großspurigkeit hängen, wenn man jetzt Fakten zu kennen glaubt, die vorher nicht unbedingt bekannt gewesen sein mußten. Im Falle von Tresckows hielt sich aber über

[186] Auf die Einbindung des 20. Juli 1944 in den Kontext der westdeutschen Wiederbewaffnung wiesen vor allem die ostdeutschen Rezensionen hin. Vgl. hier z.B. A. Magnus: DER 20. JULI im Film, in: Filmspiegel 16/1955 und Günter Sobe: 20. Juli, Wahrheit und Dichtung. Das Offiziersattentat auf Hitler zweimal im westdeutschen Film, in: Berliner Zeitung vom 20. Juli 1955. Beide Pressearchiv der SDK – Filmkritiken III 1 c "Der 20. Juli". Der Film lief allerdings nicht in der DDR. Vgl. aber auch Becker/Kaiser u.a.: Die Zeit des Nationalsozialismus im deutschen Spielfilm..., a.a.O., Band 2: S.606. Die Rehabilitationsabsicht der deutschen Wehrkraft war jedoch in anderen Filmen, wie z.B. in den "08 / 15"-Filmen (1954/55) und in "Der Stern von Afrika" (1957) weitaus stärker ausgeprägt, so daß der Film "Der 20. Juli" in diese ideologische Linie nur am Rande paßt.

Jahrzehnte die Auffassung, daß er grundsätzlich "moralisch sauber" und "gegen alles, was der Gemeinheit entsprang" gewesen sei.[187]
Nicht die Rolle von Tresckows im Widerstand soll hier herabgewürdigt werden. Relativiert werden muß jedoch die Behauptung moralischer Resistenz gegenüber "Gemeinheiten" und Verbrechen. Sowohl von Tresckow als auch von Gersdorff waren mit den imperialistischen, rassistischen und antikommunistischen Plänen der NS-Führung zur Eroberung des Ostens nicht nur einverstanden, sie unterstützen und beförderten die Vernichtungsvorstellungen ihrer vorgesetzten Dienststellen gegenüber der sowjetischen Zivilbevölkerung nach Kräften. Wie aus einer umfassenden Untersuchung des Historikers Christian Gerlach über die deutsche Wirtschafts- und Vernichtungspolitik in Belorußland von 1941 bis 1944 hervorgeht, war von Tresckow unter anderem für die Umsetzung des Erlasses über die Kriegsgerichtsbarkeit und den sogenannten "Kommissarbefehl" sowie für die "Partisanen- und Bandenbekämpfung" zuständig.[188] Alle diesbezüglichen Maßnahmen zielten auf nichts anderes als auf die physische Vernichtung des Gegners, und zwar bewußt unter Ausschaltung der international gesetzten Rechte und Pflichten kriegführender Staaten und Armeen. Dabei handelte von Tresckow, wie Gerlach festhält, "aus eigenem Antrieb", sorgte zum Teil für eine Verschärfung der Aktionen gegen die Zivilbevölkerung und wandte diese auch dann noch an, als er bereits Anschläge auf Hitler verübt hatte. Von Gersdorff, selbst verantwortlicher Offizier für die Bekämpfung von Partisanen und überdies Verbindungsmann zu den Einsatzgruppen der SS, die den Hauptanteil an der Judenvernichtung in den sowjetischen Gebieten trugen, verzichtete in seiner Beratung des Films auch nur auf den kleinsten Hinweis, daß von Tresckow in solche Taten maßgeblich involviert war. Der moralischen Redlichkeit von Tresckows hätte dies natürlich erheblichen Abbruch getan. In ihrer Übereinstimmung mit dem "Kreuzzug gegen den Bolschewismus" vertraten einzelne Offiziere und Generäle des Widerstands höchstens eine "selektive Moral", indem sie auf der einen Seite Kritik am NS-Regime übten und auf der anderen Seite Kriegsverbrechen initiierten oder mit ausführten, weswegen es schwerfällt, wie Gerlach resümiert, die Personen des Widerstands "angesichts ihrer nachweisbaren Aktivitäten in Weißrußland und anderswo als moralische Vorbilder zu akzeptieren."[189]

---

[187] Vgl. Gegen alles, was der Gemeinheit entsprang... Henning v. Tresckow – Rolle und Idol für Fritz Tillmann, in: "Der 20. Juli". Ein CCC / Herzog-Film..., a.a.O., S.10/11. Archiv der SDK, Sign.Nr.1 – "Der 20. Juli".
[188] Vgl. dazu im Detail Christian Gerlach: Kalkulierte Morde. Die deutsche Wirtschafts- und Vernichtungspolitik in Weißrußland 1941 bis 1944, Hamburg 1999, S.1104-1126, hier S.1106-1109.
[189] Vgl. Gerlach: Kalkulierte Morde..., a.a.O., S.1125/1126.

Es wäre nach diesen Erkenntnissen allerdings kaum tragbar, den Film "Der 20. Juli" aus den genannten Gründen abzulehnen. Trotz der vorgestellten Einwände barg der Film ein erhebliches Konflikt- und Diskussionspotential. Seine positive Hauptfunktion dürfte darin bestanden haben, daß der westdeutschen Bevölkerung der militärische Widerstand gegen den Nationalsozialismus überhaupt ins Bewußtsein gebracht wurde. Mit den problematischeren Aspekten im Inhalt, dem Opferstatus Deutschlands, der religiösen Unterbauung des Widerstands und dem auf Hitler zentrierten Schuldgebaren, kam "Der 20. Juli" den gängigen Ansichten des Zeitgeistes seiner damaligen Entstehungsphase sehr weit entgegen. Vielleicht sogar so weit, daß diese Momente zur Voraussetzung dafür wurden, daß ein Film wie "Der 20. Juli" eigens gedreht werden konnte. Die Dramatisierungstendenz im Sinne der thematischen Konfliktbetonung ließ aber keinen Zweifel daran aufkommen, daß die Filmemacher nicht gewillt waren, eine zu großen Teilen bis 1945 nicht widerstehende Bevölkerung mit ihren moralischen Hypotheken aus der NS-Zeit in Ruhe zu lassen. Die Auseinandersetzung mit dem angeblichen "Hochverrat" der Verschwörer zeugte im Gegenteil von dem hohen erinnerungsaktiven Engagement des Films, was zusätzlich noch im Bemühen um eine realistische Erzählweise erkennbar wurde. Die widersprüchliche Verfaßtheit der filmischen Nachstellung des 20. Juli 1944 erwies sich im Endergebnis als frühe antinazistische Schwerpunktbildung, auf die in den Folgejahren immer wieder zurückgegriffen wurde und in der sich der aufklärerische Anspruch des Films gegenüber denjenigen Filmpassagen durchsetzen konnte, die zeitbedingt die NS-Geschichte neutralisiert hatten.[190] Nichtsdestoweniger war der Rezensent der "Süddeutschen Zeitung" unter dem Eindruck des Wettlaufs zweier Filme zum 20. Juli 1944 im

[190] Verschiedene Landesbildstellen der Bundesländer gaben z.B. 1959 die Empfehlung ab, den Film "Der 20. Juli" in Schulen und bei weiterführenden Veranstaltungen der Jugendbildung (Jugendfilmstunden, Filmclubs) einzusetzen, weil der Film dazu beitragen kann, "die Nazizeit bewußt zu machen". Gleichzeitig wurden einige Hinweise zur Auswertung des Films gegeben. So sollte unter anderem über die "Motive für den Aufstand" und die "historischen Vorgänge und ihre Umgestaltung im Film" diskutiert werden. Vgl. hier das Protokoll über die Begutachtung des Films "Der 20. Juli" der Filmbegutachtungskommission für Jugend und Schule Berlin am 27. April 1959, o.D., S.1/2 sowie die dazugehörige Formblattmitteilung über die Einsatzprioritäten vom 27. April 1959, S.1-4. Beides Archiv der SDK, Sign.-Nr.1 – "Der 20. Juli". Noch 1994, zum 50. Jahrestag der Ereignisse des 20. Juli 1944, wurde die Fernsehausstrahlung des Films im Zweiten Deutschen Fernsehen (ZDF) von Seiten der Redaktion damit begründet, daß "Der 20. Juli" ein "um Authentizität bemühtes Bild deutscher Verhältnisse unter der Nazi-Herrschaft" zeichnet und gleichzeitig als Dokument dafür gelten kann, "wie deutsche Politik und Geschichte in den fünfziger Jahren im Film geschildert und interpretiert wurde." Vgl. (ohne Autorenangabe) Der 20. Juli, in: ZDF-Journal vom Juli 1994, S.61. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 20127 – "Der 20. Juli".

Aufführungsjahr doch recht froh darüber, "daß vorerst offenbar kein dritter Film über den 20. Juli geplant ist".[191]
In der Tat verlegten sich die westdeutschen Filme, die an einer komplexen Aufarbeitung der NS-Vergangenheit interessiert waren, in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre weniger auf spektakuläre Momente wie die Offiziersrevolte vom 20. Juli 1944 oder auch nur auf konkrete historische Ereignisse. Den Regisseur Falk Harnack beschäftigten Themen aus der NS-Zeit im folgenden weiterhin, wodurch ihm beispielsweise 1958 mit dem Film "Unruhige Nacht" ein wichtiger Beitrag zur bis dahin in der Bundesrepublik nicht behandelten Problematik von Fahnenflucht und Desertion im Krieg und der ethischen Gewissensfrage nach Verweigerung oder Mitmachen gelang. In anderen Fällen blieben aber auch seine Filme hinter dem einmal erreichten Reflexionsstand zurück, so wenn er in "Arzt ohne Gewissen" (1959) einer mehr als zwiespältigen Kolportagestory über medizinische Experimente unter Beteiligung eines früheren KZ-Arztes in der Nachkriegszeit vergeblich aufklärerische Aspekte abzugewinnen suchte. Zu den bedeutenderen Filmen aus dieser Zeit zählte jedoch "Nachts, wenn der Teufel kam" (1957, Regie: Robert Siodmak), der anhand einer Geschichte über die Verfolgung eines Sexualstraftäters in Berlin während des Krieges die Divergenzen zwischen dem Anspruch der "völkischen Reinheit" des NS-Staates und der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die nicht sein durfte, darstellte. Zusätzlich lieferten die beiden Staudte-Filme "Rosen für den Staatsanwalt" (1959) und "Kirmes" (1960) Zustandsbeschreibungen über das Schweigen der überlebenden Kriegsgenerationen in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft zu Unrechtstaten von NS-Funktionären vor 1945. Im Ganzen waren diese Produktionen aber Ausnahmen in der sonst sehr konfektioniert wirkenden Filmszene der Bundesrepublik.[192] Mit "Herrenpartie" (als jugoslawische Koproduktion wiederum unter der Regie von Wolfgang Staudte realisiert) und "Das Haus in der Karpfengasse" (Regie: Kurt Hoffmann) erschienen 1964 und 1965 in unterschiedlicher Qualität die letzten Filme der Vertreter von "Papas Kino" zur NS-Vergangenheit.[193]

---

[191] Vgl. dazu Gunter Groll: Nun laufen sie beide. Der 20. Juli, in: Süddeutsche Zeitung vom 24. Juni 1955. Pressearchiv der SDK – Filmkritiken III 1 c "Der 20. Juli".
[192] Zuzüglich des Films "Die Brücke" (1959), der weiter unten ausführlich behandelt wird.
[193] "Herrenpartie" (1964), eine der bissigsten Satiren in der deutschen Filmgeschichte, beschrieb die Ferienfahrt eines deutschen Männergesangsvereins nach Jugoslawien, wo die "Herren" nach ihrer Ankunft in einem Dorf wieder hautnah mit der NS-Geschichte konfrontiert werden. Gegenüber der Information, daß im Zweiten Weltkrieg dort alle männlichen Bewohner von den deutschen Besatzungstruppen ermordet wurden, lassen sie jegliche Reflexionsfähigkeit vermissen und führen sich "wie früher" in alter "Landsermentalität" auf. Der Film brachte Staudte in Westdeutschland erneut den Ruf eines "Nestbeschmutzers" ein, woraufhin er keine anspruchsvollen Filme mehr drehte. "Das Haus in der Karpfengasse" (1965) verwob Episoden über das Schicksal von verfolgten Juden und Widerstandskämpfern in der Tschechoslowakei nach dem deutschen Überfall im März 1939. Beide

Die DDR und ihr Filmwesen befaßten sich mit dem militärischen Zweig des Widerstands in den fünfziger Jahren überhaupt nicht. Statt dessen wurde zunächst an der Ausformulierung des kommunistischen Widerstands im Film gearbeitet. Aber entgegen landläufiger Annahmen beherrschte die Rekapitulation des heroischen Verhaltens von Mitgliedern der KPD oder von anderen Kommunisten unter der NS-Herrschaft, wie etwa dasjenige Georgi Dimitroffs in der Verfilmung des Reichstagsbrandprozesses von 1933/34 "Der Teufelskreis" (1956, Regie: Carl Balhaus) nach einem Theaterstück von Hedda Zinner, nur bedingt die Filmproduktion über die NS-Zeit. Das lag zum einen daran, daß Filme wie "Stärker als die Nacht" oder auch "Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse" die ideologischen Anforderungen des offiziellen Bildes der SED von der NS-Geschichte relativ eindeutig und geradlinig umsetzten. Diese Filme stellten jeder für sich genommen eine Art von "Abschlußfilm" dar, weil die parteioffizielle Geschichtsinterpretation in ihnen formvollendet war. Zum anderen visualisierten die Filme über den kommunistischen Widerstand etwas, das beizeiten sowieso schon als offensichtlich erschien. Sie zeigten den hohen persönlichen Einsatz vieler Kommunisten im Widerstand und ihren Opfergang im Faschismus. Das galt selbst noch für den doktrinären Thälmann-Film, der jedoch auch am vehementesten die verfehlte Politik der KPD in den dreißiger Jahren in die einzig richtige politische Linie des Widerstands umwandelte. Die Filme fungierten natürlich darüber hinaus als Botschafter für die Legitimation der DDR, indem ihre politisch-ideologischen Anrufungen permanent erklärten, daß sich durch die Existenz des neuen Staates das Vermächtnis aller kommunistischen Opfer erfüllt habe. Eine derartige "Überzeugungsarbeit" fiel hier relativ leicht.[194]

Weitaus schwieriger war für die DDR die Positionierung zur Bundesrepublik Deutschland. Politisch gegenläufige Staatssysteme haben immer versucht, das jeweils eigene Bild von ihrer sozialen Ordnung gegenüber angenommenen oder tatsächlichen Konkurrenten und Rivalen abzugrenzen und sich dabei selbst als die überlegene Gesellschaft auszuweisen. Im Falle der DDR ergaben sich insofern mehrere Probleme, da die besondere Konfrontationssituation im Ost-West-Konflikt das früher zusammengehörige Deutschland

---

Filme waren kommerzielle Mißerfolge, liefen aber in der DDR. Die Fernseherstaufführung von "Herrenpartie" fand ebenfalls in der DDR noch vor der Ausstrahlung im westdeutschen Fernsehen statt. Vgl. zu den Daten Koll/Lux/Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films... Band 2: H-P, a.a.O., S.1271 und S.1325.

[194] Das soll natürlich nicht heißen, daß nicht auch in späteren DDR-Filmen über die NS-Zeit Kommunisten keine tragenden Rollen mehr gespielt hätten. Festgestellt wird nur, daß die Heroisierung des kommunistischen Widerstands als filmisches Argumentationsprinzip recht schnell abgeschlossen wurde, um bereits gegen Ende der fünfziger Jahre Variationsoptionen Platz zu machen, in denen die Breite der Auseinandersetzung mit der Geschichte des deutschen Faschismus erheblich erweitert wurde.

in zwei ungleiche Teile spaltete, wobei jeder dieser Teile für sich in Anspruch nahm, das "authentische" oder das "bessere" Deutschland zu sein. Während sich die Bundesrepublik schon bald über ihre ökonomische Potenz definierte, konnte die DDR diesen Weg nur im Hinblick auf Zukunftserwartungen einschlagen, die sich später im Vergleich zum Westen Deutschlands nicht erfüllen ließen. Naheliegend war für sie deshalb, politische, ideologische und kulturelle Parameter ins Feld zu führen. Im Kampf mit und zur Ablenkung von inneren Strukturdefiziten des Staatssozialismus bezog sich die DDR eigentlich dauerhaft und ausführlich auf die Bundesrepublik als ihrem negativen Referenzpunkt der Gegenwart. Ihr Hauptpostulat in der Abgrenzung zum Westen war der ständige Beweis einer Rechtmäßigkeit der Ergebnisse des Zweiten Weltkrieges. Zu diesem Zweck bestanden die ideologische Außenfunktion und die deutschlandpolitische Innenfunktion der DDR in der Absicht, der Bundesrepublik eigene Bemühungen abzusprechen, tatsächlich aus der NS-Geschichte Lehren ziehen zu wollen.
Dafür einen Ansatz zu finden, war für die DDR nicht schwer, da sie sich auf die integrative Eingliederung früherer NS-Funktionäre in den bundesdeutschen Staatsapparat konzentrieren konnte, die mehr als offensichtlich war. Allerdings blieb dabei in der Betrachtung die gleichzeitige politische und justitielle Grenzziehung der Bundesrepublik gegenüber dem Nationalsozialismus als politischem Phänomen gänzlich ausgespart. Auch sonst waren die verschiedenen Argumentationsdefizite unübersehbar. Daß in der Bundesrepublik kein "neuer Faschismus" heranwuchs, war der DDR-Regierung sehr wohl klar. Dennoch sollte die heimische Bevölkerung davon überzeugt werden, daß ihr neues Gemeinwesen die historische Alternative zur reaktionären deutschen Entwicklung bis 1945 darstellte. Der zu beobachtende Spannungszustand zwischen den offiziellen Absichtserklärungen von Partei, Staat und Öffentlichkeit und den kaum vorhandenen empirischen Realitätsbegründungen spiegelte sich in der Häufung von Behauptungen und ihrer Diktion wider, wonach das "Bonner Adenauer-Regime faschistische Methoden" anwende oder gar selbst inzwischen "faschistisch" geworden sei. Erschwerend kam für die DDR-Führung hinzu, daß sich Bürger der DDR anhand von Verwandtschaftsbeziehungen, kleineren Besucherkontakten oder dem Blick über die offene Grenze nach Westberlin in den fünfziger Jahren noch selbst ein Bild über die gesellschaftlichen Zustände im Westen machen konnten. Die Anschauungsresultate bezeugten bestimmt vieles, nur nicht, daß die BRD ein faschistischer Staat war. Aus dem prekären Verhältnis, daß sich die DDR zum einen als historische Alternative zur Bundesrepublik verstand, daß sie

zum zweiten inneren ordnungspolitischen Legitimationsdefiziten unterlag und daß sie zum dritten der Staatsanalogie zwischen NS-System und Bundesrepublik keine Beweiskraft zubilligen konnte, ergab sich die quantitative Dominanz der Äußerungen über die angebliche "Refaschisierung" der Bundesrepublik. Diese geschichtspolitische Linie der DDR, mit den Höhepunkten der SED-Kampagnenpolitik gegen führende westdeutsche Politiker, läßt sich bis zum Anfang der siebziger Jahre verfolgen.
In der Filmlandschaft der DDR wurde Mitte der fünfziger Jahre das behauptete Modell der "Refaschisierung" des bundesdeutschen Staates ebenfalls wieder aufgegriffen. Hatten bereits die Filme "Der Rat der Götter" (1950), "Die Sonnenbrucks" (1951) und "Roman einer jungen Ehe" (1952) die Verwerflichkeit des Westens aufgrund der dort herrschenden Nachsicht gegenüber früheren NS-Tätern zumindest in Teilhandlungen angedeutet, verlagerte sich jetzt das Schwergewicht der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit in Filmen mit einer BRD-Thematik auf die gesamte westdeutsche Gegenwart und vor allem auf die Weiterwirkung faschistischer Geisteshaltungen sowie ihres unbelehrbaren Personals in Schlüsselpositionen der Gesellschaft. Die Funktion derartiger Filme bis etwa 1955 bestand darin, eine Entscheidung der Protagonisten zur Festigung des inneren Gemeinwesens DDR herbeizuführen. Es genügte, wenn man kurz anriß, wie es im Westen war und ging daraufhin in die DDR. Deshalb war es hier auch noch nicht nötig, längere Passagen oder den ganzen Filmplot in der Bundesrepublik spielen zu lassen. Nach der Integration war die DDR aber viel stärker daran interessiert, gewissermaßen "systemkomplex" zu agieren. Nun kam es nicht mehr darauf an, für den Eintritt in die DDR zu werben, sondern eher den Austritt aus ihr zu verhindern. Parallel zum Abschluß der inneren Konsolidierung der DDR als Staat wurde die Abweisung Westdeutschlands mit einer angeblichen "Rekonsolidierung" des Faschismus begründet, was nach dieser Lesart auch die ökonomischen und politischen Leistungen der Bundesrepublik unbedingt abwertete. Die Diskrepanz zwischen Wirtschaftswunder und Demokratie auf der einen Seite und faschistischen Tendenzen auf der anderen Seite behandelten zum Beispiel Filme wie "Zwischenfall in Benderath" (1956, Regie: János Veiczi) oder "Der Prozeß wird vertagt" (1958, Regie: Herbert Ballmann) nach der Novelle "Michaels Rückkehr" von Leonhard Frank. Sie wollten beide die Aufmerksamkeit darauf lenken, daß die formalen demokratischen Verfahrensweisen noch längst keinen ausreichenden Schutz vor ideologischen und administrativen Ungerechtigkeiten bieten würden, die hier in Gestalt antisemitischer Anfeindungen auftraten.[195]

[195] Die inhaltlichen und künstlerischen Qualitäten dieser Filme wichen deutlich voneinander ab. Interessant ist, daß die Filmstoffe den weiterwirkenden Antisemitismus im westdeutschen Schul- und

Exemplarisch ausgearbeitet wurde die These von der "Refaschisierung" der Bundesrepublik jedoch in dem Film "Der Hauptmann von Köln" (1956, Regie: Slatan Dudow), der gleich mehrfach mit der Bundesrepublik abrechnen wollte: in der Frage der Reintegration verurteilter Kriegsverbrecher, in der Beschreibung allgemeiner struktureller Mißverhältnisse der westdeutschen Gesellschaft sowie in seiner Position zur westlichen Demokratie überhaupt.

"Der Hauptmann von Köln" (Deutsche Demokratische Republik 1956)
Regie: Slatan Dudow; Drehbuch: Henryk Keisch, Michael Tschesno-Hell, Slatan Dudow unter Verwendung des Leitmotivs aus dem Theaterstück "Der Hauptmann von Köpenick" von Carl Zuckmayer und nach dem Bericht "Guten Tag, ich bin Kriegsverbrecher..." von Willi Fetz [196]*;*
Kamera: Werner Bergmann, Helmut Bergmann; Musik: Wilhelm Neef;
Darsteller: Rolf Ludwig (Hans Albert Hauptmann), Erwin Geschonneck (Hans Karjanke), Else Wolz (Adele Karjanke), Christel Bodenstein (Hannelore Ullrich), Manfred Borges (Max Steinmetz), Kurt Steingraf (Pferdapfel, Baron von Kohlen und Stahlbach), Marie-Luise Etzel (Tochter Daisy), Horst Koch (Generalfeldmarschall Kesselmeyer), Johannes Arpe (Seekatz), Hans W. Hamacher (Brandstätter) u.a.;
Ein DEFA-Film; Länge: 118 min.; Farbe; Premiere: 7. Dezember 1956 in Berlin.[197]

Inhalt:

Köln 1954.[198] Der stellungslose Oberkellner Hans Albert Hauptmann gerät durch Zufall auf ein Soldatentreffen, wo er zunächst hofft, eine Aushilfstätigkeit als Bedienung antreten zu können. Durch eine bewußte Umkehrung

---

Justizwesen kritisierten und damit den Verdacht nahelegten, der Antisemitismus sei in der Bundesrepublik faktisch institutionalisiert worden. Der Film "Zwischenfall in Benderath" lebte allerdings weniger von seiner ideologischen Ausrichtung, sondern mehr vom Kampf der Generationen zwischen einem rassistischen Lehrer und einigen Schülern, die sich gegen die antisemitischen Ausfälle des Lehrers mit Verweigerungshaltungen zur Wehr setzen. Vermutlich war die bemühte Wendung auf den Antisemitismus für das Publikum in der DDR am wenigsten nachprüfbar, so daß sich die Sujets darauf ohne Glaubwürdigkeitsverluste konzentrieren ließen. Der westdeutsche Schriftsteller Leonhard Frank lehnte eine Autorisierung des Films "Der Prozeß wird vertagt" im übrigen ab. Vgl. den Brief (Abschrift) von Leonhard Frank an den DEFA-Direktor Albert Wilkening vom 3. März 1958, S.1/2. BArch, DR 117, vorläufige Nr. 7 – Verträge Autoren F (1946-1961).

[196] Vgl. A.A. (d.i. Willi Fetz - Köln): "Guten Tag, ich bin Kriegsverbrecher...", in: Die Weltbühne 5/1954 vom 3. Februar 1954, S.155/156. Die Identität des Autors geht aus zwei Briefen von Fetz an die Chefdramaturgie der DEFA, Karl-Georg Egel, vom 13. November 1954 und vom 1. März 1955 hervor. BArch, DR 117, 21538 – Autorenakten der Dramaturgie, Michael Tschesno-Hell sowie BArch, DR 117, vorläufige Nr. 43 – Verträge Regie Slatan Dudow, Blatt 204.

[197] Angaben nach Brömsel/Biehl: Filmographie. Die Kino-Spielfilme der DEFA..., a.a.O., S.381 und Staatliches Filmarchiv der DDR (Hg.): DEFA-Spielfilme 1946-1964..., a.a.O., S.114.

[198] Die Zeitspezifikation geht nicht aus dem Film selbst, sondern aus dem parallel veröffentlichten Begleitbuch zum Film hervor. Vgl. Henryk Keisch/Michael Tschesno-Hell/Slatan Dudow: Der Hauptmann von Köln. Eine satirische Filmkomödie, Berlin 1956, S.5 und S.7.

seines Namens in "Hauptmann Albert" verschafft er sich Zugang zur Festtafel. Höhere ehemalige Offiziere vermuten in dem Hochstapler den lange untergetauchten tatsächlichen Hauptmann Hans Albert, der wegen Kriegsverbrechen von den französischen Behörden gesucht wird. Die Hofierung des falschen Hauptmanns erhält besonderes Gewicht durch die Tatsache, daß Albert einer der engsten Mitarbeiter im Stab von Generalfeldmarschall Kesselmeyer war, der selbst noch als Kriegsverbrecher in Haft ist.[199] Der richtige Hauptmann Albert lebt versteckt als Hans Karjanke bei seiner Frau Adele, die er nach einer eidesstattlichen Zeugniserklärung, daß Hans Albert definitiv im Krieg gefallen ist, nochmals ehelicht. Am Morgen nach dem Saufgelage auf der Landserveranstaltung erhält Albert Hauptmann ein Empfehlungsschreiben vom Kölner Oberbürgermeister Dr. Seekatz.[200] Seekatz legt ihm in einem Gespräch nahe, den Posten des Personaldirektors der "Rhein-Ruhr Montan AG" zu übernehmen. Dort angekommen, soll Hauptmann die Begrüßungsfeier für den Firmenchef Robert/Alfried Pferdapfel, Baron von Kohlen und Stahlbach, organisieren, der gerade aus dem Gefängnis entlassen wird.[201] Die Feier, auf der

[199] Kesselmeyer ist eine Anspielung auf den Generalfeldmarschall der Luftwaffe Albert Kesselring (1885-1960). Kesselring war im Zweiten Weltkrieg verantwortlich für die Bombardierung Rotterdams und die Angriffe auf die sich zurückziehende britische Expeditionsarmee bei Dünkirchen 1940. Von 1943 an befehligte er die deutschen Streitkräfte in Italien, wobei er sogenannte Vergeltungsmaßnahmen gegen die italienische Zivilbevölkerung anordnete. Wegen der Geiselerschießung von 335 italienischen Zivilisten wurde Kesselring im Mai 1947 von einem britischen Militärgericht in Venedig zum Tode verurteilt, später begnadigt und im Oktober 1952 aus der Haft entlassen. Mit den Büchern "Soldat bis zum letzten Tag" (1953) und "Gedanken zum Zweiten Weltkrieg" (1955) beteiligte sich Kesselring auch an der memoirabilen Rechtfertigungsstrategie der ehemaligen Wehrmachtsgeneräle. Vgl. Wistrich: Wer war wer im Dritten Reich?..., a.a.O., S.200/201.

[200] Seekatz ist eine Namenkonstruktion aus Seebohm und Merkatz. Hans-Christoph Seebohm (1903-1967) hatte zwischen 1933 und 1945 leitende Funktionen im deutschen Bergbau inne. Er war 1946 Gründungsmitglied der rechtskonservativen Deutschen Partei (DP), von 1949 bis 1967 Mitglied des Bundestages (ab 1960 CDU), bis 1966 Bundesverkehrsminister und seit 1959 Sprecher der Sudetendeutschen Landsmannschaft. Vgl. dazu z.B. Walther Killy/Rudolf Vierhaus (Hg.): Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE). Band 9: Schmidt – Theyer, München 1998, S.256. Dr. Hans-Joachim von Merkatz (1905-1982) war von 1938 bis 1945 Generalsekretär des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin und wurde 1949 ebenfalls für die DP in den Bundestag gewählt, wo er 1952 den Fraktionsvorsitz der Partei übernahm. Von 1955 bis 1962 bekleidete er mehrere Ministerposten, darunter den für Justiz (1956/57) und für Vertriebene (1961/62). Vgl. Killy/Vierhaus (Hg.): DBE. Band 7: May – Pleßner, a.a.O., S.72/73. Beide Politiker taten sich in der Integrationszeit mit öffentlichen Äußerungen zur NS-Vergangenheit hervor. Sie meinten, wie viele andere auch, daß unter die jüngste deutsche Geschichte ein Schlußstrich gezogen werden müsse, Seebohm z.B. im Dezember 1951, als er sich im Bundestag vor allen Symbolen verneigen wollte, unter denen deutsche Menschen fürs Vaterland gestorben waren, und von Merkatz während der Ersten Lesung des Parlaments zu den Pariser Verträgen im Dezember 1954. Vgl. dazu Ulrich Brochhagen: Nach Nürnberg. Vergangenheitsbewältigung und Westintegration in der Ära Adenauer, Hamburg 1994, S.70 und S.106.

[201] Robert/Alfried Pferdapfel, Baron von Kohlen und Stahlbach, ist eine wilde Mischung aus den Personen Robert Pferdmenges und Alfried Krupp von Bohlen und Halbach. Der Bankier Robert Pferdmenges (1880-1962) war in mehreren größeren Unternehmen als Aufsichtsrat tätig. Aufgrund seiner Verbindungen zu jüdischen Banken trat er 1933 von einigen seiner öffentlichen Ämter zurück.

Pferdapfel seine Besitzungen zurückerhält, wird zwar von einem aufmüpfigen Arbeiterchor gesprengt, aber Hauptmann hat die Idee, Nachbildungen der Kanone "Dicke Bertha" aus Schokolade an Kinder verteilen zu lassen. Dieser Einfall überzeugt Pferdapfel vom "richtigen politischen Instinkt" des falschen Hauptmanns, wonach man mit der Schokolade auch bald wieder Kanonen "schlucken" wird. Pferdapfel weist daraufhin den Fraktionsvorsitzenden der "Republikanischen Bundespartei", Dr. Brandstätter, an, für Hauptmann ein Mandat im Bundestag freizumachen. Vorher holt sich Brandstätter noch einen Leumundsbescheid von Kesselmeyer, der im Gefängnis mit anderen Generälen den Atomangriff auf die DDR und eine Amnestievorlage für alle verurteilten Offiziere vorbereitet. Kesselmeyer kann Hauptmann Albert in Unkenntnis der Hochstapelei nur wärmstens empfehlen. Hans Albert Hauptmann als "Hauptmann Albert" drückt mit Hilfe Brandstätters im Bundestag die Amnestie durch. Damit kann aber auch der wahre Hauptmann Albert wieder in der Öffentlichkeit erscheinen. Er entlarvt zusammen mit dem inzwischen unter Protesten freigelassenen Kesselmeyer den ganzen Schwindel genau in dem Moment, als Hauptmann die Tochter Pferdapfels heiraten will. Der falsche Hauptmann kommt vor Gericht und wird zu fünf Jahren Gefängnis verurteilt, da er zu seiner Verteidigung keine eigenen Kriegsverbrechen, die ihn zur Annahme eines anderen Namens gezwungen hätten, geltend machen kann. Im Prozeß tritt der richtige Hauptmann Albert als Zeuge auf. Er ist jetzt Hauptmann der Bundeswehr und gleichzeitig Staatssekretär im Kriegsministerium. –

In diesem umfangreichen Filmsujet wurden mehrere einschlägige Skandalgeschichten der frühen Bundesrepublik verarbeitet, die in ihrer Summe auf

---

1944 wurde er kurzzeitig verhaftet und mit Berufsverbot belegt. Als Aufsichtsrat der Vereinigten Stahlwerke AG hatte er Teil an den Kriegsgewinnen der deutschen Industrie. Von 1949 bis 1962 war Pferdmenges Mitglied des Bundestages und Berater Adenauers in Wirtschafts- und Finanzfragen sowie darüber hinaus von 1951 bis 1960 Vorsitzender des Bundesverbandes der deutschen Banken. Vgl. Killy/Vierhaus (Hg.): DBE. Band 7: May – Pleßner, a.a.O., S.645. Alfried Krupp von Bohlen und Halbach (1907-1967) war als einer der wichtigsten "Wehrwirtschaftsführer" eine Hauptfigur der NS-Wirtschaft. Er profitierte durch die Eisen- und Stahlproduktion des Familienkonzerns massiv von der Aufrüstung der Wehrmacht und während der deutschen Besatzung Osteuropas von der Rekrutierung vieler Zwangsarbeiter in der Größenordnung von etwa 170.000 Menschen (1943/44), die in den Krupp-Firmen schuften mußten. Stellvertretend für seinen Vater Gustav (1870-1950) wurde Alfried Krupp von Bohlen und Halbach im Juli 1948 als Hauptkriegsverbrecher zu zwölf Jahren Haft und zur Einziehung seines gesamten Vermögens verurteilt. Dank einer Generalamnestie für führende Industrielle durch den US-Hochkommissar in der Bundesrepublik, John Mc Cloy, kam Krupp bereits im Februar 1951 wieder frei und erhielt sein auf 45 Millionen Pfund Sterling geschätztes Eigentum zurück. Vgl. Wistrich: Wer war wer im Dritten Reich?..., a.a.O., S.211/212. Der Film ist sich im folgenden nicht einig, wie Pferdapfel richtig angesprochen werden soll, da die Vornamen Robert und Alfried wechselweise für dieselbe Figur eingesetzt werden. Schon die Namenbildung erzeugt damit vorab den Eindruck, daß die Herkunft beider als Industrielle, die Zugehörigkeit Pferdmenges zur politischen Klasse der Bundesrepublik und die Verurteilung Krupps als Kriegsverbrecher in allernächstem Zusammenhang für die Beurteilung des bundesrepublikanischen Systems stehen.

einige Durchlässigkeiten der sozialen Konstitution der westdeutschen Gesellschaft hinwiesen. Der Bericht von Fetz über einen Hochstapler, der als vermeintlicher Kriegsverbrecher in höhere gesellschaftliche Kreise der Stadt Köln vordrang, war dabei lediglich ein Ausgangspunkt, der von ähnlichen, bekannt gewordenen Fällen flankiert wurde.[202] Ein weiterer spektakulärer Fall war z.B. das Auftreten des Bundestagsabgeordneten Franz Richter, der als Mitglied der "Deutschen Rechtspartei" (DRP) bis zu seiner Enttarnung im Februar 1952 zu einer kleinen Fraktion der "Nationalen Rechten" gehörte. In Wahrheit hieß Richter Fritz Rößler, hatte behauptet, nie in der NSDAP gewesen zu sein, bezeugte seinen eigenen Tod 1945 und heiratete "aus Kameradschaft" nach dem Krieg seine eigene Witwe.[203] Für die DEFA ergab sich aus diesen Geschichten ein hervorragender Stoff zu einer, wie es bereits während der Entstehungsphase des Films hieß, "Köpenickiade unserer Zeit", die zum Ziel hatte, "das innerste Wesen der gegenwärtigen Verhältnisse in Westdeutschland" zu enthüllen.[204] Daß der Anspruch des Films politisch auf Größeres gerichtet war als nur auf die einfache Darstellung von Skandalen zur Volksbelustigung ging auch aus der Besprechung des Drehbuches im "Künstlerischen Rat" der DEFA hervor. In der Stellungnahme zum Buch wurde das Hauptanliegen des Films dahingehend formuliert, daß gezeigt werden soll, wie ein "angeblicher Kriegsverbrecher hochgestapelt" wird und ein "wirklicher Kriegsverbrecher hochgeehrt" letztlich in die Spitzen der westdeutschen Gesellschaft aufsteigt. Damit käme die absichtsvolle Erkenntnis, daß "die wirklichen Machtpositionen des Neofaschismus" in der BRD "von Tag zu Tag" wachsen, voll zum Tragen.[205]

Interessant ist, daß der Film seine ideologische Tendenz zum Nachweis der "Refaschisierung" der Bundesrepublik weniger über politische Stigmatisierungen des NS-Systems, sondern im Kontext der Unbelehrbarkeit

---

[202] Vgl. dazu die Einschätzung der literarischen Vorlage von Henryk Keisch in einem Brief an die Dramaturgie der DEFA vom 15. Dezember 1954, S.1/2. BArch, DR 117, 20402 – Autorenakten der Dramaturgie, Henryk Keisch.

[203] Vgl. die Zusammenfassung von Artikeln aus der westdeutschen Presse wie "Der Spiegel" und "Welt am Sonntag" vom Februar 1952 als Der Fall des falschen Dr. Richter. Wie NSDAP-Reichshauptstellenleiter Fritz Rößler in den Bundestag einzog – und wieder hinausflog, in: Stern Spiegel (Werbeheft zur Aufführung des Films "Der Hauptmann von Köln"), o.O.u.J. (Berlin 1956), S.1-8, hier S.4-7. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 6572 – "Der Hauptmann von Köln". Vgl. außerdem die Notiz zu Dr. Franz Richter (Selbstauskunft) in: Fritz Sänger (Hg.): Die Volksvertretung. Handbuch des Deutschen Bundestages, Stuttgart 1949, S.223.

[204] Vgl. Henryk Keisch: Ideen-Skizze zu einem satirischen Spielfilm. Arbeitstitel: Der Hauptmann von Köln vom 28. März 1954, S.1/2, hier S.2, nebst gleichdatiertem Brief von Keisch an die Dramaturgie der DEFA, Karl-Georg Egel. BArch, DR 117, 20402 – Autorenakten der Dramaturgie, Henryk Keisch.

[205] Vgl. Willy Schiller: Stellungnahme zum Drehbuch "Hauptmann von Köln" vom 22. Dezember 1955, S.1-4, hier S.1/2. BArch, DR 117, 21746 – Sekretariat des Künstlerischen Rats, Sitzungen Juni 1955 – April 1956, Blatt 51-54.

militärischer Kreise anführt. Dies ist schon bestimmend auf dem anfänglichen Soldatentreffen. Zwar konzentriert sich die Handlung hier vorzugsweise auf das Gelingen des Einschmuggelns von Hauptmann in die "verschworene Elitengemeinschaft" der ehemaligen "Kameraden". Darüber hinaus werden jedoch der militaristische Korpsgeist und die menschenverachtenden Erinnerungen der Kriegserlebnisse, die sich die Soldaten und Offiziere gegenseitig triumphierend erzählen, für ihre im Grunde unveränderten Einstellungen verantwortlich gemacht. Ikonographisch dominieren im Bild "Eiserne Kreuze" sowie die Flagge "Schwarz-Weiß-Rot" des früheren deutschen Kaiserreiches. Der oberste General der Ehemaligen verkündet dann in einer Rede, daß man die Soldaten wieder brauchen wird und daß man sich auf sie verlassen kann. Der Hauptfeind heute ist das "Friedensgeschwätz". Daß schließlich ein so bewährter General wie "unser" Feldmarschall Kesselmeyer im Gefängnis sitzen muß, wird allgemein als Zumutung empfunden. Allerdings heißt es auch scherzhaft: "Alles ist vergänglich, sogar lebenslänglich." Nur an einer Stelle bricht diese politisch wenig spezifizierte Szenerie auf, als sich nämlich ein deutlich betrunkener Teilnehmer des Festes ans Klavier setzt und laut den Anfang des "Horst-Wessel-Liedes" der SA "Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen..." zu intonieren beginnt. Ein anderer, nicht weniger alkoholisierter Mann tritt hinzu und bedeutet ihm, daß es "leider" noch nicht wieder so weit ist, um derartige Lieder anzustimmen. Später, als sich der wahre Hauptmann Albert nach der Amnestie wieder öffentlich exponieren kann, wird dieses Liedmotiv von Albert selbst nochmals aufgenommen. Am Rande der Traditionspflege sind die geheimen Wünsche der militärischen Repräsentanten des deutschen Volkes damit dem Film nach zu urteilen zumindest latent weiter vorhanden und artikulierbar.

Die Kritik des Films richtet sich in der Folgezeit vor allem auf die skandalöse Reintegration verurteilter Kriegsverbrecher. Das bezieht sich zunächst auf Pferdapfel, der von dem falschen Hauptmann, hier schon in seiner Eigenschaft als Personalchef, bei der Haftentlassung begrüßt wird. Ein für diese Angelegenheit abgestellter Radiokommentator berichtet von dem Ereignis mit den Worten, daß "Waffenschmied und Waffenträger nun wieder Hand in Hand" ihrem Tagwerk nachgehen können. Pferdapfel wird im Vorfeld seiner Wiederkehr als bedeutendster "Wehrwirtschaftsführer", ohne den Hitler gar nichts hätte ausrichten können, klassifiziert und anschließend von seinen Angestellten würdig empfangen. Sodann vollzieht sich die feierliche Rückgabe des Firmenvermögens. Pferdapfel ist auch der Initiator der Bundestagskarriere von Albert Hauptmann. Funktional bedeutet dies, daß die eigentliche ökonomische und politische Macht naht- und übergangslos

bei den früheren NS-Eliten verblieben ist, die sich nun wieder anschicken, das westdeutsche Gemeinwesen mit den alten Methoden zu leiten.
Auf Seiten des Militärs wird die Kontinuitätsbehauptung Kesselmeyer zugeordnet. Nachdem Pferdapfel den Politiker Brandstätter angewiesen hat, Hauptmann in dessen Partei und im Bundestag unterzubringen, begibt sich jener ins Gefängnis zu Kesselmeyer. Diese Szene, die bis an die Grenzen des satirisch Machbaren ausgereizt ist, suggeriert, daß Kesselmeyer in der Haft nahezu regulär weiterarbeiten kann und selbst hier nichts von seinem Einfluß eingebüßt hat.[206] Während einige Generäle in voller Montur vor einer Karte den Atomschlag gegen die DDR planen, läßt der Generalfeldmarschall genervt einen US-amerikanischen Wachsoldaten wegtreten und beschwert sich dann bei Brandstätter über die seiner Meinung nach schlechten Arbeitsbedingungen. Ein Militärjustitiar hat inzwischen die Amnestievorlage mitgebracht, die Kesselmeyer nun Brandstätter übergibt, damit Hauptmann sie im Bundestag vorstellen kann. Kesselmeyer ist sehr davon überzeugt, daß Hauptmann Albert genau der Richtige für diese politisch bedeutende Aufgabe wäre. Und obwohl Kesselmeyer im Fortgang der Handlung nur noch passiv in Erscheinung tritt, so z.B. im Zusammenhang mit den massiven Protesten von Jugendlichen bei seiner Freilassung, sind die kurzen Informationen, die der Film über seinen faktischen Wiederaufstieg gibt, politisch eindeutig und ausreichend. Neben den vormaligen Wirtschaftseliten sind auch alle militärischen Führer aus der NS-Zeit wieder im Begriff, ihre früheren Machtpositionen einzunehmen.
Wie eine Dialektik der Bilder wirken kann, ist gerade hier in der Behandlung des Problems der Kriegsverbrecherfrage zu erkennen. Grundsätzlich war die Kritik an der Reintegration verurteilter Kriegsverbrecher in der Bundesrepublik mehr als berechtigt. In dieser Hinsicht erwies sich "Der Hauptmann von Köln" als einer der ganz wenigen Filme in der deutschen Filmgeschichte, die dieses Thema überhaupt ansprachen. Für die Politisierung des Umgangs mit den verurteilten Generälen interessierte sich der Film hingegen kaum. Allerdings gab es genügend Anlässe und Ansatzpunkte, die Verfahren der schrittweisen Amnestierung als strukturelle Verfehlung der Bundesrepublik zu charakterisieren. Offen zutage traten dabei natürlich die Bemühungen der Westmächte, die Bundesrepublik für einen eigenen deutschen

[206] Die Gefängnisräume Kesselmeyers sind in "Wohn- und Arbeitszelle" unterteilt, in denen außer den Gittern am Fenster nichts an ein Gefängnis erinnert. Allerdings müssen die Drehbuchautoren aufmerksam den "Spiegel" gelesen haben, denn in einer Notiz über die Haftbedingungen Kesselrings in Werl vom Dezember 1950 hieß es, daß Kesselrings Zelle einen "leidlichen" Komfort aufzubieten hatte: "Teppich, runder Tisch, drei Sessel, Couch, Schreibtisch, einige Bilder". Vgl. Der Spiegel vom 13. Dezember 1950, S.4. Daß Kesselring von hieraus generalstabsmäßig die Wiedereingliedrung aller ehemaligen Offiziere und Generäle der Wehrmacht betrieben haben soll, ist natürlich eine deutlich überzeichnete Filmkonstruktion.

Wehrbeitrag zu gewinnen. Insoweit fungierte die Amnestiepolitik außenpolitisch unter der Losung des "psychologischen Beitrags zur Erklärung des Verteidigungswillens des deutschen Volkes".[207] Welche erinnerungspolitischen Mißgriffe über diese Zielsetzung hinaus möglich waren, zeigten einige Rundschreiben im Auswärtigen Amt, in denen nichts weniger stand, als daß es in naher Zukunft darum zu gehen habe, die, so wörtlich, "Endlösung des sogenannten Kriegsverbrecherproblems" voranzutreiben.[208] Die geistige Urheberschaft ließ bei solchen Formulierungen natürlich mehr als tief blicken. Im öffentlichen Verständnis der Bundesrepublik hatte sich in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre ein allgemeiner Trend durchgesetzt, der von den verurteilten Kriegsverbrechern inhaltlich und semantisch nach und nach zu "Kriegsverbrechern" oder sogenannten Kriegsverbrechern überleitete. Während der Politisierung des Problems blieb der Erinnerungsaspekt größtenteils auf der Strecke, weswegen die Widersprüchlichkeit der Filmaussagen recht genau die Widersprüchlichkeiten des politischen Prozesses in der Bundesrepublik zum Ausdruck bringt. Auf der einen Seite steht der Protest gegen "unbelehrbare" NS-Militärs, auf der anderen Seite die Überschätzung ihres Einflusses auf die Gestaltung der westdeutschen Demokratie.

Daß der Film die Momente der westdeutschen Vergangenheitsverweigerung angriff, kann ihm nach Maßgabe der Aufklärungsabsicht nur schwerlich angelastet werden. Was jedoch größte Schwierigkeiten bereitet, ist die Tatsache, daß der Film mit seinen Typisierungen das ganze bundesdeutsche System treffen will, indem er vom Modellcharakter der nur leicht verfremdeten "Biographien" von Pferdmenges und Kesselring auf normale Karrieren schließt, die in der Bundesrepublik nicht nur an der Tagesordnung sind, sondern die Gesellschaft im Ganzen prägen. Die Rolle von Pferdmenges als Wirtschaftsberater von Adenauer kommt im Film zwar nicht zur Geltung, sie dürfte dem Publikum aber bekannt gewesen sein. Die kaum kaschierte Verbindung zu den Verbrechen Krupps muß die Assoziation hervorrufen, daß der führende ökonomische Experte der Bundesregierung gleichfalls ein Verbrecher ist. Analog gestaltet sich das Bild Kesselrings. Ihm konnte aus naheliegenden Gründen eine aktive Weiterwirkung seiner Kriegstätigkeit nicht mehr nachgewiesen werden, denn er war

[207] So ein Tagesordnungspunkt bei den Beratungen zwischen der Bundesrepublik und den USA während des ersten Staatsbesuches von Bundeskanzler Adenauer in Washington im April 1953. Schreiben von Staatssekretär Walter Hallstein vom Auswärtigen Amt an die diplomatische Vertretung der Bundesrepublik Deutschland in den USA vom 25. März 1953. Zitiert nach Brochhagen: Nach Nürnberg..., a.a.O., S.99 und Fn.17 auf S.388.

[208] Dokumentiert sind drei Rundschreiben im Auswärtigen Amt vom Februar 1952 und vom Juni 1955, in denen der Begriff "Endlösung" im Zusammenhang mit der Kriegsverbrecherfrage fiel. Vgl. Brochhagen: Nach Nürnberg..., a.a.O., S.76 (Zitat) und Fn.13 auf S.380.

im Oktober 1952 wegen seines schlechten Gesundheitszustands vorzeitig aus der Haft entlassen worden, ohne dann wieder an die Arbeit in einem neuen Generalstab zu gehen.[209] Die inneren Einstellungen des Generalfeldmarschalls a.D. schienen sich aber auch durch seine Haftzeit nicht verändert zu haben. In dem ersten seiner beiden Memoirenbände von 1953 über das eigene "Soldatenleben" rechtfertigte er so gut wie alle Kriegsmaßnahmen und verwahrte sich vehement gegen das angebliche "Feindstigma" von der Wehrmacht als verbrecherischer Organisation.[210] An Stelle von Kesselring übernimmt im Film der wahre Hauptmann Albert das bundesdeutsche Kriegsregiment. Als die Amnestie kommt, entmottet seine Frau die alte Wehrmachtsuniform. Dabei findet sie Fotos, die Albert als Teilnehmer von Hinrichtungen zeigen. Mit Blick auf ihren schmucken Mann in Uniform vergißt sie schlagartig die Fotos und ist hingerissen vom schneidigen Aussehen des neuen alten Hauptmanns. Diese eindrückliche Sequenz über einen Normalvorgang der Bewußtseinsspaltung wird in der Schlußszene wieder entwertet. Im Prozeß gegen den Hochstapler bestätigt der frisch gebackene Hauptmann der Bundeswehr und Staatssekretär im Kriegsministerium, daß er an Kriegsverbrechen beteiligt war und dafür das "Eiserne Kreuz" verliehen bekam, während sich Albert Hauptmann dieser "Verdienste" für das Vaterland keineswegs rühmen kann. Das letztendliche Signal ist klar: Für die Kesselrings läuft jetzt die zweite Garde der NS-Krieger durch die bundesdeutschen Institutionen.[211] Der falsche Hauptmann wird dagegen mit einer Gefängnisstrafe belegt, weil er *kein* Kriegsverbrecher war.

Verstärkt wird die Nachweisführung der "Refaschisierung" der Bundesrepublik durch den Aufbau zweier Nebenlinien, die soziale und politische

---

[209] Vgl. Brochhagen: Nach Nürnberg..., a.a.O., S.83.

[210] Gemeint ist hier Kesselrings Buch "Soldat bis zum letzten Tag". Eine ausführliche Kritik an Kesselrings Auffassungen lieferte in der DDR bereits 1954 Franz Fühmann, der sich einige der über zweihundert Titel der sogenannten Memoirenliteratur ehemaliger Offiziere und Generäle zur Auseinandersetzung vornahm. Vgl. Franz Fühmann: Die Literatur der Kesselrings. Ein Pamphlet, Berlin 1954 (2. Aufl.). Die Tonart der Polemik schoß bei allem berechtigten Zorn über die Unbelehrbarkeit der NS-Generäle manchmal auch hier über das Ziel hinaus, so wenn Fühmann z.B. (auf S.10) behauptete, daß die Wehrmachtsgeneräle in ihren Büchern "nichts weniger als die volle Rehabilitierung des Nationalsozialismus" betrieben hätten und "eine Neuauflage des SS-Europa" anstreben würden. Es gibt keine aktennotorische Querverbindung von Fühmanns Arbeit zum Drehbuch des Films, wohl aber kehren einige der "soldatischen" Sprachwendungen des allgemeinen "Landserjargons" im Film wieder. Der Hinweis auf die Publikation von Fühmann verdankt sich Kurt Pätzold: Von den frühen Memoiren deutscher Wirtschaftsführer zu den aktuellen Auseinandersetzungen um Zwangsarbeit und Raubgold, in: Bulletin für Faschismus- und Weltkriegsforschung 16/2001, S.75-94, hier S.75/76.

[211] Dabei wird bewußt unterschlagen, daß gerade der Aufbau der Bundeswehr unter genauer Beobachtung der Westalliierten stand und ein weiterer "Renazifizierungsskandal" aufgrund der Personalüberprüfung der Soldaten und Offiziere weitestgehend vermieden werden konnte. Vgl. dazu Brochhagen: Nach Nürnberg..., a.a.O., S.196-212.

Mißstände des Westens aufdecken sollen. Zum Skandal gerät auf der einen Seite schon die schlichte Möglichkeit, als Schwindler bis in den Bundestag zu gelangen. Mit einer ehrlichen politischen Kultur hat dies natürlich nichts mehr zu tun, und auch die beständige Propaganda vom "deutschen Wirtschaftswunder" zerplatzt am ursprünglichen Schicksal von Albert Hauptmann, der als Oberkellner wohl nie eine Stellung gefunden hätte. Auf der anderen Seite entwirft der Film ein denkbar einfaches Muster davon, wie in der Bundesrepublik eigentlich Politik funktioniert. Es geht dabei nicht um die öffentliche Aushandlung sozialer Probleme, sondern vielmehr um die Plazierung von Wirtschafts- und Parlamentsposten durch die mächtigen alten (NS-)Eliten an ihnen genehme Personen. Pferdapfel weist Brandstätter an, Hauptmann in den Bundestag zu bringen. Seekatz tritt für 150.000 DM sein Bundestagsmandat ab. Brandstätter und der Fraktionsvorsitzende der Oppositionspartei handeln auf der Toilette des Bundestages die Mehrheit zur Zustimmung der Amnestievorlage aus. Brandstätter bietet dabei "für die Stimmung" der Oppositionswähler eine Subventionierung der gegnerischen Parteizeitung an. So ist alles politisch "geregelt", auch wenn dies laut Film offenkundig nicht mehr unter dem Begriff von Politik firmiert. "Der Hauptmann von Köln" modelliert damit ein Bild von der Bundesrepublik, deren Hauptzüge unter der Fassade wirtschaftlicher Kraft aus sozialen und politischen Schieflagen bestehen, für die das Weiterwirken der ehemaligen NS-Funktionäre ursächlich verantwortlich ist. Die Faschisierungsthese wird noch zusätzlich durch die ästhetische Bildausführung unterstützt, in der weiche Braun- und grelle Blautöne die farbliche Grundausstattung bilden. Die vorherrschende Braunzeichnung soll an die "braune Bewegung" der Nazis erinnern, die das Straßen- und Gesellschaftsbild Westdeutschlands *der Gegenwart* dominiert. Blau wird immer dann eingesetzt, wenn ökonomische Prosperität mit der Dekadenz des westlichen, US-amerikanisch unterwanderten Lebensstils in Verbindung tritt. Die Farbe als Mittel zur ikonographischen Bestätigung des Inhalts in Anwendung zu bringen, war zu dieser Zeit ein nicht unüblicher Vorgang.[212]

Rezeptionshistorisch wurde in der DDR in Werbung und Kritik besonders großer Wert darauf gelegt, daß die Filmdarstellung die Realität der Bundesrepublik Deutschland wiedergibt. Im Werbeplan des "Progress-Film-

[212] Der Verantwortliche für die Bauausführung von "Der Hauptmann von Köln", der Westberliner Oskar Pietsch, war gleichzeitig als Farbberater tätig. Schon in dem zweiteiligen Thälmann-Film erinnerte z.B. die Farbe rot an alle heroischen und positiven Aspekte der Arbeiterbewegung, während in grün ihre negativen und feindlichen Widersacher gestaltet waren. Mochte der Regisseur Maetzig auch selbst jenen Effekt als zufälligen Fund im Experimentieren mit der Farbe im Film bezeichnen, das Ergebnis dieser Farbgebung war ideologischer Natur. Vgl. Agde (Hg.): Kurt Maetzig. Filmarbeit..., a.a.O., S.83-85 und Folke Isaksson/Leif Fuhrhammar: Politik und Film (1968), Ravensburg 1974, S.300.

vertriebs" zur Aufführung des Films waren neben der normalen Plakatierung und anderer herkömmlicher Werbemittel auch 600.000 Handzettel der "Stern Spiegel"-Broschüre zur Verteilung vorgesehen, die auf die oben genannten Skandale in der öffentlichen Landschaft der Bundesrepublik hinweisen sollten. Durch die Oberhoheit der DDR über das Westberliner S-Bahnnetz war auch eine Sichtwerbung auf den Bahnhöfen der Berliner Westsektoren möglich.[213] Die Nacherzählung des Films in Buchform betonte ebenfalls, daß die Geschichte "auf tatsächlichen Vorkommnissen" beruhe und daß es "kein Zufall" sei, "daß mehrere Figuren der Handlung an lebende Persönlichkeiten" erinnern würden.[214] Sämtliche Rezensionen in den Zeitungen und Zeitschriften der DDR äußerten sich ohne Umschweife sehr positiv zu dem gelungenen Filmwerk "Der Hauptmann von Köln". Einerseits wurde dieses Urteil in bezug auf die politisch-ideologische Tendenz des Films gefällt, andererseits aber nicht weniger erfreut registriert, daß die DEFA hiermit seit langer Zeit endlich einmal eine gute Komödie herauszubringen vermochte, denn die wenigen Filmversuche im heiteren Genre waren bislang größtenteils gescheitert.[215]

Die Gratwanderung zwischen Satire und der wirklichkeitsgetreuen Darstellung westdeutscher Zustände blieb aber der DDR-Kritik nicht verborgen. Kein Geringerer als der spätere Chef-Kommentator des DDR-Fernsehens, Karl-Eduard von Schnitzler, der in den fünfziger Jahren als Filmjournalist arbeitete, wies auf diese bestimmte Zweischneidigkeit des Filmanspruchs hin, zum einen als satirische Komödie daherzukommen, um zum anderen in gleichem Maße die bundesdeutsche Realität adäquat auszuleuchten. Für Schnitzler stellte sich direkt die Frage, ob die Filmdarstellung aufgrund der satirischen Elemente nicht vielleicht doch übertrieben sei. Er beantwortete dies dahingehend, daß er selbst im September 1956 in Minden an einem Soldatentreffen teilnehmen durfte bzw. mußte und resümierte das Verhältnis von Film und Realität danach wie folgt: "Es ist so, man mag darüber streiten, ob die richtige und dennoch unglaubhafte Darstellung des Generals-‚Gefängnisses' oder das letzte

[213] Vgl. Werbeplan für den DEFA-Farbfilm "Der Hauptmann von Köln" vom 29. November 1956, S.1-3 und den dazugehörigen Nachtrag vom 30. November 1956. BArch, DR 1, 4030 a – Staatliches Komitee für Filmwesen / Hauptverwaltung Film. Schriftwechsel mit den Kreislichtspielbetrieben 1953-1960.

[214] Vgl. Keisch/Tschesno-Hell/Dudow: Der Hauptmann von Köln..., a.a.O., S.5.

[215] Vgl. dazu z.B. Horst Knietzsch: Der Hauptmann von Köln. Eine Filmkomödie von Henryk Keisch, Michael Tschesno-Hell und Slatan Dudow, in: Neues Deutschland vom 9. Dezember 1956; Hans Ulrich Eylau: "Der Hauptmann von Köln". Eine DEFA-Filmsatire von Slatan Dudow, in: Berliner Zeitung vom 9. Dezember 1956, S.3; Günter Stahnke: Kölner Kellner-Karriere. Ein Vorschlag zum Filmkritikerpreis: Rolf Ludwig für diesen Hauptmann von Köln, in: Junge Welt vom 8./9. Dezember 1956 sowie Wolfgang Joho: "Der Hauptmann von Köln", in: Sonntag vom 23. Dezember 1956. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 6572 – "Der Hauptmann von Köln".

Auftreten Karjankes in voller Uniform vermeidbar waren; aber das Soldatentreffen, die Typen, die Reden und Lieder, die Geisteshaltung (soweit man dabei von Geist sprechen kann) – das stimmt, das ist die beklemmende Widerspiegelung einer beklemmenden Wirklichkeit." [216] Die Beobachtung eines Soldatentreffens wird mit Sicherheit ein "Erlebnis" ganz eigener Art gewesen sein, und man kann Schnitzler seine Teilnahme daran durchaus abnehmen, aber von hier auf die politische Grundverfassung der westdeutschen Gesellschaft zu schließen wäre nur dann zutreffend, wenn dieser "soldatische Geist" die Politik des Landes auch beherrscht hätte. Der Zusammenhang von politischer Macht und militärischer Traditionspflege war in der frühen Bundesrepublik sehr heikel und brüchig, keinesfalls jedoch der Ausdruck einer kurz bevorstehenden oder schon realisierten Militärdiktatur der Kesselrings, die eine Formulierung gerechtfertigt hätte, wonach "wir erkennen", so die Rezensenten der "Deutschen Filmkunst", "daß diese Gesellschaft endlich unschädlich gemacht werden muß. Denn sonst versinkt die Welt in Blut und Asche." [217]

Während für die Bundesrepublik kein Aufführungsdatum des Films "Der Hauptmann von Köln" nachzuweisen ist und die wenigen Rezensionen, die sich zudem auf sehr kleine Zeitungen verteilten, zwischen offener Häme, Ablehnung, aber auch einer differenzierteren Annäherung an den thematischen Gegenstand des Films schwankten [218], lief der Film in der DDR nach den vorliegenden Quellen als gewisser "Schwerpunktfilm" an. Er wurde jedoch mit vergleichsweise weniger Propagandaaufwand in die Kinos gebracht, als es noch bei den Thälmann-Filmen oder bei "Thomas Müntzer" (ebenfalls 1956) der Fall war. Durch seine Kombination aus der veranschlagten Realitätsannahme der westdeutschen Gegenwart und den komödiantischen Zügen der Filmumsetzung schien ein Zuschauererfolg vorprogrammiert zu sein, zumal die Filmbesprechungen für eine positive Rezeption alles Erdenkliche taten. Trotzdem muß ein später behaupteter "großer Erfolg" des Films nach den lediglich verstreut vorhandenen

---

[216] Vgl. Karl-Eduard von Schnitzler: Der Hauptmann von Köln, in: Filmspiegel 1/1957. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 6572 – "Der Hauptmann von Köln".

[217] Vgl. (Wera und Claus) Küchenmeister: Eine gelungene Filmsatire. "Der Hauptmann von Köln", in: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens 1/1957, S.6-8, hier S.6.

[218] Vgl. z.B. Ulrich Gregor: Westdeutscher Bilderbogen, in: Die Andere Zeitung vom 31. Januar 1957, der dem Film "seiner Thematik und seiner Anlage nach zustimmen könnte, bei dem aber die Entfernung, aus der die Dinge gesehen wurden, notwendigerweise zur Verschiebung einiger Perspektiven führte", und als Gegenpol die Kritik von Vitus B. Dröscher: Hetzfilm zum Bauchhalten, in: Frankenpost vom 19. März 1957, aus der u.a. auch hervorgeht, daß es in der DDR eine Vorführung des Films für westdeutsche Journalisten gab. Auszüge beider Rezensionen in Gabriela Seidel (Hg.): Deutschlandbilder. Filmreihe und Dokumentation von den Freunden der Deutschen Kinemathek e.V., Berlin 1997, S.80/81.

Zuschauerstatistiken relativiert werden.[219] Eine Aufstellung über von polnischer Seite angekaufte DEFA-Spielfilme aus dem Jahre 1958 verzeichnete für den "Hauptmann von Köln" einen höchstens durchschnittlichen Besuch, der in ca. 2.200 Vorstellungen bei etwas mehr als 365.000 Zuschauern lag, was einer Kapazitätsauslastung der Filmtheater von 167 Besuchern pro Filmveranstaltung entsprach und womit sich der Film für DDR-Verhältnisse in einem normalen Rahmen der Publikumsresonanz bewegte.[220] Laut der offiziell angegebenen Filmtheaterstruktur der DDR galten Kinos zwischen 400 und 600 Plätzen bereits als kleine Filmtheater (ohne Landfilm oder Filmveranstaltungen außerhalb regulärer Kinos), so daß selbst für diese Theaterkategorie im Schnitt nicht einmal die Hälfte der Besucherauslastung erreicht wurde, von großen Kinos mit über 800 Plätzen ganz zu schweigen.[221] Eher dürfte hier, wie schon bei dem Film "Der 20. Juli", die politische Langzeitbedeutung erheblicher gewesen sein, als dies eine kurzfristige Rezeptionshaltung bestätigen könnte. Staatlicherseits gab darüber z.B. die Verlängerung der Zulassung von "Der Hauptmann von Köln" Anfang November 1961 Aufschluß, wo im Protokoll vermerkt wurde, daß "die politische Zielsetzung dieser satirischen Komödie (...) leider noch immer aktuell" ist, weswegen der weitere Einsatz des Films "unbedingt wünschenswert" ist.[222] Er war danach bis 1971 im ständigen Verleih.[223] Zumindest potentiell war damit gewährleistet, daß die "klare politische Stellungnahme gegen militärische und faschistische Tendenzen in der Bundesrepublik Deutschland" weiterhin im öffentlichen Gedächtnis der DDR gegenwärtig sein konnte.[224]

Die antiwestliche Linie der DDR im Umgang mit der NS-Vergangenheit zog sich, wie bereits angedeutet wurde, bis zum Beginn der siebziger Jahre hin. Davon zeugten auch immer wieder einzelne DEFA-Spielfilme. Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang insbesondere die Filme "Jetzt und

---

[219] Von dem angeblich "großen Erfolg" des Films spricht ohne Nennung einer einzigen verifizierbaren Quelle Schittly: Zwischen Regie und Regime..., a.a.O., S.91.

[220] Vgl. die Auflistung der "Hauptverwaltung Film" über von Polen übernommene DEFA-Spielfilme vom 30. Oktober 1958, S.1/2, hier S.1. BArch, DR 1, 4573 a – Hauptverwaltung Film. Allgemeiner Schriftverkehr der Abteilung Lichtspielwesen 1957-1959.

[221] Diese Angaben zur Filmtheaterstruktur sind entnommen aus Albert Wilkening/Heinz Baumert/Klaus Lippert (Hg.): Kleine Enzyklopädie Film, Leipzig 1966, S.365.

[222] Vgl. das Zusatzprotokoll zum Protokoll Nr. 605/56 über die Zulassungsverlängerung des Films "Der Hauptmann von Köln" vom 3. November 1961. BArch, DR 1 – Z, 615 – Zulassungsunterlagen des Sektors Filmabnahme und -kontrolle in der Hauptverwaltung Film.

[223] Vgl. die Notiz über die Aufhebung der Zulassung zum 31. Dezember 1971 in dem Zusatzprotokoll zum Protokoll Nr. 605/56/158/66 vom 17. August 1966. BArch, DR 1 – Z, 615 – Zulassungsunterlagen des Sektors Filmabnahme und -kontrolle in der Hauptverwaltung Film.

[224] Das Zitat stammt aus Katholisches Institut für Medienforschung e.V. (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hg.): Filme in der DDR 1945-86. Kritische Notizen aus 42 Kinojahren, Köln-Bonn 1987, S.179.

in der Stunde meines Todes" (1963, Regie: Konrad Petzold) über Intrigen von westdeutschen Geschäftsleuten mit Nazivergangenheit gegen eine kritische Journalistin im Umfeld des Jerusalemer Eichmann-Prozesses sowie die Darstellung der divergierenden Weiterexistenz von NS-Tätern und ihren Opfern in einer westdeutschen Kleinstadt in dem Film "Chronik eines Mordes" (1965, Regie: Joachim Hasler), einer Verfilmung des Romans "Die Jünger Jesu" von Leonhard Frank. Zwei andere Filme beschäftigten sich mit Themen, die im Sujetangebot des deutschen Films ansonsten gänzlich fehlten. Der 1960 gedrehte Film "Begegnung im Zwielicht" (Regie: Wanda Jakubowska) behandelte recht stimmungsgeladen das Unbehagen einer polnischen Pianistin auf Konzerttournee durch die Bundesrepublik, das daraus resultiert, daß sie im Krieg als Zwangsarbeiterin nach Deutschland verschleppt worden war. Dagegen kritisierte "Verspielte Heimat" (1971, Regie: Claus Dobberke) Tendenzen des politischen Revanchismus von Landsmannschaften und sogenannten "Heimatverbänden" am Beispiel der Sudetendeutschen. Allerdings waren damit auch einige äußerst eindimensionale und plakative Angriffe auf die westdeutsche Sozialdemokratie verbunden, die dem DDR-Publikum einreden sollten, daß selbst ein Regierungswechsel (1969) die BRD in bezug auf die NS-Geschichte keineswegs reflexionsfähiger machen würde. Den Abschluß dieser Reihe bildete im gleichen Jahr der Film "Karriere" (Regie: Heiner Carow), der unter Veränderung des ursprünglichen Stoffes "Die Russen kommen" eine überaus böswillige und verzeichnete Korruptionsgeschichte aus dem westdeutschen Alltag erzählte, in der die Korrumpierung des Haupthelden direkt aus dessen früherer individueller Mitschuld am Tod eines sowjetischen Kriegsgefangenen gegen Ende des Zweiten Weltkrieges abgeleitet wurde.

Auf den ersten Blick ist eine Vergleichsgröße zwischen den Filmen "Der 20. Juli" und "Der Hauptmann von Köln" nicht zu erkennen. Im gegenläufigen und aufeinander bezogenen Kontext der verschiedenen Umgangsstrategien mit der NS-Vergangenheit sind jedoch einige aufschlußreiche Merkmale festzustellen, die im Hinblick auf die These von der arbeitsteiligen Aufarbeitung der NS-Zeit ihre Bedeutung haben. In der Draufsicht auf beide Filme ergibt sich zunächst die Konfliktzentrierung, mit der auf verschiedenen Wegen die Erinnerungsbelange verdeutlicht werden sollen. Darauf aufbauend wird in dreierlei Hinsicht filmische Erinnerung konstruiert. "Der 20. Juli" versucht dabei erstens, aus dem militärischen Widerstand gegen Hitler eine positive und zu ehrende Traditionslinie gegen Willkür und Tyrannei zu generieren, während umgekehrt "Der Hauptmann von Köln" diese Traditionslinie am typisierten Beispiel der ehemaligen NS-

Offiziere und Generäle als Berufsstand allgemein und definitiv negiert. Die widersprüchliche Struktur einer so inkorporierten "Gegenseitigkeit" läßt sich bei aller politischer Kritikwürdigkeit an der jeweiligen inhaltlichen und formalen Filmausführung zu einem ideellen "Gesamtbild" zusammenführen, das bei genauem Hinsehen die abweichenden Verhaltensmuster von Wehrmachtsangehörigen in den spezifischen historischen Situationen charakterisiert. Zweitens ist in beiden Filmen, auch hier wieder gegenläufig, das soldatische Handeln gleichzeitig als politisches Handeln gekennzeichnet. Die räsonnierende Kraft geht auf diesem Problemfeld zweifelsfrei stärker von dem Film "Der 20. Juli" mit seinen Debatten über Vaterlandsverrat und -verteidigung, Eidbruch und das christliche Ethos des Widerstands aus. Auf der anderen Seite stellt "Der Hauptmann von Köln" implizit die Möglichkeit eines räsonnierenden Handelns unter Hinweis auf die lange währende und genau genommen nicht überwundene Loyalität des Militärs gegenüber dem Nationalsozialismus, weitergeführt in der bundesdeutschen Gegenwart, grundsätzlich in Frage. "Der 20. Juli" erscheint als politisches "Trauerspiel" über die Isolation der Protagonisten bei ihrem "Aufstand des Gewissens", aus dem die politische Lehre abzuleiten wäre, daß deren "Geist" in die Demokratie westdeutschen Zuschnitts zu überführen ist, während die militärischen und politischen "Marionetten des Kapitals" in "Der Hauptmann von Köln" exakt diese Demokratie für ihre autoritären Zwecke instrumentalisieren. Drittens verweisen die geschichtspolitischen Ambitionen der Filme auch tagespolitisch auf ihr entsprechendes Gegenüber. Wäre nämlich das Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 geglückt, dann hätte so etwas wie die DDR vielleicht verhindert werden können. Im Gegenzug behauptet die DEFA-Produktion, daß ein sozialistisches Gesamtdeutschland die Auswüchse der Wiedereingliederung früherer NS-Eliten niemals zulassen würde. Mit dieser verdoppelten Dimension des Aufarbeitungsgedankens wird der widersprüchliche Ansatz der Erinnerung an die NS-Zeit nochmals offenbart.

Exkurs zu Österreichs Flucht vor der Geschichte – "1. April 2000" / "Sissi-Trilogie"

Österreich als dritter Nachfolgestaat des ehemaligen "Großdeutschen Reiches" hat im Umgang mit der NS-Vergangenheit lange Zeit den denkbar einfachsten Weg gewählt. Dabei wurde ein symbolischer "Austritt" aus der Geschichte zwischen 1938 und 1945 erklärt. Aber auch in einem übergreifenden Sinne fühlte sich Österreich in den historischen Passagen seit der Zwischenkriegszeit faktisch bis zur Erreichung des Souveränitätsstatus 1955 als ein von der Geschichte "getriebenes" Land. Das Ende der Habsburger Monarchie 1918 stutzte die Alpenrepublik auf ein "Rest-" oder "Kernösterreich" zurück, das sich selbst seine Affinität zu Deutschland mit der euphemistischen Sehnsucht nach einem eigenen "Deutschtum" in der inoffiziellen Staatsbezeichnung "Deutschösterreich" beweisen wollte. Unter einem ähnlichen Aspekt stand nach heftigen innenpolitischen Kämpfen 1934 die Entwicklung Österreichs zu einem autoritär-klerikal-faschistischen Ständestaat mit der Metaphorik des Krückenkreuzes, die gleichermaßen als Anlehnung und Opposition zum Hakenkreuz des NS-Staates gedacht war. Der "Anschluß" an das Deutsche Reich von 1938 nahm Österreich schließlich als "Ostmark" die letzten Rudimente einer eigenen Identität. Die "Eingemeindung" wurde indes keineswegs als Verlust oder Katastrophe interpretiert, sondern vom Großteil der Bevölkerung Österreichs als letztgültiger Sinnentschluß bewertet, wonach man zwar seine Eigenständigkeit aufgegeben hatte, jedoch nur deshalb, um im "großen Ganzen" der deutschen Kultur aufgehen zu können. Damit schien sich Österreich sowohl seiner Identitätsprobleme entledigt zu haben, als auch den Reichstraum endgültig wiedererfüllt zu bekommen. Um so ernüchternder dürfte dann der Schock gewesen sein, den die deutsche (und damit österreichische) Niederlage im Zweiten Weltkrieg auslöste. In der Selbstsicht empfand Österreich seine Besatzungszeit als völlig unangemessen und irrational, da der Schuldkomplex ja Deutschland gebührte, dem man nur unter Zwang und Widerwillen beigetreten war. Bereits kurz nach dem Krieg etablierte sich deshalb die These von einer "kollektiven Unschuld" des Volkes, die über Jahrzehnte das öffentliche Vergangenheitsbild Österreichs prägen sollte. Gleichsam goutierte man, daß Österreich "das erste von Hitler überfallene Land" gewesen sei und daß man doch eigentlich nichts Böses im Schilde geführt habe.

Diese Legendenbildung drückte sich besonders in den ersten zwanzig Jahren des postfaschistischen Österreichs anhand der marginalen Filmversuche zur Auseinandersetzung mit der NS-Problematik aus. Zu diesen Filmbeiträgen

gehörten u.a. zwei Arbeiten von Georg Wilhelm Pabst. "Der Prozeß" (1948) schilderte eine antisemitische Konspiration in einem ungarischen Dorf im Jahre 1882 und wollte damit auf den staatlich sanktionierten Mord an den Juden aufmerksam machen.[225] Hingegen war "Der letzte Akt" (1955) eine prätentiöse Darstellung der Endkampfbewegungen im Berliner Führerbunker des Frühjahrs 1945. Gleichzeitig wurde in diesem Film der Versuch unternommen, die psychische Verfassung Hitlers in der unmittelbaren Situation des Zusammenbruchs zu rekonstruieren. Das Ergebnis war mehr als zwiespältig, da die Zerstörungswut des "Dritten Reiches" einzig dem "irren" Hitler und einigen Vasallen angelastet wurde.[226] Ebenfalls zu erwähnen ist noch "Die letzte Brücke" aus dem Jahre 1954 in der Regie Helmut Käutners, eine Koproduktion mit Jugoslawien über das tragische Schicksal einfacher Menschen ohne wirkliche Schuld im jugoslawischen Partisanenkrieg. Über diese Filme hinaus blieb das österreichische Kino nahezu frei von irgendwelchen Reflexionen zur eigenen jüngsten Vergangenheit.[227]

Daß es dennoch eine österreichische Position zur NS-Zeit im Film gab, sozusagen als Position negativer Nichtartikulation, verdeutlichen viel eher Filme, die sich in ihren Sujets, so weit wie es ging, von der NS-Vergangenheit zu entfernen suchten. In Appellen an die Zukunft und an die glamouröse Geschichte Habsburgs versteckten sich einzelne Anspielungen, nach denen das österreichische Gemeinwesen nichts mit den Ausartungen des Nationalsozialismus zu tun gehabt hätte. In ideologischer Hinsicht gesellte sich dabei neben die räumliche auch eine zeitliche Externalisierung der Vergangenheit. Nach vorn gewandt wurde das Schreckbild der immer währenden Knechtschaft Österreichs unter fremder Besatzung halluziniert. Rückwärts, in die Geschichte alter monarchischer Herrlichkeit eingetaucht, verklärte sich der Blick auf den Traum nach einem Großreich, das regressiv herbeigesehnt wurde und das doch dauerhaft als verloren galt. Für die erste Richtung steht der in jeder Form außergewöhnliche Film "1. April 2000"

[225] Als analoge Umwegthematisierung der NS-Judenverfolgung und der Mitschuld "passiver" Zuschauer wie in "Der junge Törless".

[226] Allerdings war dieser Film einer der ganz wenigen im deutschsprachigen Raum, der sich eine ausführliche und offen agierende Darstellung von Adolf Hitler erlaubte. In den meisten Nachkriegsproduktionen zur NS-Thematik wurde auf eine visuelle Verkörperung Hitlers verzichtet, weil man wohl befürchten mußte, daß die inszenierte "Faszination" der Figur des "Führers" erneut reproduziert werden könnte. Bekanntere Ausnahmen auf dem Sektor des Spielfilms waren die Filme "Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse" (1955) und die hochgradig irrationalistische Allegorie "Hitler – Ein Film aus Deutschland" (BRD 1977, Regie: Hans Jürgen Syberberg), in denen Hitler jeweils episodenhaft und natürlich nicht als Faszinosum auftrat. In neuerer Zeit hat "Der Untergang" (2004, Regie: Oliver Hirschbiegel) für eine unzulässige Remythisierung der Person Hitler gesorgt.

[227] Dies bestätigt eine repräsentative Filmgeschichte Österreichs, die sich jedoch auch keine weiteren Gedanken über die Defizite des Films bei der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit macht. Vgl. Walter Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich, Wien-München 1997, besonders S.210-255.

(1952, Regie: Wolfgang Liebeneiner), der als Staatsauftrag der österreichischen Regierung opulent realisiert wurde. Nicht weniger gigantisch gestaltete sich die Filmvariante des Regressionsgedankens in der "Sissi-Trilogie" von Ernst Marischka ("Sissi", 1955 / "Sissi, die junge Kaiserin", 1956 / "Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin", 1957), in der eine auf Hochglanz getrimmte Monarchieelegie den historisch befleckten Schatten der Reichsidee vergessen machen sollte.

Die Besetzung Österreichs durch die vier Alliierten bis 1955 hatte seinen ursprünglichen und offiziellen "Widerstandsfilm". Nicht der Widerstand gegen Hitler (den es kaum gab) stand dabei im Mittelpunkt des Interesses, sondern einer als Unrecht und Zumutung empfundenen "Fremdherrschaft" der Siegermächte sollte "mit friedlichen Mitteln" "widerstanden" werden. Der Film "1. April 2000" war seit 1948 in Planung. Die österreichische Regierung hoffte, mit einem staatstragenden "Österreich-Film" das Image des Landes im Ausland verbessern zu können. Von vornherein firmierte das Projekt unter dem Stichwort eines "österreichischen Propagandafilms".[228] Als Autoren fungierten nach dem sich abzeichnenden Parteienproporz jeweils ein Vertreter aus Österreichischer Volkspartei (ÖVP) und Sozialdemokratischer Partei Österreichs (SPÖ).[229] Zum Regisseur wurde Wolfgang Liebeneiner berufen, wobei dessen Rolle im NS-Filmapparat nicht ein einziges Mal zur Sprache kam und man sich nur ein wenig darüber wunderte, daß ein sogenannter "Reichsdeutscher" für den "Österreich-Film" verantwortlich sein sollte.[230] In der Ausführung des ideologischen Anspruches, ein rundweg positives und gereinigtes Österreichbild zu erstellen, erwies sich Liebeneiners Regie jedoch geradezu als ideal, denn in der filmischen Entsorgung historischer Zusammenhänge war Liebeneiner ja als einer der Starregisseure unter Goebbels durchaus geübt.

Auch wenn "1. April 2000" formal eine Mischung aus Science-Fiction-Film, Polit-Satire und Musikkomödie darstellte, war dieser "Aprilscherz" inhaltlich mit vielen, politisch sehr ernst gemeinten Zwischentönen ausgestattet. Die

---

[228] Vgl. dazu die entsprechende Äußerung in der Fachzeitschrift Funk und Film Nr. 6 vom 11. Februar 1949, S.18. Zitiert nach Barbara Fremuth-Kronreif: Der "Österreich-Film". Die Realisierung einer Idee, in: Ernst Kieninger/Nikola Langreiter/Armin Loacker/Klara Löffler (Hg.): 1. April 2000. Edition Film und Text 2 des Filmarchivs Austria, Wien 2000, S.11-71, hier S.13 und Fn.7 auf S.60. In dieser Veröffentlichung, die parallel zur rekonstruierten Fassung des Films vom Österreichischen Filmarchiv vertrieben wird, sind der historische Kontext, der Inhalt und die Rezeption der Produktion umfassend und kritisch analysiert worden. Es wäre äußerst interessant, wofür hier aber der Platz fehlt, eine Studie über die verschiedenen Propagandastrategien in den drei Nachfolgestaaten des "Großdeutschen Reiches" Mitte der fünfziger Jahre anhand der Thälmann-Filme (DDR), "Stresemann" (BRD) und "1. April 2000" (Österreich) anzufertigen.

[229] Es handelte sich um die Schriftsteller Ernst Marboe (ÖVP) und Rudolf Brunngraber (SPÖ). Vgl. Fremuth-Kronreif: Der "Österreich-Film"..., a.a.O., S.24-34 und Fn.33 auf S.62.

[230] Vgl. Fremuth-Kronreif: Der "Österreich-Film"..., a.a.O., S.44-48.

Handlung läuft so ab, daß am 1. April 2000 der neue Ministerpräsident Österreichs die Unabhängigkeit seines Landes erklärt. Aufgrund dieser Verletzung des seit mehr als fünfzig Jahren herrschenden Besatzungsstatuts fliegt eine "Weltschutzkommission" (WESCHUKO) nach Wien und klagt Österreich wegen "Gefährdung des Weltfriedens" an. Das drohende Urteil, Auslöschung des österreichischen Staates und Umsiedlung seiner Bevölkerung in entlegene Gebiete (!), kann der Ministerpräsident dahingehend abwenden, daß er der Kommission unter Aufbietung aller Tourismusattraktionen und historischen Glanzpunkte die Friedensliebe und Harmlosigkeit seines Landes beweist. Am Ende des Films wird sogar ("endlich") die alliierte Besatzung aufgehoben. Was als typisch für die österreichische Mentalität angegeben wird, ist voller Klischees von kaum zu überbietender Einfältigkeit. Bemüht werden "Wein, Weib und Gesang", die Fröhlichkeit des Heurigenfestes, ein Auftritt des "lieben Augustins" und Operettenmelodien. Auf der anderen Seite wird es aber auch politischer, wenn der Ministerpräsident Österreich als Bollwerk gegen die Osmanen (die Türken vor Wien 1683) preist oder wenn er ein patriotisches "Österreich-Lied" komponieren läßt, in welchem "Freiheit und Gerechtigkeit für alle", also auch für das österreichische Volk, gefordert werden.
Er erstaunt hier weniger, daß die NS-Zeit im Film überhaupt nicht benannt wird, sondern weit mehr die Dreistigkeit, mit der sich Österreich zum "unschuldigen Opfer" stilisiert und wie die alliierte Besatzung für das österreichische Grundübel schlechthin gehalten wird. Warum Österreich besetzt ist (und warum so lange), bleibt vollkommen im Dunkeln. Die Besatzung selbst ist unsinnig, weil nach der Behauptung des Films von Österreich keinerlei Gefahr droht und auch nie jemals irgendeine Gefährdung bestanden hat. Der Vorsitzenden der "Weltschutzkommission" werden an einer Stelle die Worte in den Mund gelegt, daß die bisherige "Politik der Männer" nur zu "Blut, Schweiß und Tränen" geführt habe (nach dem berühmten Diktum des britischen Premierministers Winston Churchill), was prompt von der österreichischen "Männerwelt" mit "berechtigter" Entrüstung zurückgewiesen wird. Die "Blut, Schweiß und Tränen"-Analogie ist hier doppelt verdreht: Sie wird einerseits nicht dem eigenen Volk im Zuge der äußeren Abwehr eines feindlichen Staates angeraten und ist andererseits auf die "Männerpolitik" projiziert, um damit geschichtsrelevante Aspekte in der Beweisführung für das gutartige Österreich demonstrativ zu neutralisieren. Abstrakt gesehen ist die Vorhaltung von der "Frau Excellenza" der "Weltschutzkommission" ja keineswegs falsch. Die Kontextverdrehung findet jedoch dadurch statt, daß sich Österreichs Männer außer für Arbeit, "Wein, Weib und Gesang" offenkundig für nichts anderes interessiert haben,

was den Anwurf im Rahmen der Darstellung gleichzeitig so ungeheuerlich und fadenscheinig macht. Diese Neutralisierung der Geschichte durchzieht die gesamte Handlung des Films. Höhepunkt von "1. April 2000" ist schließlich eine Art maskierter "Volksumzug", um den Vertretern der "Weltschutzkommission" nochmals zusammenfassend und geballt zu zeigen, daß nicht ein einziger Österreicher aggressive Absichten hege. Dazu ertönt das "Österreich-Lied". Liebeneiners Inszenierung scheut sich hier tatsächlich nicht davor, in der Kombination von schnellen Bildschnitten und nationalistischen Gesängen aller Volksgruppen das Gefühl der "Volksgemeinschaft" wiederaufleben zu lassen. Diese Sequenzen erinnern fatal an die Begrüßungsfahrt von Adolf Hitler durch Nürnberg vor dem Reichsparteitag der NSDAP 1934 in Riefenstahls NS-Propagandafilm "Triumph des Willens" (1935), nur, daß jetzt natürlich Hitler fehlt.[231]
Die vom "Wiener Schmäh" kaum kaschierte und zum Teil sehr heftige Propaganda für Österreich wurde dem Film im Ausland durchaus übel genommen. Vor allem die Kritiken aus den USA, Frankreich und besonders aus den Niederlanden wehrten sich vehement gegen die propagandistischen Elemente von "1. April 2000". Im Gegensatz dazu scheint er in einigen skandinavischen und lateinamerikanischen Ländern ganz gut angekommen zu sein. Allerdings läßt sich nicht nachweisen, daß der Film irgendeinen Einfluß auf die Entscheidungsfindung zur Rückgabe der Souveränität an Österreich 1955 gehabt hätte.[232] Viel wichtiger war hier wohl eher die Rolle des Films für die österreichische Selbstwahrnehmung und gegenseitige Selbstverständigung. In der heimischen Rezeption lehnten 1952 lediglich die Presseorgane der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) den Film ab, während übergreifend von den Sozialdemokraten bis zu den Konservativen der Filminhalt und die Filmform als "authentisch österreichisch" gepriesen

[231] Die Präsenz des "Führers" blieb manchen Österreichern aber offenbar gegenwärtig. In den Erinnerungen der Schriftstellerin Elisabeth Freundlich, die 1938 aus Wien flüchten mußte, findet sich folgende Anekdote anläßlich der Unterzeichnung des österreichischen Staatsvertrages von 1955: "Am 15. Mai 1955 standen wir, Günther Anders und ich, im Wiener Belvederepark, oben im Spiegelsaal ging die Unterzeichnung des Staatsvertrags vor sich... Neben mir stand eine einfache Frau mit Kopftuch und Küchenschürze und schluchzte bitterlich. So viel Anteilnahme rührte mich. Ich nahm sie um die Schulter, um sie ein wenig aufzurichten. Schließlich kam es stoßweise aus ihr heraus: ‚Wenn das der Hitler noch erlebt hätt´!' Erfunden? So etwas läßt sich nicht erfinden." Elisabeth Freundlich: Die fahrenden Jahre. Erinnerungen, Salzburg 1992, S.134. Zitiert nach Gerhard Scheit: Die Meister der Krise. Über den Zusammenhang von Vernichtung und Volkswohlstand, Freiburg 2001, Fn.104 auf S.76.

[232] Vgl. Beate Hochholdinger-Reiterer: Politik getarnt als Aprilscherz. Zur Rezeption des Österreich-Films 1. April 2000, in: Kieninger/Langreiter/Loacker/Löffler (Hg.): 1. April 2000..., a.a.O., S.73-111. Daß aus den Niederlanden der schärfste Widerspruch kam, lag aus verständlichen und sehr nachvollziehbaren Gründen daran, daß der frühere deutsche Reichskommissar für die besetzten Niederlande zwischen 1940 und 1945, Arthur Seyß-Inquart (1892-1946), ein Österreicher war. Er wurde wegen seiner Verantwortung für die Deportation von Juden und Zwangsarbeitern als Hauptkriegsverbrecher verurteilt und hingerichtet.

wurden. Ein bezeichnendes und repräsentatives politisches Beispiel für die Notwendigkeit der österreichischen Selbstverständigung per Film gab der Rezensent der Zeitung "Neues Österreich" im November 1952, als er schrieb: "Das Ernste daran – und etwas Ernsteres kann es für uns Österreicher derzeit nicht geben – ist unsere Freiheit. Besser gesagt: das Faktum und Fatum, daß wir bald acht Jahre nach der gewaltsamen Beseitigung des fremden Terror-Regimes, dessen erstes Opfer unser Land war (wobei die Weltmächte kaltlächelnd zusahen), noch immer dieses köstlichen Gutes, Freiheit genannt, beraubt sind, und daß ein Zustand, den wir von Jahr zu Jahr, von Tag zu Tag, ja, von Stunde zu Stunde immer mehr als unwürdig, unmenschlich, unerträglich empfinden, sich zu verewigen scheint." [233] Diese deutliche, die Erinnerung externalisierende Sinngebung des Films war nicht mehr zu überbieten. Noch 1998 zur Wiederaufführung des Films im Rahmen der ersten Ratspräsidentschaft der Europäischen Union durch Österreich wurde "1. April 2000" als "satirische Komödie über die Besatzungszeit" angekündigt.[234] Die Fähigkeit zur historischen Selbstreflexion hat in Österreich offenbar weiterhin mit Widerständen zu kämpfen.[235]

Nach dem Abschluß der österreichischen Integration durch den Staatsvertrag von 1955 wurde die Legende von der Unschuld Österreichs am Nationalsozialismus im Film weitaus weniger direkt politisch lokalisierbar. Entsprechende Stimmungen und Untertöne waren allerdings in den als "historisch" postulierten Filmen über die Habsburger Monarchie zu erkennen. Da es sich bei der "Sissi-Trilogie" um die bekanntesten und erfolgreichsten Filme dieser Gattung handelt und da hier die Erinnerungsverweigerung auf die Reichsidee des als von der Realität vorgeblich "unbelasteten" 19. Jahrhunderts (genauer: der kurzen friedlichen Jahrhundertmitte, in der noch "alles in Ordnung" zu sein scheint) projiziert

[233] Vgl. Otto Basil, in: Neues Österreich vom 21. November 1952. Zitiert nach Hochholdinger-Reiterer: Politik getarnt als Aprilscherz..., a.a.O., S.80.

[234] Vgl. Hochholdinger-Reiterer: Politik getarnt als Aprilscherz..., a.a.O., S.104.

[235] Inzwischen legte im Jahre 2002 der Regisseur und Schauspieler Peter Kern eine komödiantische Trash-Variante des Stoffes unter dem Titel "1. April 2021: Haider lebt!" vor. Hier wird Österreich von den USA wegen der Kanzlerschaft ihres Rechtspopulisten Jörg Haider auf die sogenannte "Achse des Bösen" gesetzt, die nach Ansicht des US-Präsidenten George W. Bush angebliche "Terrorstaaten" gebildet hätten. Als US-Truppen in Wien landen, muß Haider zurücktreten und taucht danach in der österreichischen Provinz unter. Auf der Suche nach Haider stellt ein deutscher Journalist im folgenden vielerlei Merkwürdigkeiten des politischen Alltags im Österreich der Zukunft (bzw. der Gegenwart) fest. Derartige Selbstparodien waren und sind jedoch selten. Vgl. dazu auch Helmut Schödel: Peng, peng, peng! Peter Kerns Trash-Filmkomödie "1. April 2021: Haider lebt!", in: Süddeutsche Zeitung vom 23. September 2002, S.13.

wird, sollen dazu an dieser Stelle einige Hinweise gegeben werden.[236] Diese Hinweise können nur kursorisch sein, weil die Informationsfülle der Filme, vor allem im Hinblick auf die überbordende ikonographische Dichte der Zeichen, gewaltig ist. Es genügt hier, anhand der ersten beiden Teile, "Sissi" und "Sissi, die junge Kaiserin", die hauptsächlichen erinnerungspolitischen Anschlußpunkte zu benennen, die den Zusammenhang zwischen der Regression auf den Reichsgedanken und dem gleichzeitig beabsichtigten "Überspringen" des "Großdeutschen Reiches" hervortreten lassen.
Zweifellos sind die "Sissi"-Filme, wie Georg Seeßlen zurecht bemerkt hat, keine historischen Filme, sondern Filme, die, zusammengesetzt aus den Genres Heimatfilm, Familienroman, Bergfilm und Salondrama, ein schon als klassisch zu beschreibendes Konglomerat des Antirealismus darstellen. Damit sind sie indes keineswegs von der geschichtlichen Tragweite eines Bezugs auf Mentalitätseinstellungen bei ihrem Entstehungszeitpunkt suspendiert.[237] Es erstaunt etwas, daß Seeßlen diesen Aspekt zunächst hervorhebt, um seine Argumentation im weiteren Verlauf des Textes auf die mythischen Dimensionen der Genrebetrachtung zu konzentrieren. Auch die Annahme, daß die "Sissi-Trilogie" überhaupt eine Spekulation mit der Idee und dem Wunschtraum nach einem Reich sein könnte, lehnt er eher ab, als daß er ihr zustimmen würde. Für Seeßlen sind die "Sissi"-Filme mehr der "Traum eines Familienromans am Hof" und weniger der Traum nach untergegangener Großmacht, weil die Militärmacht in ihnen pazifistisch begradigt erscheint.[238] Dennoch erkennt er die zeitbedingte Programmatik für die Erinnerung und zeigt zwei Momente auf, die den Kontext zur Reichsidee, in der faktischen Verschmelzung von Deutschland (Bayern) und Österreich, deutlich machen. Erstens kommt Sissi "von außen". Sie wird als Herzogin von Bayern die Gemahlin von Kaiser Franz Josef. Exakt in der Situation, in der dies im ersten Teil klar geworden ist, wird sie Österreicherin, eigentlich sogar "Deutschösterreicherin". Von da an, sagt Seeßlen nun, repräsentiert Sissi nicht einfach Österreich, sondern "sie *ist* Österreich, nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer bayrischen Herkunft, die eine tiefe innere Beziehung zwischen den beiden Staaten ausdrückt, die weder von historischer Schuld noch von gegenseitigem Anspruch, sondern von persönlichen und dynastischen Beziehungen geprägt ist."[239] Diese Seins-

[236] Vgl. auch die Ausführungen von Georg Seeßlen: *Sissi* – Ein deutsches Orgasmustrauma, in: Marsiske (Hg.): Zeitmaschine Kino..., a.a.O., S.64-79. Alle drei Filme hatten laut Seeßlen (S.70) in ganz Westeuropa einen "überwältigenden" Erfolg.
[237] Vgl. Seeßlen: *Sissi*..., a.a.O., S.65-67 und S.78/79. Hier wird ausschließlich die Interpretation Seeßlens herangezogen, weil sie meines Wissens die einzige ist, die das Problem der regressiven Reichsidee zur Sprache bringt.
[238] Vgl. Seeßlen: *Sissi*..., a.a.O., S.67.
[239] Vgl. Seeßlen: *Sissi*..., a.a.O., S.72 (Hervorhebung von Seeßlen – D.K.).

funktion für Österreich und ihr Zusammenhang mit Deutschland werden noch zusätzlich durch die hohe gemeinschaftliche Symbolik der "Sissi-Trilogie" unterstrichen. Im ersten Teil gibt es zum Beispiel die legendäre und farbenprächtige Flußabfahrt von Sissi aus Bayern nach Wien, die gleichsam die Verbindung der Staaten in der Anschauung der sich ähnelnden Landschaft naturalisiert. Überdies kann die in allen drei Teilen bemühte Anrufung der Nationalhymne "Deutschösterreichs", nach der Melodie von Joseph Haydn wahlweise versprachlicht als "Gott erhalte Franz den Kaiser" (Österreich) oder "Deutschland, Deutschland über alles!", changierend für beide Länder in Anwendung gebracht werden. Wenn Sissi im Film aber Österreich *ist*, dann verweist diese Hauptposition gleichzeitig auch darauf, was sie *nicht ist*, nämlich geschichtlich. Sie ist weder Renner, Dollfuß oder Schuschnigg noch Seyß-Inquart, Kaltenbrunner oder gar Adolf Hitler, die ebenfalls in gewissen Punkten Österreich *waren*. Das ist Sissi nicht nur offensichtlich dem Geschlecht nach nicht, sondern auch wegen ihrer ausgleichenden und auf Frieden bedachten "Politik". Der unsichtbare historische Hintergrund der Sehnsucht nach gemeinsamer Blüte im harmlosen Aufgehen der Dynastie bringt es somit fertig, den Gedanken der Reichsidee ohne Erinnerung an das "Großdeutsche Reich" zu feiern. Dieser Umstand wurde selbst in der Bundesrepublik Deutschland wahrgenommen. Laut Seeßlen wirkten die "Sissi"-Filme "bis zu einem gewissen Grad als eine transkulturelle Botschaft, als ein Trost-Angebot für das deutsche Publikum, das sich eine ähnlich gelagerte mythische Erinnerung an eine ‚gute alte Zeit' im Zusammenspiel von Macht und Melodram nicht gestatten konnte." [240]

Als ein zweiter Aspekt für die Identifikation des Reichsgedankens ist auch die Grundstruktur der "Sissi-Trilogie" insgesamt kennzeichnend. Es wird in den Filmen beständig und dauernd an der "mythischen Auflösung von Widersprüchen" gearbeitet, deren Endeffekt die räumliche und zeitliche Externalisierung der gesamten politischen Geschichte ist, wie selbstverständlich unter Einschluß der NS-Zeit und ohne den geringsten unterschwelligen Versuch, historische Widersprüche als solche überhaupt gelten zu lassen. Alle politischen und familiären Konflikte in den Filmen tendieren zum harmonischen Ausgleich, der sich allein durch die Beharrung der deutsch-österreichischen (Familien-)Beziehungen löst. So betont zusammenfassend nochmals Seeßlen, daß "der Habsburgerfilm" (...) "für eine konstitutionelle Monarchie zu plädieren (scheint), die Ersetzung einer realen durch eine geträumte Repräsentanz, eine Militarisierung des Lebens unter Ausschluß all des Häßlichen, was militärische Kulturen innen und außen anrichten können, die Ersetzung des Natürlichen der Herrschaft, in

[240] Vgl. Seeßlen: *Sissi*..., a.a.O., S.67/68.

dessen Herz das Synthetische nistet, durch das Synthetische, in dessen Herz das Mädchen, eine mythische Form des Natürlichen in gesellschaftlich gebändigter Form, nistet."[241] All diese angeführten Kriterien (Monarchie, Militär, regressiver Traum und Unberührbarkeit) sind ein wesentlicher und organischer Bestandteil der Nationalerzählungen vom Reich, weshalb die "Sissi"-Filme unter diesem Blickwinkel erinnerungspolitisch schon fast zum Prototypen der Abwehrhaltung gegen die bloße Wahrnehmung historischer Prozesse werden. Wohlgemerkt erklärt sich die hier vorgelegte Interpretationshaltung nicht aus den Filmen selbst. Ihr Perspektivenwechsel hat zu berücksichtigen, daß die Entstehung der Filme nicht jenseits der Erfahrung des "Großdeutschen Reiches" ablaufen konnte.

Was in der Analyse der österreichischen Nichtartikulation der NS-Problematik auffällt, ist der absolute Hang zur Einebnung, Neutralisierung und Normalisierung der Zeit zwischen 1938 und 1945 durch Ausweichen vor der Geschichte in ihrem allgemeinsten und ursprünglichen Sinn. Es kann im Falle der österreichischen Filmbeiträge "1. April 2000" und der "Sissi-Trilogie" wohl nicht mehr von einer Dialektik der Bilder gesprochen werden, weil sich die Filme hier konsequent weigern, überhaupt irgendwelche Widersprüche thematisch anzugehen. Sie favorisieren eine Form der phänomenologischen Betrachtungsweise des Historischen, die den unbedingten "Vorzug" hat, den Prozeßcharakter der Geschichte zu negieren und ihn in ein Stückwerk von Einzelereignissen umzuwidmen. Damit wird zweifellos erreicht, daß die Geschichte eine unbefleckte Erfolgserzählung bleibt. In dieser Situation ist dann noch die wirkliche "Meisterleistung" gelungen, den nicht bezeichneten, aber sehr wohl gedachten "Betriebsunfall" der Geschichte (Adolf Hitler und das "Großdeutsche Reich") aus dem österreichischen Selbstverständnis bedenkenlos auszugliedern. In den späteren Jahrzehnten der österreichischen Filmentwicklung veränderte sich dieser einmal eingenommene Standpunkt kaum.[242]

---

[241] Vgl. Seeßlen: *Sissi*..., a.a.O., S.78.

[242] Man muß lange suchen, um einige ernsthafte Versuche des österreichischen Kinofilms zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit zu finden. Dazu gehören im strengen Sinne nur die ersten beiden Teile des Films "Der Bockerer" (1981 und 1996, Regie: Franz Antel), der die alltägliche und merkwürdig glatte Resistenz eines Wiener Kleinbürgers gegenüber den Ungerechtigkeiten in der NS-Zeit zeigt, sowie das allerdings beeindruckende Porträt über die freiwillige Teilhabe der österreichischen Dorfbevölkerung beim Einfangen sowjetischer Offiziere nach ihrer Flucht aus dem KZ Mauthausen in "Hasenjagd" (1994, Regie: Andreas Gruber). Die Gesamtfilmproduktion Österreichs war aber quantitativ noch kleiner als die der DDR. Vgl. die Aufstellung bei Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt..., a.a.O., S.271. Diese Tatsache kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Österreichs Beitrag zum produktiven Umgang mit der NS-Geschichte selbst noch in den Umrissen der eigenen Filmverhältnisse denkbar dürftig ausfiel. Die lange währende und allgegenwärtige Verweigerungshaltung der österreichischen Gesellschaft motivierte schließlich auch die heftige Reaktion österreichischer

Der Zweite Weltkrieg als gesellschaftliche Grunderfahrung – "Die Brücke" / "Die Abenteuer des Werner Holt"

Der Zweite Weltkrieg stellte für beide deutsche Staaten eine gesellschaftliche Grunderfahrung dar. Die öffentliche Repräsentation dieses Krieges in den deutschen Nachkriegsmedien bezeugt dies nachdrücklich. Aufgrund der Vehemenz, mit der Deutschland 1939 den Krieg entfesselte, der "totalen" Konstitution, mit der die deutsche "Volksgemeinschaft" in ihn eingebunden wurde, der nie dagewesenen Brutalität der Kriegführung sowie der eben solchen "totalen" Rückkehr des Krieges auf den Boden der Verursacher, waren alle Deutschen in der einen oder anderen Weise vom Krieg als aktive und passive Teilnehmer betroffen. Die politischen Bedingungen des Kalten Krieges diktierten auch im Zusammenhang mit der Erinnerung an den Krieg die geschichtspolitischen Prämissen, die in der Bundesrepublik und in der DDR auf beträchtliche Unterschiede in den Verarbeitungsstrategien verweisen. Dabei erschien die Position, wer von beiden Gemeinwesen sich wie zum Endergebnis des Krieges verhielt, als die wohl deutlichste Phasenverschiebung der Kriegserinnerung. Während der westliche Teil Deutschlands in der retrospektiven Sicht auf den Krieg nicht selten den eigenen Opferstatus betonte, empfand sich die DDR im wesentlichen auf der Seite der Sieger und sah sich daher weit weniger veranlaßt, die deutschen Verluste als eine Folge der verbrecherischen Kriegführung zu thematisieren. Nicht zuletzt die Tatsache, daß sich die Existenz der DDR aus der Niederlage des Deutschen Reiches im Krieg ergab, war entscheidend für die veränderte Sichtweise auf den verlorenen Krieg, der hier als gerechte Strafe für den Anspruch Nazideutschlands auf Weltherrschaft betrachtet wurde.
Die Konstellationen der Ost-West-Konfrontation motivierten natürlich die Verengungen des jeweiligen Geschichtsbildes über den Krieg. In Grundzügen betraf dies in der Bundesrepublik lange Zeit vor allem den Versuch, Adolf Hitler und die Spitzen der NS-Elite vom Gros der Wehrmacht und vom Volk abzukoppeln und ersteren die alleinige Schuld an den Verbrechen des Krieges (weniger am Krieg als solchen) zuzuschreiben. Für die DDR hingegen galt die Aufmerksamkeit der Erinnerung fast ausschließlich den Gegnern des Krieges, konzentriert entweder auf diejenigen, die wie die Kommunisten schon immer gegen diesen Krieg gewesen waren

---

Intellektueller wie Thomas Bernhard, Alfred Hrdlicka oder Elfriede Jellinek, wobei Bernhard z.B. noch in den achtziger Jahren meinte, daß aufgrund der gar nicht unternommenen Aufarbeitung der österreichischen NS-Vergangenheit das Volk weiterhin aus "Katholiken und Nationalsozialisten" bestehen würde. Vgl. dazu Thomas Bernhard: Auslöschung. Ein Zerfall, Frankfurt/M. 1986, 1994 (6. Aufl.), vor allem S.439-448. Das ist wiederum eine These, die hier weder bestätigt noch widerlegt werden kann.

oder auf jene, die aus Einsicht in die Notwendigkeit im Krieg die Front wechselten und gegen die deutschen Truppen als Partisanen und Propagandisten weiterkämpften. An dieser beidseitigen defizitären Ausrichtung des Kriegsbildes änderte sich bis weit in die siebziger Jahre hinein relativ wenig, was sich auch im Filmwesen niederschlug. Innerhalb der Filmstrukturen, die in West und Ost den Krieg behandeln sollten, entwickelten sich jedoch bei einem gravierenden quantitativen Unterschied zwei aufeinander bezogene Gemeinsamkeiten. Handgreiflich war rein mengenmäßig insbesondere die Flut an kommerziellen Kriegsfilmen, die in den fünfziger Jahren und zum Teil noch in der ersten Hälfte der sechziger Jahre den westdeutschen Markt überschwemmte. Eine derartige Dominanz des Kriegsthemas war in der Eigenproduktion der DDR nicht vorhanden. Gemeinsames zeigte sich jedoch hier wie dort in der anfänglich sehr zögerlichen Haltung, über episoden- und anekdotenhafte Anklänge an den Krieg in den ersten Nachkriegsfilmen hinauszugehen. Ursachen, Verlauf und Auswirkungen des Krieges waren erst einmal nur Begleiterscheinungen der moralischen Argumentation. Nach Gründung beider deutscher Staaten änderte sich dieser Zustand insoweit, daß nun in das erinnerungspolitische Vakuum der Integration die filmischen Kriegsinterpretationen der beiden Großmächte UdSSR und USA eindrangen, deren Geschichtsbilder in der Kennzeichnung des deutschen Kriegsgegners gegenläufiger nicht sein konnten. Erst gegen Mitte bzw. Ende der fünfziger Jahre begannen auch in der west- wie der ostdeutschen Filmlandschaft Auseinandersetzungen mit der Kriegsproblematik. Eine weitere Gemeinsamkeit bestand hierbei darin, daß sich die entsprechenden Filme in der Darstellung der allgemeinen Schreckensdimensionen des Krieges sehr schwer taten und kaum in der Lage waren, auch nur annähernd zu zeigen, was Krieg in seiner Allgewalt gegen zivilisatorische Zustände wirklich bedeutet.

Die Initiative für die Massenproduktion von Kriegsfilmen in der Bundesrepublik ging gleichermaßen vom Erfolg und von der Signalwirkung des US-amerikanischen Spielfilms “Rommel, der Wüstenfuchs” (1951, Regie: Henry Hathaway) aus, der 1952 in die westdeutschen Kinos kam. Unabhängig von der Bewertung des Bildes, das von der Leitfigur der militärischen Kampfkraft und Ehrenrührigkeit, dem Infanteriegeneral, Feldmarschall und Führer des deutschen Afrikakorps Erwin Rommel (1891-1944), gezeichnet wurde, animierte dieser Film auch die westdeutschen Produzenten, nachfolgend Kriegssujets zu behandeln. Obwohl der Rommel-Film die biographischen Eckpunkte der Hauptfigur relativ korrekt wiedergab und nicht von vornherein dem Mythos von der “sauberen” Wehrmacht Vorschub leistete, lag die Ambivalenz des Films tendenziell darin, daß mit Hilfe derartiger

Visualisierungen die Strategie der USA umgesetzt werden sollte, wonach der Kalte Krieg aus westlicher Sicht die Umwandlung des früheren Kriegsgegners Deutschland in einen wichtigen Verbündeten erforderlich machte.[243] Hier erschien die deutsche Armee zum ersten Mal weniger als Organ der NS-Ideologie zur Ausführung von Weltherrschaftsplänen, sondern als ein gleichwertiger und ebenbürtiger Gegner. Das deutsche Militär wurde laut Filmaussage von der NS-Führung eher irregeleitet und mißbraucht und konnte zudem nur mit dem Einsatz aller Kräfte besiegt werden. Eine solche "Zähigkeit" verschaffte einigen Respekt und war zur Verwendung jener Kampfressourcen für die zukünftigen militärischen Aufgaben des westlichen Bündnisses hoch willkommen.

Die westdeutschen Kriegsfilme der fünfziger Jahre übernahmen diese Konstruktionen und entwickelten sie größtenteils Schritt für Schritt zur demagogischen Schuldentlastung der deutschen Wehrmacht weiter. Funktionale Elemente dieser ideologischen Ausrichtung waren bereits bei den Filmen "Canaris" und "Des Teufels General" zu finden, in denen die Differenz zwischen den "guten" Soldaten und der verbrecherischen Clique der NS-Machthaber erstmals spürbar wurde. Stärker konturiert und ausgearbeitet kam dieses Modell in den "08 / 15"-Filmen sowie in "Der Stern von Afrika" vor. Ein weiteres Beispiel der Geschichtsneutralisierung im Kriegsfilm war in dieser Hinsicht auch "U 47 – Kapitänleutnant Prien" (1958, Regie: Harald Reinl), der seine große Begeisterung für plastisch ausgemalte Schlachtszenen mit in der Realität nicht vorhandenen, angeblichen Widerstandshaltungen der deutschen Protagonisten verband.[244] Nicht umsonst fiel das Fazit der west-

---

[243] Vgl. zu den innen- und außenpolitischen Strategien der USA auf dem Kultursektor in dieser Zeit die aufschlußreiche und umfassende Untersuchung von Frances Stonor Saunders: Wer die Zeche zahlt... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg (1999), Berlin 2001, passim und zum Film S.268-288, besonders S.275/276.

[244] Vgl. dazu die Bemerkungen zum westdeutschen Kriegsfilm als parallele Einblendung in den Kontext früher DEFA-Filme über den Krieg bei Thomas Heimann: Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film, in: Martin Sabrow (Hg.): Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR, Köln-Weimar-Wien 2000, S.37-85, hier S.43-45. Dort (S.43) auch die Zahlenangabe, daß die drei "08 / 15"-Filme insgesamt etwa 15-20 Millionen Zuschauer in der Bundesrepublik Deutschland erreicht haben sollen. Der "08 / 15"-Topos blieb danach in beiden deutschen Staaten ein beliebter Aufhänger für die (demokratische) Zuwendung zum oder die (staatssozialistische) Abwendung vom westdeutschen Militär. Der Film "Barras heute" (1963, Regie: Paul May) war z.B. als Fortführung des intelligenten Erziehungsvermögens von Untergebenen in der Bundeswehr gedacht. Vom "08 / 15"-Regisseur gedreht, erfüllte der Film durchaus seine Werbefunktionen. Geradezu diametral entgegengesetzt verfuhr die DEFA, die 1967 an einem Bundeswehrstoff unter dem Titel "08 / 15 – vierter (bzw.) letzter Teil" arbeitete. In dieser sehr konstruierten Geschichte ging es um den "Nachweis" des "verbrecherischen Charakters" der Bundeswehr anhand der Darstellung ihrer Personal- und Befehlsstruktur sowie ihrer Ausbildungsmethoden. Vgl. dazu Hans von Oettingen: 08 / 15 – "vierter Teil", S.1-12, mit Thesen zur "Problematik der Bundeswehr" auf S.1-3. BArch, DR 117, Fa.7 – Fahrplan zum Szenarium in der 1. Fassung vom 1. Juni 1967 (I/2). Aus künstlerischen und ideologischen Gründen wurde das Szenarium,

deutschen Filmkritik über die meisten deutschen Kriegsfilme zu Beginn der sechziger Jahre ernüchternd aus. Die Filme verklärten den Krieg rundweg und verkörperten Klischees, die in acht Typen wie folgt zusammengefaßt werden konnten: "Es ist schön, Soldat zu sein; Die bösen Nazis und die guten Soldaten; Die Diffamierung des Widerstands; Der Krieg als sportlicher Wettkampf; Die Armee als Schule der Nation; Die Diffamierung des Gegners; Krieg als Schicksal; Die vorgetäuschte Kritik." [245]

Im Kontext der allgemeinen Unzufriedenheit mit dem westdeutschen Film seitens der Kritik war der Film "Die Brücke" von 1959 eine herausragende Ausnahme. Er kann daher nicht als typisch für die Gesamtkonstitution des westdeutschen Filmwesens begriffen werden. Da der Film aber im In- und Ausland einen hohen Bekanntheitsgrad erlangte, inhaltlich und formal eine gewisse Summierung des Kriegsthemas darstellte und auch in der DDR rezipiert wurde, soll er hier einer genaueren Analyse unterzogen werden. Daß die DEFA mit dem Film "Die Abenteuer des Werner Holt" sechs Jahre später auf anderen Wegen das gleiche Problem, den Einsatz und die Erfahrungen der Generation der 14- bis 17-jährigen Jugendlichen im Zweiten Weltkrieg, aufgriff, gestaltete sich für eine gesamtdeutsche Rezeption als "Novum", weil der DDR-Film sofort in die bundesdeutschen Kinos kam und sich Vergleiche mit dem Film "Die Brücke" nahezu aufdrängten.[246] Es ist somit vorab festzuhalten, daß die Sujetgleichheit ein seltener thematischer Glücksfall war, der zumindest erahnen läßt, daß der Zweite Weltkrieg als gesellschaftliche Grunderfahrung offensichtlich mit einem Parallelbezug ähnlich intensiv in beiden deutschen Staaten wahrgenommen wurde. Möglich wäre nun erstens, daß diese Filme aufgrund ihrer Motivsuche nach den Ursprüngen einer begeisterten Teilnahme der Jugend am Krieg in eine sozialpsychologische und politische Lücke vorstießen, die bis dahin von den überlieferten Arten der retrospektiven Kriegserzählungen nicht geschlossen werden konnte. Denkbar ist zweitens aber auch, daß selbst diejenigen Filme, die ihr Anliegen grundsätzlich als konsequente Stellungnahme gegen den Krieg verstanden wissen wollten, mit den oben angeführten Kriterien der Kriegsverklärung in einen mehr als widersprüchlichen Konflikt gerieten.

---

wie überhaupt alle Filmideen mit Bezügen zur Bundeswehr, bei der DEFA nicht zu einem Film weiterentwickelt. Offenbar war das Thema dann doch zu heikel, denn es hätte auch unfreiwillige Anspielungen auf die Erziehungsmaßstäbe der NVA enthalten können, ganz zu schweigen vom lückenhaften Kenntnisstand über die tatsächlichen Bedingungen in der Bundeswehr bei den Filmverantwortlichen der DDR. Von Oettingens Filmskript wurde 1968 in Buchform und als Hörspiel unter dem Titel "Rostiger Ruhm" veröffentlicht. Vgl. hier die Pressenotizen des Lektorats der DEFA. BArch, DR 117, VN 15.2 – Lektorat, Akte Hans von Oettingen.

[245] Vgl. dazu Reinhold E. Thiel: Acht Typen des Kriegsfilms, in: Filmkritik 11/1961, S.514-519, hier S.516/517.

[246] Ohne ausführlich weiter darauf einzugehen bestätigt dies auch Heimann: Erinnerung als Wandlung..., a.a.O., Fn.171 auf S.79/80.

"Die Brücke" (Bundesrepublik Deutschland 1959)
Regie: Bernhard Wicki; Drehbuch: Michael Mansfeld und Karl Wilhelm Vivier (d.i. Heinz Pauck) nach dem gleichnamigen Roman von Manfred Gregor [247]*;*
Kamera: Gerd von Bonin; Musik: Hans-Martin Majewski;
Darsteller: Volker Bohnet (Scholten), Fritz Wepper (Mutz), Michael Hinz (Forst), Frank Glaubrecht (Borchert), Cordula Trantow (Franziska), Volker Lechtenbrink (Hager), Günther Hoffmann (Bernhard), Karl Michael Balzer (Horber), Wolfgang Stumpf (Lehrer), Günter Pfitzmann (Unteroffizier Heilmann), Siegfried Schürenberg (Oberstleutnant) u.a.;
Ein Fono-Film; Länge: 103 min.; s/w; Premiere: 22. Oktober 1959 in Mannheim; Premiere DDR: 4. September 1964 in Berlin.[248]
Inhalt:
Irgendwo in einer süddeutschen Stadt gegen Ende des Zweiten Weltkrieges. Die Front ist nahe. Verzweifelt versuchen die Einwohner der Stadt, ein halbwegs geregeltes Alltagsleben aufrechtzuerhalten. Einige wollen sich absetzen, andere werden aus Sorge um das Leben von ihren Angehörigen evakuiert. Ein Ortsgruppenleiter der NSDAP schickt allerdings seine Frau weg, um mit seiner Geliebten ungestört zu sein. Nach und nach werden sieben Jungen im Alter von etwa 16 Jahren vorgestellt, die in die Schule gehen, über das Leben und die Liebe nachdenken und auch sonst ganz normale Jugendliche sind. Da kommt die freudig erwartete Einberufung. Während die Eltern und der Klassenlehrer schockiert sind, jedoch nichts gegen den drohenden Kriegseinsatz machen können oder wollen, stürzen sich die Jungen in das aus ihrer Sicht ersehnte Abenteuer. Aber bereits der erste Kasernentag ernüchtert sie wegen des Drills der Unteroffiziere. Nachts ist Alarm. Der Befehl heißt: An die Front. Der Lehrer hat am Vortag bei einem Hauptmann zumindest noch erwirkt, daß seine Jungs nicht in die vorderste Frontlinie kommen. Sie werden an einer Brücke in ihrem Heimatort abgesetzt, die sie als "ihre" Brücke bezeichnen. Der sie kommandierende Unteroffizier will eigentlich nur "Kaffee holen". Er wird jedoch von einer Militärstreife der Feldgendarmerie nach einem kurzen Disput getötet. Auch auf sich allein gestellt sind die Jungen weiterhin entschlossen, den Kampfbefehl auszuführen und die Brücke zu sichern. Sie wissen nicht, daß diese Brücke strategisch völlig unwichtig ist und von einem Pionierkommando gesprengt werden soll. Zurückweichende Wehrmachtsteile sind von Verletzungen und Kriegsmüdigkeit geprägt. Am

[247] Vgl. Manfred Gregor: Die Brücke. Roman, Wien-München-Basel 1958.
[248] Angaben nach Koll/Lux/Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films... Band 1: A-G, a.a.O., S.406.

Morgen erfolgt die erste Feindberührung durch einen Fliegerangriff, bei dem der erste der Jungen tödlich getroffen wird. Die Anderen schwören Rache für ihren Kumpel. Das Geräusch von Panzermotoren kündigt die nächste Auseinandersetzung an. US-Panzer rücken vor, die aber durch den Widerstand der Jungen mit Maschinengewehren und Panzerfäusten zum Stehen gebracht werden. Im Verlauf dieses kurzen Gefechts sterben vier weitere Jungen, mehrere US-Soldaten und ein unbeteiligter Zivilist. Als die verbliebenen zwei Jungen nach Hause gehen wollen, erfahren sie von der Absicht, daß die Brücke von vornherein gesprengt werden sollte. Einer der beiden wird schließlich noch von einer Kugel des fliehenden Sprengkommandos erwischt und kommt in den Armen des letzten noch lebenden Jungen um. Ausgezehrt schleppt dieser sich von der Brücke. Es erscheint die Einblendung: "Dies geschah am 27. April 1945. Es war so unbedeutend, daß es in keinem Heeresbericht erwähnt wurde." –

Die bereits im Buch vorherrschende realistische Milieuzeichnung der extremen Kriegssituation, die Begeisterung der Jungen für den Gang auf das Schlachtfeld sowie die nachfolgende Desillusionierung durch Leid und Tod schienen so gar nicht in die bis dahin gängige Praxis der öffentlichen Beschäftigung mit dem Krieg in der Bundesrepublik zu passen. Für den Regisseur Wicki war der Stoff aber aus zwei Gründen interessant. Erstens wollte er einen Film über den Krieg gegen den Krieg drehen und zweitens die Auswirkungen des Krieges am Schicksal der darin kämpfend verwickelten jüngsten Generation schildern.[249] Einzelne Umarbeitungen der Romanvorlage kamen dem späteren Film durchaus zugute, damit intensiver gezeigt werden konnte, was der Krieg war, "dreckig, bestialisch und ohne Lametta", wie sich der Buchautor Gregor nach der Vorbesichtigung des Films ausdrückte.[250]

"Dreckig, bestialisch und ohne Lametta" war die Filmdarstellung über den Tod von sechs der sieben Jungen an einer strategisch unnützen Brücke in den Tagen des "Endkampfes" auf dem deutschen Territorium in jedem Fall. Besonders das letzte Viertel des Films ist vom Gemetzel des Krieges

---

[249] Wicki war in den Jahren davor als Schauspieler in pazifistisch angelegten Rollen zu sehen, so z.B. in "Die letzte Brücke" (1954) oder in "Unruhige Nacht" (1958). Außerdem hatte er mit seiner ersten Regiearbeit, dem Gegenwartsdokumentarfilm "Warum sind sie gegen uns?" (1958) über Abwehrhaltungen von Jugendlichen gegenüber der Elterngeneration, bereits ein genaues Einfühlungsvermögen für Jugendprobleme demonstriert. Laut Presseankündigung beschäftigte sich Wicki "monatelang vor Drehbeginn" mit dem Roman von Gregor. Vgl. H.H.: Filmregie auf neuen Wegen: Bernhard Wicki, in: "Die Brücke". Pressematerial, o.D., DB/5, 1 S. Archiv der SDK, Sign.-Nr.1837 – "Die Brücke".

[250] Vgl. Manfred Gregor: An eine Verfilmung dachte ich überhaupt nicht! Zur Film-Version meines Romanes "Die Brücke", in: "Die Brücke", Pressematerial..., a.a.O., DB/15, 26/2, 1 S. Archiv der SDK, Sign.-Nr.1837 – "Die Brücke".

geprägt. In realistischen und naturalistischen Details, die bis an die Grenze des physisch Erträglichen gehen, werden vor allem die Qualen des Sterbens ausführlich gezeigt. Zweifellos gelingt dem Film damit eine kompromißlose Stellungnahme gegen den Krieg als institutionalisierter Tötungsmaschine, gegen sein Antlitz und gegen die Folgen des Krieges für die innere psychische Verfaßtheit der daran Beteiligten. Der permanente Bildwechsel von Todesszenen und Großaufnahmen der vom Grauen verzerrten Gesichter der Jungen macht diese Absicht in aller Schärfe klar. Es hält sich allerdings bis heute hartnäckig die Frage, ob nicht in der Darstellung der speziellen Kampfhandlungen die Bilder in gewissem Sinne eine Verselbständigung erfahren hätten und ob dadurch nicht eigentlich eher die Ästhetik der technischen Form der Kriegführung als positiver Schauwert reproduziert worden wäre. Wicki und sein Stab hätten dem entgegengehalten, daß der Krieg nun einmal so war und daß zur Annäherung an die Dimensionen des Krieges beide Seiten visuell artikuliert werden müssen: die Knallerei und die Todesfolge. Zur Beantwortung dieser Frage sollte der Film aber auch in seinem Gesamtzusammenhang betrachtet werden. Wenn nämlich die Schluß-einstellungen der Todesorgie als isoliertes Phänomen von den größeren vorderen Teilen des Films abgetrennt werden, dann verschiebt sich selbstverständlich die Interpretationslage.
In seiner Auseinandersetzung mit dem Gesellschaftsbild im westdeutschen Spielfilm hat der Filmkritiker und spätere Regisseur Theodor Kotulla 1962 den Film "Die Brücke" an erster Stelle als weiteres Zeichen dafür gewertet, daß der Film in der Bundesrepublik ein "Film ohne Gewissen" sei. Zur Begründung erhob er gegen Wickis Film zwei Einwände. Zum einen würde er als Kriegsfilm und nicht als Antikriegsfilm der Heroisierung des Opfertodes das Wort reden und erneut dazu dienen, die große Legende des Heldentums der deutschen Wehrmacht aufzurufen. Dies ginge auch daraus hervor, daß ein "südamerikanischer Verleih" den Film mit dem Titel "Die Helden sterben aufrecht" übersetzt hätte, was bei aller Naivität der dortigen Filmkaufleute tatsächlich den "neuralgischen Punkt" der Darstellung treffen würde. Zum anderen erschien für Kotulla "Die Brücke" nicht als Ausweis einer Suche nach den Ursachen für die "Nibelungentreue" der Jugend im Faschismus, mit der sie dann in den Tod gingen. Anstatt den "wahren Charakter der nationalsozialistischen Katastrophe" aus dem Heldentum der sieben Jungen abzuleiten, verlöre sich der Film im ersten Teil grundlos "in naturalistisch-psychologischer Kleinmalerei privater Tändeleien und

Konflikte, die nichts Zwingendes mit dem zweiten, dem Kriegsteil des Films verbindet." [251]

Die beiden Kritikpunkte sind natürlich nicht aus der Luft gegriffen. Was Kotulla aber wohl unterschätzte, ist in zweierlei Hinsicht die materielle Gesamtstruktur des Films. Wie weit die Reproduktion des Heroismus von dessen Resultat, dem Tod, eingeholt wird, veranschaulicht der Film ganz genau. Zudem ist die Darstellung falsch verstandenen Heldentums ja nicht sofort seine Affirmation. Allerdings beförderte die Filmwerbung der Verleihfirma "Deutsche Film Hansa" aus disparaten Gründen der Verkaufstaktik solche Fehlinterpretationen, indem sie den Film mit reißerischen Schlagzeilen wie "Ein Film vom Mut der Unerfahrenen", "Ein Film von zu frühen Soldaten und zu späten (!) Helden" oder "Im Feuer – Von der Schulbank weg" ankündigte.[252] Mißverständlich wirkt bei Kotulla danach auch die Hervorhebung der Zweiteilung des Films, wodurch der Eindruck entsteht, daß der vordere Alltagsteil unnötig ist, um die Gewalt und den Schrecken des Krieges zeigen zu können. Damit versetzte er sich aber in eine Position, die er immerhin zu kritisieren beabsichtigte, denn nur durch die einseitige Konzentration auf das Kriegsgeschehen gegen Ende des Films wird man zu der Annahme verführt, daß der Film die Kriegshandlungen und die Heldenapotheose mehr beschwört, als daß sie bekämpft werden. Bei genauem Hinsehen ist "Die Brücke" nicht in zwei, sondern in vier Teile gegliedert, die zudem organisch miteinander verschmolzen sind. Man könnte sagen, daß der Anfangsteil "normale" Jugendliche in einer angespannten Zeit vorstellt, die beiden Mittelteile (Kaserne und Brückenbesetzung ohne Feindberührung) die Inkubationsphasen für das folgende Todesgefecht sind und daß sich damit letztlich erst die verheerende Wirkung des qualvollen Sterbens der Jungen im Schlußteil erklärt. Ohne diese weitläufigen filmischen "Vorbereitungen" wäre der Todeskampf auf der Brücke tatsächlich bloß ein motivationsloses Gemetzel geblieben.[253]

---

[251] Vgl. Theodor Kotulla: Zum Gesellschaftsbild des Films der Bundesrepublik, in: Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik 17/1962, S.401-407, hier S.401/402.

[252] Vgl. das Werbeheft der Deutschen Film Hansa zu "Die Brücke", o.D., S.1-7, hier S.3. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 2006 – "Die Brücke". Positiv gewendet kann das aber auch bedeutet haben, daß viele Zuschauer in den Film gegangen sind, weil sie explizit anhand der Werbesprüche, die dem allgemeinen Geschäftsklima der Reklame für herkömmliche Kriegsfilme in der Bundesrepublik entsprachen, etwas anderes erwartet hatten. So gesehen bekam man dadurch "falsche" Leute in einen "richtigen" Film, der 1960 hinter drei reinen Unterhaltungsfilmen auf Platz vier der besten Kinoeinspielergebnisse lag. Vgl. dazu den Vermerk von Hilmar Hoffmann: 111 Meisterwerke des Kinos auf Video. Privatmuseum Film. "Die Brücke", in: Rheinischer Merkur / Christ und Welt vom 12. Februar 1988. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 2006 – "Die Brücke".

[253] Hier sowie überhaupt in seiner gesamten Anlage bis hin zur Schlußeinblendung mit dem fehlenden Eintrag im Heeresbericht orientierte sich der Film unmittelbar an der Verfilmung des Romans "Im Westen nichts Neues" von Erich Maria Remarque (USA 1930, Regie: Lewis Milestone). Die Rezensenten aus West und Ost gingen interessanterweise auf diese Anlehnung kaum ein. "Im Westen

Der eigentliche "neuralgische Punkt" des Films ist eher das Bild von der NS-Vergangenheit. Hier hält sich die Handlung auffällig zurück und deutet bestenfalls an, daß die Begeisterung der Jugend für den Krieg auch aus der nationalsozialistischen Erziehung zum Krieg herrührt. Ob "Die Brücke" den "wahren Charakter der nationalsozialistischen Katastrophe" aus dem Heldentum der sieben Jungen hätte ableiten müssen, wie es bei Kotulla hieß, kann hier nicht entschieden werden. Genau genommen wäre andersherum zu verfahren. Das falsche Gebaren des Heldischen leitet sich aus der NS-Ideologie ab, die freilich im Film kaum benannt wird. Einige wenige Floskeln wie "Räder müssen rollen für den Sieg." oder "Gemeinnutz geht vor Eigennutz!" sind schlecht dazu geeignet, etwas Konkretes zur Kriegspropaganda der Nazis zu sagen. Vollkommen eigentümlich wird es, wenn der Lehrer am Tag der Einberufung seiner Schüler dem Hauptmann in der Kaserne (einem ehemaligen Kollegen) anträgt, die Jungen nicht an die Front zu schicken. Während des Gesprächs verweist der Hauptmann darauf, daß auch der Lehrer in seiner Oberklasse die Schüler mit dem Hölderlin-Zitat "Die Schlacht ist unser. Lebe oben, o Vaterland! Und zähle nicht die Toten! Dir, Liebes, ist nicht einer zuviel gefallen." positiv zur idealistischen Kriegsbejahung beigetragen hat. Die heftige Erwiderung des Lehrers, daß die Ideale von Freiheit (!) und Vaterland jetzt "Falschmünzern" in die Hände gefallen sind, ist als semiprophetische "Spätprägung" eine unangenehme Filmkonstruktion, die höchstens das verzweifelte Kleinstmaß der Ohnmacht bei den angeblich Wissenden zu kennen meint.
Etwas treffender gezeichnet sind da schon die euphorischen Reaktionen der Jungen auf die Durchhalteparolen des Oberstleutnants kurz vor der Abfahrt zur Front, die dazu aufrufen, mit "jedem Quadratmeter Deutschlands" natürlich "ganz Deutschland" zu verteidigen. Die kalte Faszination des Tötens kommt im Gefecht darüber hinaus noch dadurch zum Ausdruck, daß die ersten "erfolgreichen" Abschüsse gegnerischer Panzer und Soldaten mit aufblitzenden Augen und Jubel quittiert werden, was wenigstens nahe legt, in welchem Ausmaß die Freude am Krieg den Jungen schon in Fleisch und Blut übergegangen ist. Diese beiden Momente können nur vor dem Hintergrund des nationalsozialistischen "Weltanschauungsprogramms" betrachtet werden und sind dessen sparsame ästhetisch-verbale Illustration. Möglicherweise war die lancierte Rücknahme einer ausführlicheren Gestaltung der NS-Propaganda auch der realen Tatsache geschuldet, daß in den letzten Zügen

---

nichts Neues" beschrieb ebenfalls den tödlichen Verfall der Kriegsbegeisterung Halbwüchsiger in den aufreibenden Stellungskämpfen des Ersten Weltkrieges. Lediglich die Pressematerialien zu "Die Brücke" bezogen sich dezidiert darauf. Vgl. hier N.P.: Im Westen noch immer nichts Neues, in: "Die Brücke". Pressematerial..., a.a.O., DB/1, S.1/2. Archiv der SDK, Sign.-Nr.1837 – "Die Brücke". Reichel: Erfundene Erinnerung..., a.a.O., S.119-123, folgt im Grundsatz Kotullas Interpretation.

des Zweiten Weltkrieges auf deutschem Boden die Schlagworte für den "Endsieg" die Menschen weit geringer beschäftigt haben als der Kampf ums eigene Überleben. Die atmosphärische Latenz der Filmdarstellung dürfte dann den geschilderten Gegebenheiten entsprochen haben. Wer jedoch vielleicht ganz ohne Vorkenntnisse über die Ausbreitung und Annahme der NS-Ideologie in Deutschland verfügte, dem mußte nicht unbedingt klar werden, daß sich der begeisterungsfähige Marsch ins Unheil aus den gesellschaftlichen Zuständen der Zeit speiste. Bei dem Ende der fünfziger Jahre vorherrschenden, unzureichenden Stand der politischen Bildung über die NS-Geschichte in der Bundesrepublik zielte die Kritik am Film in einigen Fällen gerade auf die Abwesenheit der Politik, deren Zuspitzung für die Öffentlichkeit vonnöten, der inneren Struktur des Films aber abträglich gewesen wäre.[254]

Insgesamt verfolgte die westdeutsche Presse die ersten Aufführungen von "Die Brücke" mit großer Aufmerksamkeit. Allgemein war man froh, daß bei einer zu registrierenden gewissen Ermüdung gegenüber Kriegsfilmen nun ein Film auf die Leinwand kam, der sich dicht am Realismus und an den Konsequenzen des Krieges bewegte. Es wurde fast einhellig begrüßt, daß es endlich gelungen sei, den bundesdeutschen Film aus seiner Lethargie herauszuholen. Die Rede war dabei immer von "Erschütterung und Wahnsinn", vom "Mißbrauch der Ideale", von der "Mahnung und Hölle der Erinnerung" sowie vom "Opfergang der Siebzehnjährigen". Allenthalben wurde der harte, dokumentarische Stil hervorgehoben, was in der Formulierung gipfelte, mit Wickis Film vollziehe sich die "Bildwerdung dieses Wahnsinns".[255] Im Prinzip wiederholte die DDR-Kritik sowohl zum Zeitpunkt der Westpremiere als auch nach dem Ersteinsatz in den eigenen

[254] Neben Kotulla: Zum Gesellschaftsbild des Films der Bundesrepublik..., a.a.O., S.402 vgl. z.B. auch Karena Niehoff: Blick auf die Leinwand: Die Jungen fressen sich selber auf. Die Brücke, in: Der Tagesspiegel vom 15. November 1959. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 2006 – "Die Brücke". Karena Niehoff war übrigens 1950 als Zeugin der Anklage im Prozeß gegen Veit Harlan aufgetreten und wurde von einigen Zuschauern am Rande der Verhandlung als "Judensau" beschimpft.

[255] So Martin Ripkens: Jetzt hat die Jugend ihren Regisseur. Mit der "Brücke" gelang Wicki mehr als ein Anti-Kriegsfilm, in: Deutsche Volkszeitung vom 27. November 1959. Vgl. desweiteren u.a. Hans Schwab-Fehlisch: Opfergang der Siebzehnjährigen. Ein neuer deutscher Film: "Die Brücke" unter der Regie von Bernhard Wicki, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24. Oktober 1959; Manfred Delling: Der ganze Wahnsinn wird noch einmal wieder wach. Ein Ereignis im deutschen Film: "Die Brücke" – Ein neuer, ein erstaunlicher Regisseur: Bernhard Wicki, in: Die Welt vom 24. Oktober 1959; Hans-Dieter Roos: Bernhard Wickis Film von der "Brücke", in: Süddeutsche Zeitung vom 24. Oktober 1959; Günther Geisler: Das wahre Gesicht des letzten Krieges. Bernhard Wickis Film "Die Brücke" im Zoo-Palast, in: Berliner Morgenpost vom 15. November 1959 und fgö: "Die Brücke" – Mahnung und Hölle der Erinnerung, in: Die Andere Zeitung, erste Dezember-Ausgabe 1959. Einzig die Westberliner Zeitung "Der Tag" war der Auffassung, daß der Film keine Erschütterung auslöse, sondern nur quälend wirken würde, weswegen er als "wenig tragfähig" abzulehnen sei. Vgl. W.F.: Von Schlagworten verführt. Zu Bernhard Wickis Film "Die Brücke" im Zoo-Palast, in: Der Tag vom 15. November 1959. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 2006 – "Die Brücke".

Kinos 1964 diese positiven Stellungnahmen zum Film, ergänzte sie aber noch mit der Bemerkung, daß angesichts der Unzahl an plakativen Kriegsfilmen in der Bundesrepublik schon einiger "Mut" dazu gehöre, einen Film wie "Die Brücke" zu drehen und in die Öffentlichkeit zu bringen.[256] Die gesamtdeutsche Zustimmung durch die Kritik zu den als produktiv empfundenen Abschreckungseffekten des Films traf jedoch nicht immer die Gefühle der Zuschauer. Zwar illustrierte z.B. eine spontane Umfrage in Westberlin die Brisanz des Films, der in vielen Fällen Nachdenken und Wut über den Krieg hervorrief. Es fehlte dabei auch nicht an einzelnen Hinweisen, daß "Die Brücke" zum ersten Mal von der Verherrlichung der deutschen Wehrmacht Abstand nahm, wie sie sonst in Illustrierten und anderen Filmen massenhaft anzutreffen war.[257] Unterdessen wurden nicht selten Reaktionen konstatiert, die in eine andere Richtung zeigten.
Besonders bei Jugendlichen fielen die Kampfszenen des Films als "knallharte Spannung" auf einen distanzlosen Boden. So berichtete die Wochenzeitung "Die Zeit", daß der Film für eine Jugend, "die jene Zeit nur als Vergangenheit kennt oder überhaupt nichts Sicheres darüber weiß", eine andere Wirkung entfalte als bei Älteren, deren Erschütterung wegen ihrer realen Kriegserlebnisse echt sei. Jüngere Filmbesucher hielten den Film zum Teil deshalb für gut, weil er wie ein "Wildwestfilm" daherkomme.[258] Noch drastischer war die Wiedergabe von Ausrufen und Beifallsbekundungen zu den Gefechtshandlungen des Films in einem Artikel des westdeutschen Publizisten Klaus Norbert Scheffler, den er für das ostdeutsche Filmorgan

---

[256] Vgl. z.B. Harri Czepuck: "Die Brücke" in den sinnlosen Tod. Zu dem Antikriegsfilm "Die Brücke" von Bernhard Wicki, in: Neues Deutschland vom 30. November 1959; (ohne Autorenangabe) Vom sinnlosen Sterben einer Jugend. "Die Brücke" – ein westdeutscher Film gegen das schlechte Gedächtnis, in: Neue Zeit vom 10. Dezember 1959; Klaus Rümmler: Ein mutige Tat. Die Brücke. Ein neuer Wicki-Film, in: Sächsische Zeitung vom 5. September 1964; Manfred Jelenski: Der Tod für falsche Ideale. Bernhard Wickis Antikriegsfilm "Die Brücke", in: Berliner Zeitung vom 10. September 1964 sowie H. Albrecht: Den Tod im Tornister. Bernhard Wickis erschütternder Film "Die Brücke", in: Nationalzeitung vom 15. September 1964. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 2006 – "Die Brücke". Offenbar hatte das DDR-Fernsehen überlegt, ob "Die Brücke" nicht schon 1960 ins Sendeprogramm genommen werden kann. Vgl. dazu das Schreiben des Sektorenleiters Filmabnahme und -kontrolle der Hauptverwaltung Film, Deckers, an das ZK der SED vom 28. April 1960. BArch, DR 1, 7728 – Staatssekretariat des Ministeriums für Kultur, Schriftwechsel und Filmeinschätzungen 1958-1960. Vor 1965 ist jedoch kein Sendedatum überliefert.

[257] Vgl. Karl-Heinz Krüger: Ein Höhepunkt der deutschen Filmproduktion: Bernhard Wickis Meisterwerk "Die Brücke". Und was sagen die Berliner? ABEND-Blitzumfrage vor dem Zoo-Palast-Portal, in: Der Abend vom 14. November 1959. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 2006 – "Die Brücke". Drei von insgesamt dreißig Befragten äußerten sich explizit dazu, daß "Die Brücke" in wohltuendem Gegensatz zu anderen Kriegsfilmen und zu den Kriegserinnerungen der Illustriertenromane und "Landser"-Hefte stehe.

[258] Vgl. Johannes Jacobi: Für wen werden Kriegsfilme gedreht? "Die Brücke" von Bernhard Wicki – erschütternd für Ältere, Wildwest für die Jugend, in: Die Zeit vom 27. November 1959. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 2006 – "Die Brücke".

"Deutsche Filmkunst" als Orientierung über die Stimmungslage der Filmöffentlichkeit in der Bundesrepublik verfaßte. Danach waren von jungen Zuschauern beim Beginn des Gemetzels nicht nur Jubelschreie und "ein nur als frenetisch zu bezeichnendes Geheul", sondern auch offensive Zwischenrufe zu vernehmen, die in ihrer Tendenz nichts anderes aussagten, als daß die Gewaltdarstellung ohne Umschweife goutiert wurde. Aufforderungen zum "schnelleren Schießen" waren dabei noch die harmloseren.[259] In den Diskussionen zum Film wurde laut Scheffler von Jugendlichen zudem in der Regel kaum bemerkt, daß es sich hier um einen Antikriegsfilm handeln soll. Eher wurde die Tapferkeit "unserer Jungs" herausgehoben und damit gleichzeitig signalisiert, daß der Krieg vielleicht doch hätte gewonnen werden können, wenn es mehr von solch "leidenschaftlichen Kämpfern" gegeben hätte. Der Rezensent sah die Ursache für diese Reaktionen einerseits in der "Verrohung" der Jugend durch die Masse der unreflektierenden Kriegsfilme, deren Konsum zwangsläufig dazu führen mußte, daß sogar die gutwilligsten Anklagen gegen den Krieg mißverstanden werden. Andererseits gab er auch der filmischen Konzeption Wickis eine gewisse Mitschuld, weil die "moralischen und politischen Fragen vom Ästhetischen her" und nicht von einem "wirtschaftlich-politischen" Standpunkt aus aufgegriffen worden seien, was auch immer das bedeuten sollte.[260]

Hat der Film "Die Brücke" sich damit zu guter Letzt doch gegen sich selbst gewandt? Ja und Nein. Ja, wenn man die rezeptionelle Kriegsaffirmation in den Kontext der allgemeinen Lage über die Kriegsfilmproblematik und die in der Bundesrepublik vorhandenen Erkenntnisse zur NS-Geschichte am Ende der fünfziger Jahre stellt. Die widersprüchliche Handlungs- und Bildstruktur kam hierbei unbewußt drei der acht oben genannten Typen des Kriegsfilms entgegen. Genährt wurden trotz der eindeutigen Position gegen den Krieg das Bild vom Krieg als sportlicher Wettkampf, die Armee als Schule der Nation und die unterschwellige Bestätigung, daß der Krieg Schicksal sei. Der Weg zum unausweichlichen Untergang der sieben Jungen an "ihrer" Brücke trug diese Charakteristika deswegen in sich, da der Film eben ohne konkrete Hinweise auf die NS-Politik in einer öffentlichen Situation erschien, in der jene Abwesenheit des Politischen nicht sofort eingeordnet und kanalisiert werden konnte. Aus den Erfahrungen mit der irreführenden positiven

[259] Andere lauteten z.B.: "Schieß die Sau ab!", "Knall dem Vieh doch ein paar vor die Birne" oder "Hack die Sau zusammen!". Scheffler will diese Bekenntnisse in insgesamt sieben Vorstellungen selbst gehört haben, aber auch die "Frankfurter Allgemeine Zeitung" und der "Weserkurier" meldeten Gelächter und begeisterte Zwischenrufe. Vgl. Klaus Norbert Scheffler: Wohin gehen Westdeutschlands Regisseure?, in: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens 3/1960, S.92-95, hier S.94. Leider liegen keine Informationen darüber vor, ob die DDR-Aufführungen von ähnlichen Wirkungstendenzen auf Jugendliche begleitet wurden.

[260] Vgl. Scheffler: Wohin gehen Westdeutschlands Regisseure?..., a.a.O., S.94.

Resonanz auf die Gewalt des Films bei Jugendlichen leitete der Filmproduzent Walter Koppel daher die Forderung ab, daß die Bundesrepublik eine "gültige Geschichte des Dritten Reiches" benötige, damit Kriegsfilme nicht weiterhin "im luftleeren Raum" stünden.[261]
Gegen sich selbst gewandt hat sich der Film aber insoweit auch wieder nicht, weil er in Inhalt, Form und Anliegen eine der wenigen expressiven pazifistischen Filmbeiträge ist, der versucht hat, dem Grauen des Krieges mit schonungsloser Brutalität in der Darstellung nahezukommen und gleichermaßen gegen die Folgen des Krieges anzukämpfen. Daß "Die Brücke" sich so auf einer bildlichen Gratwanderung befindet, wird nur dann zum Problem, wenn die notwendige historische Kontextbestimmung fehlt. Genau darauf haben jedoch verschiedene westdeutsche Filminstitutionen und Medienpädagogen von Anfang an gedrungen. In der Einschätzung des Films durch die "Filmbewertungsstelle Wiesbaden" (FBW) am 8. Oktober 1959 hieß es, daß "Die Brücke" "einer der härtesten und kompromißlosesten Antikriegsfilme überhaupt" sei, nicht ohne zu bemerken, daß in der Auswertung "der Vorwurf einer schwedischen Zeitung" geprüft werden soll, der Film wäre "'ein Heldenepos', eine Huldigung an die nationalsozialistischen Jünglinge, die durch die Umstände dazu veranlaßt werden, eine Brücke gegen die amerikanische Übermacht zu verteidigen und denen dies auch gelingt, dank ihres Glaubens und der überlegenen Moral der deutschen Jugend."[262]
Falschen Interpretationen vorbeugen wollte auch der "Arbeitskreis Jugend und Film e.V." München, der 1961 vier Hauptpunkte benannte, die in den Gesprächen über den Film entkräftet werden müßten: Erstens die intendierte Möglichkeit, daß "Die Brücke" als "Hurra-Film", "d.h. als Propaganda für das ‚männliche' Geschäft des Zweikampfes" aufzufassen wäre, zweitens die militaristische Erklärungsvariante, wonach "das Unglück der Sieben nur in der mangelnden Ausbildung" lag, drittens die idealistische Erklärungsform über die "Tapferkeit der Jungen" und viertens die Ansicht der sogenannten "nüchternen Realisten", die sich fragen, warum die sieben Jungs sich nicht

[261] Zitiert nach Jacobi: Für wen werden Kriegsfilme gedreht?..., a.a.O.
[262] Vgl. die Einschätzung des Films "Die Brücke" durch die "Filmbewertungsstelle Wiesbaden" (FBW) vom 8. Oktober 1959, S.1/2, hier S.1. Archiv der SDK, Sign.-Nr.1837 – "Die Brücke". Im Zusammenhang mit dem Schauplatz der Kriegshandlungen im Film brachte die "Filmbegutachtungskommision für Jugend und Schule" in Westberlin noch einen aufschlußreichen politischen Aspekt ein. Im Protokoll über die Begutachtung des Films ist festgehalten, daß sich "die Wahl einer süddeutschen Stadt als Schauplatz der Handlung und damit die Wahl der Amerikaner als Gegner der deutschen Truppen (...) für die Zielsetzung des Films besonders günstig (erweist), denn die Verlegung der Handlung an die Ostfront könnte wegen der Konfrontierung mit der Roten Armee Zweifel an einer notwendigen Antikriegshaltung hervorrufen." Vgl. Protokoll über die Begutachtung des Films "Die Brücke" der Filmbegutachtungskommission für Jugend und Schule Berlin vom 2. November 1959, S.1-5, hier S.3. Archiv der SDK, Sign.-Nr.1837 – "Die Brücke". Im Klartext: Gegen "die Russen" war (1944/45) und ist (1959) offenbar der Heldentod weder umsonst noch schlimm.

einfach verweigert hätten und nach Hause gegangen wären. Besonders zum vierten Mißverständnis meinte der "Arbeitskreis" resümierend, daß es nicht darum ginge, sich vom Militär überhaupt abzuwenden, sondern darum, das "politische Ziel", wofür Armeen stehen, vor "totalitärem Mißbrauch" zu schützen.[263]

Unabhängig von den Querstrebungen und politischen Unsicherheiten der zeitgenössischen Rezeption avancierte "Die Brücke" in der Folgezeit zu einem wichtigen bundesdeutschen Meilenstein der filmischen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit. Das lag wohl in nicht geringem Maße auch daran, daß der Film in Form und Aussage einzigartig blieb und daß er vor allem als unerreichtes Beispiel für die Drastik von Kriegsdarstellungen einstand. In dieser Hinsicht dürfte der Film tatsächlich in eine mentalitätsgeschichtliche Lücke vorgestoßen sein, denn langfristig erwies er sich als aussagekräftig dafür, wie der Krieg als solcher abschreckend zu beschreiben ist und wie über den Umweg der Konzentration auf deutsche Kriegsopfer Identifikationspotentiale für ein Publikum geschaffen werden, das in Anschauung ausländischer Kriegsopfer bestimmt anders reagiert hätte. "Die Brücke" wurde jedenfalls im Lauf der Jahre immer weniger als ein Film über abstrakt und positiv zu sehendes Heldentum, sondern definitiv als "eindrucksvolles Dokument antimilitaristischer Humanität" wahrgenommen.[264] Und obwohl später weiterhin einige kommerzielle Kriegsfilme gedreht wurden, hat die Existenz des Films "Die Brücke" dafür gesorgt, daß sich die Quantität der westdeutschen Kriegsfilmthematik merklich abschwächte.[265]

---

[263] Hier sind die im Text so stigmatisierten "Ohne-Michel" der "Ohne-mich-Bewegung" gegen die westdeutsche Wiederbewaffnung gemeint, die den Film "als Bestätigung ihrer eigenen Anti-Militär-Einstellung verwenden" könnten. Vgl. dazu Tr.: Die Brücke, in: Arbeitskreis Jugend und Film e.V. (Hg.): jugendfilmveranstaltungen. Filmblätter zur pädagogischen Betreuung, Folge 1 vom Oktober 1961, S.1-3, Zitate S.2/3. Anhang zum Protokoll der Filmbegutachtungskommission Berlin über den Film "Die Brücke". Archiv der SDK, Sign.-Nr.1837 – "Die Brücke". Ein ähnlicher Tenor schwang zuvor auch schon mit bei ms.: Filmchronik. "Die Brücke" – das Drama der mißbrauchten Helden. Zur Aufführung von Bernhard Wickis Film im Zürcher Cinema Corso, in: Neue Zürcher Zeitung vom 18. Februar 1960. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 2006 – "Die Brücke". Mit derartigen Ansichten nahm man dem Film gewichtige Teile seines allgemeingültigen Kritikpotentials. Merkwürdig genug entsprachen einzelne Meldungen aus der DDR seitenverkehrt der gleichen Richtung. Wickis Film wäre danach für die Bundesrepublik "avantgardistisch und sehr positiv", seine pazifistische Aussage aber für die DDR in ihrer "historischen Situation nicht angebracht". Vgl. die Notiz (UPI-Meldung): Mitteldeutsche Schauspieler wenden sich gegen Pazifismus, in: Frankfurter Rundschau vom 5. Dezember 1960. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 2006 – "Die Brücke".

[264] So die Formulierung von Hoffmann: 111 Meisterwerke des Kinos..., a.a.O.

[265] Die Linie der bundesdeutschen Kriegsfilmproduktion verlief ab 1960 eher sparsam und diskontinuierlich. Zu nennen wären etwa "Fabrik der Offiziere" (1960, Regie: Frank Wisbar) nach einem Illustriertenroman des "08 / 15"-Autors Hans Hellmut Kirst als Kriminalfall an einer deutschen Offiziersschule im Zweiten Weltkrieg, der Rekonstruktionsversuch der Alliiertenlandung in der Normandie 1944 "Der längste Tag" (1961, Regie: Andrew Marton, Ken Annakin, Gerd Oswald und

Die Ahnung, daß die Erbschaft des Zweiten Weltkrieges auch für die DDR ein schwieriges Unterfangen sein würde, konnte hier eher daran bemerkt werden, daß eine Darstellung des Krieges zunächst gar nicht problematisiert wurde. Diesen Tatbestand hat Thomas Heimann ebenfalls registriert und als Grund dafür die zeitliche Nähe zum Ende des Krieges in den fünfziger Jahren angegeben.[266] Ein weiterer Grund dürfte die parteioffizielle Variante der antifaschistischen Ausrichtung in der DDR gewesen sein, die sich in ihrem ideologischen Kern vorerst für die Behandlung der Schicksale deutscher Armeeangehöriger, sofern sie im Krieg *nicht* in Opposition zur nazistischen Kriegführung standen, nicht interessierte. Es war also nicht die Fülle spekulativer Schlachtbeschreibungen wie in der Bundesrepublik, die ein Unbehagen mit den Erfahrungen des Krieges auslöste, sondern der ausgesprochene Mangel an ostdeutschen Artikulationsweisen von Kriegssujets. So wie der Autor Ludwig Renn 1956 im kulturpolitischen Streit dezidiert anfragte, warum es keine Literatur über den Krieg gibt, so hätte die Fragestellung zu diesem Zeitpunkt auch gleich auf den Film ausgedehnt werden können.[267] Tatsächlich ergab sich in der Phase der Entstalinisierung Mitte der fünfziger Jahre eine Umorientierung der Filmproduktion, die an ihren Rändern Filme mit Bezügen zum Zweiten Weltkrieg ermöglichte. Dabei war auffällig, daß sich alle DEFA-Filme über den Krieg stets als Antikriegsfilme definierten und daß sie sich in ihrer überwiegenden Mehrheit mit dem Beginn und der Endphase des Zweiten Weltkrieges, weit weniger jedoch mit dem Verlauf des Krieges beschäftigten.[268] Kommunisten spielten in diesen Filmen nicht immer eine Haupt-

---

Bernhard Wicki), realisiert als Koproduktion mit den USA und ohne historische Klärung der Ereignisse, wobei vor allem Wicki nicht an den Realismus seiner "Brücke" anknüpfen konnte, sowie die Genreepen der späten siebziger Jahre "Steiner – Das Eiserne Kreuz" (2 Teile. Teil 1: 1977, Regie: Sam Peckinpah. Teil 2: 1979, Regie: Andrew V. Mc Laglen) und besonders "Das Boot" (1979-81, Regie: Wolfgang Petersen) nach dem gleichnamigen Bestsellerroman von Lothar-Günther Buchheim. Gegenläufige Ausnahmen waren hingegen der kritisch gemeinte Film "Lebenszeichen" (1968, Regie: Werner Herzog) über das Aufbegehren eines deutschen Soldaten im besetzten Griechenland 1942, der aber im abstrakten Anarchismus seines Protagonisten unterging und das hart an der Grenze zum faschistoiden Bekenntnis befindliche Machwerk "Werwölfe" (1973, Regie: Werner Klett), das den heroischen "Widerstand" von zwölf Jungen im Kampf gegen US-Amerikaner und deutsche "Kollaborateure" nach der Kapitulation 1945 schildert und das als eine, heute zurecht vergessene, Art Gegenstück zu "Die Brücke" fungieren wollte. Eine wohl beabsichtigte Renaissance des Kriegsfilmsujets im Gesamtdeutschland der neunziger Jahre ist gescheitert.

[266] Vgl. Heimann: Erinnerung als Wandlung..., a.a.O., S.41.

[267] Vgl. Ludwig Renn: Weshalb keine Literatur über den Krieg?, in: Neue Deutsche Literatur 4/1956, S.126-129. Zitiert nach Heimann: Erinnerung als Wandlung..., a.a.O., S.47.

[268] Die Asymmetrie zu den bundesdeutschen Kriegsfilmen ist hier in widersprüchlicher Weise handgreiflich. Die wenigsten westdeutschen Filme über den Krieg verstanden sich selbst als Antikriegsfilme, obwohl pazifistische Tendenzen in ihnen bruchstückhaft immer präsent waren. Die Entfesselung des Zweiten Weltkrieges fand auf westlicher Seite im Film als thematischer Gesamtbezug

rolle. Wenn sie es doch taten, wie z.B. in den beiden Filmen von Frank Beyer "Königskinder" (1962) und "Nackt unter Wölfen" (1963) nach dem in der DDR viel gelesenen Roman von Bruno Apitz, dann entsprang dies größtenteils der Übereinstimmung des Filmkonzepts mit der Forderung nach Umsetzung der idealistischen Geschichtskonstruktion in Form der einzig richtigen und gültigen Linie des kommunistischen Widerstands. "Königskinder" versinnbildlichte in ästhetisch eigenwilliger Gestaltung die Trennung zweier Liebenden im Krieg und ihren Kampf gegen das faschistische Deutschland an der Seite der Sowjetunion. Der Film "Nackt unter Wölfen" befaßte sich dagegen mit den Auflösungserscheinungen des KZ Buchenwald im April 1945, wobei das Hauptaugenmerk auf der zum Teil widersprüchlichen Darstellung des kommunistisch dominierten "Illegalen Lagerkomitees" beim Rettungsversuch eines jüdischen Kleinkindes lag. Gleichwohl markierte die Filmhandlung auch die mehr als widrigen Lebensumstände der KZ-Häftlinge und ließ in geringem Umfang durchblicken, welche politischen und moralischen Grundprobleme in der Lagerorganisation vorgeherrscht haben müssen.[269]

Mitglieder oder Funktionäre der KPD waren in den anderen Filmen über den Krieg entweder gar nicht oder nur am Rande anzutreffen. Das Hauptmotiv für diese Zurückhaltung bestand natürlich darin, den zeitgenössischen Zuschauern retrospektiv zu erläutern, wie man (nach der ideologischen Festschreibung des staatssozialistischen Geschichtsbildes durch die SED in den fünfziger Jahren) auch ohne "kommunistisches" Bewußtsein zur

---

fast gar keine Beachtung, während das Ende ausführlich unter dem Aspekt des deutschen Niedergangs und Zusammenbruchs behandelt wurde.

[269] Zweifellos war "Nackt unter Wölfen" eine der wesentlichen paramythischen Großerzählungen des DDR-Antifaschismus. Man ginge aber fehl in der Annahme, wollte man Buch und Film einzig als Propaganda abtun. Immerhin gelangen hier einige realistische Momentaufnahmen vom Leben im KZ, und selbst das Pathos des Befreiungswillens der Häftlinge erscheint angesichts ihrer jahrelangen trostlosen Lage durchaus verständlich. Ein pikantes Detail in geschichtspolitischer Hinsicht ist die Tatsache, daß der spätere Romanautor Apitz in seiner Eigenschaft als Dramaturg der DEFA bereits 1954 den Stoffvorschlag zu einem Film "Nackt unter Wölfen" dort einreichte, was mit folgender Begründung abgelehnt wurde: "(...) wir (d.h. hier die DEFA, Hauptdirektor Rodenberg und die Dramaturgie – D.K.) glauben, daß der Kampf gegen die westdeutsche Refaschisierung wirksamer an einem Stoff aus unseren Tagen abgehandelt wird. Ein Film, der nur im K.Z. spielt, ist in der Wirkung auf den Zuschauer von heute problematisch. Ein dreijähriges Kind im Mittelpunkt einer Filmhandlung – so rührend die Tatsachen an sich sind – scheint uns nicht geeignet zu sein." Vgl. den Aktenvermerk der DEFA-Dramaturgie, Seemann, betreffend Bruno Apitz vom 5. Januar 1955, S.1/2, hier S.1. BArch, DR 117, vorläufige Nr. 13 – Verträge Autoren und die Skizzierung der Filmidee von Apitz an Hans Rodenberg, o.D. (vermutlich November 1954), S.1-4. BArch, DR 117, 8661 (SK 9 I/3) – Skizze "Junge Ehe" vom 27. November 1954. Nach dem Erfolg des 1958 erstmals publizierten Romans und dem wieder erwachten Interesse der DEFA an einer Verfilmung gab es mit Apitz in der Produktionsphase Anfang der sechziger Jahre wegen der vormaligen Ablehnung einige Auseinandersetzungen. Es hatten sich nun allerdings die Bedingungen geändert und was 1954 falsch war, wurde jetzt aufgrund der forcierten Traditionspflege von Buchenwald durch die SED richtig.

Ablehnung des Krieges und zur Verurteilung der für den Krieg verantwortlichen Personen, Kräfte, Klassen und Schichten kommen kann. Bemüht um eine wirklichkeitsgerechte Annäherung an Fakten, Ereignisse und gesellschaftliche Konstellationen versuchten verschiedene Filmprojekte Einsichten über die sozialen Mechanismen des Zweiten Weltkrieges zu vermitteln. Andererseits wollte man aber zugleich, wie es hieß, eine "sozialistisch-humanistische Antwort" auf US-amerikanische und westdeutsche Kriegsfilme geben.[270] Die erste dieser Antworten war der Film "Betrogen bis zum jüngsten Tag" (1957, Regie: Kurt Jung-Alsen) nach der Novelle "Kameraden" von Franz Fühmann. Im Mittelpunkt der Filmhandlung stehen die unterschiedlichen Reaktionen von drei Wehrmachtssoldaten auf einen von ihnen herbeigeführten Schießunfall, bei dem im Juni 1941 an der deutsch-sowjetischen Grenze aus Versehen die Tochter ihres Kommandeurs getötet wird. Trotz innerer Zweifel von einem der drei Soldaten, der die Schuld am Tod der Tochter zugeben will, schwören ihn die anderen beiden mit Gewalt auf "Dichthalten" ein. Die offizielle Version, nach der die Tochter hinterrücks von "bolschewistischen Untermenschen" ermordet worden sei, veranlaßt als "nationalsozialistische Antwort" die Kompanie schließlich zum "höchsten Einsatz" beim Überfall auf die Sowjetunion. Die DDR-Kritik erkannte das Potential dieses Films sofort und nannte "Betrogen bis zum jüngsten Tag" sogar "den ersten Kriegsfilm der DEFA".[271] Auf dem Wege zur Erschließung von Motivationen für die bewußte und aktive Kriegsbeteiligung der Wehrmachtsangehörigen war auch das 1961 abgebrochene Projekt "Haus im Feuer" (Regie: Carl Balhaus) nach dem Roman "Die Stunde der toten Augen" von Harry Thürk. Darin sollte es um die Darstellung der Härte des Krieges im Winter 1944/45 an der Ostfront und um die Abstumpfung der Soldaten auf deutscher Seite gehen. Was die Fertigstellung des Films nach langem Tauziehen zum Scheitern brachte, war der in Parteikreisen kursierende Vorwurf, die deutschen Protagonisten wären als Mitglieder eines Fallschirmjägerbataillons Teil der "faschistischen Elite" und man könne mit solchen "Helden des deutschen Abwehrkampfes" keineswegs dazu beitragen, daß der verbrecherische Charakter des Zweiten Weltkrieges wirksam entlarvt wird.[272] Als Experiment ganz eigener Art erwies sich 1961 der Film "Der Fall Gleiwitz" (Regie: Gerhard Klein). Die

[270] Vgl. das Exposé der DEFA-Dramaturgie zu dem Filmstoff "Haus im Feuer" vom 12. Januar 1959, S.1-3, hier S.1. BArch, DR 1, 4439 – Vereinigung Volkseigener Betriebe Film, Schriftwechsel zur Spielfilmproduktion 1959/60. Vgl. auch Heimann: Erinnerung als Wandlung..., a.a.O., S.67.

[271] Nicht ohne hinzuzufügen, daß "richtige" Kriegsfilme eigentlich "Friedenswerke" sind. Vgl. dazu Klaus Wischnewski: Einzelfall oder Verallgemeinerung. "Betrogen bis zum jüngsten Tag", in: Deutsche Filmkunst. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Filmschaffens 4/1957, S.98-100, hier S.98.

[272] Vgl. zu "Betrogen bis zum jüngsten Tag" und zu "Haus im Feuer" die ausführlichen Analysen von Heimann: Erinnerung als Wandlung..., a.a.O., S.50-73.

minutiöse Rekonstruktion der unmittelbaren Vorgeschichte und der Tat des fingierten SS-Überfalls auf den "Reichssender Gleiwitz", der Deutschland den Anlaß für die Entfesselung des Krieges gegen Polen lieferte, zeigte überaus deutlich die konsequente Strenge der nationalsozialistischen Machtausübung, die kalte Arroganz und die Herrschaftsabsichten der Nazis sowie die für den Widerstand denkbar ungünstigen Kräfteverhältnisse des Jahres 1939. In graphisch stilisierten Bildern wollte der Film visuell eine "permanente Nachricht" darüber sein, wie das "Gemüt des Faschismus", also seine über Leichen gehende Zielstrebigkeit, veranschaulicht werden könnte.[273] Alle diese Filme bzw. Filmversuche bezogen sich jedoch trotz ihres gestiegenen Interesses für Funktionsmomente des Krieges kaum auf dessen prozessualen Wirkungsverlauf. Für diejenige Generation, die durch die nationalsozialistische Erziehung vollständig infiltriert worden war und freudig zu den Waffen gegriffen hatte, wurde erst der Film "Die Abenteuer des Werner Holt" zur DDR-Entsprechung der gebrochenen Gefühle des Verlusts der Jugend im Krieg. Er erschien auch als Pendant und Kommentar zur entsetzlichen Demontage des Lebens in "Die Brücke".

"Die Abenteuer des Werner Holt" (Deutsche Demokratische Republik 1965)
Regie: Joachim Kunert; Drehbuch: Claus Küchenmeister, Joachim Kunert nach dem ersten Teil des gleichnamigen Romans von Dieter Noll [274];
Kamera: Rolf Sohre; Musik: Gerhard Wohlgemuth;
Darsteller: Klaus-Peter Thiele (Werner Holt), Manfred Karge (Gilbert Wolzow), Peter Reusse (Peter Wiese), Arno Wyzniewski (Sepp Gomulka), Günter Junghans (Christian Vetter), Horst Jonischkan (Ziesche), Wolfgang Langhoff (Professor Holt), Monika Woytowicz (Gundel), Hans-Joachim Hanisch (Wachtmeister Gottesknecht), Kaspar Eichel (Fritz Zemtzki) u.a.;
Ein DEFA-Film; Länge: 165 min.; s/w; Premiere: 4. Februar 1965 in Berlin; Premiere BRD: 6. September 1966 in Frankfurt/M.[275]

Inhalt:

April 1945. Eine deutsche Panzerstellung erwartet tief im Brandenburger Land den Vorstoß der Roten Armee. Panzerschütze Werner Holt soll Funkverbindung herstellen. Unteroffizier Wolzow hat es ihm befohlen. In Rückblenden erinnert sich Holt nun an seinen Werdegang im Krieg. 1943 werden Holt und Wolzow auf dem Gymnasium Freunde. Wolzow, ein

[273] Die Formulierungen stammen von Wolfgang Kohlhaase, der zusammen mit Günther Rücker das Drehbuch zu "Der Fall Gleiwitz" geschrieben hat. Aus einem telefonischen Interview des Autors mit Wolfgang Kohlhaase am 14. Februar 2001.

[274] Vgl. Dieter Noll: Die Abenteuer des Werner Holt. Teil I: Roman einer Jugend, Berlin 1960.

[275] Angaben nach Brömsel/Biehl: Filmographie. Die Kino-Spielfilme der DEFA..., a.a.O., S.424 und Staatliches Filmarchiv der DDR (Hg.): DEFA-Spielfilme 1946-1964..., a.a.O., S.336/337. Westdeutsches Premierendatum nach Koll/Lux/Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films... Band 1: A-G, a.a.O., S.13.

Offizierssohn, träumt von der militärischen Laufbahn und begeistert Holt für den Krieg. Beide beschließen, daß sie sich bei der ersten Gelegenheit freiwillig zur "Panzertruppe" melden wollen. Zunächst jedoch werden sie und einige ihrer Schulkameraden Luftwaffenhelfer. Voller Enthusiasmus rücken sie ein. Die Ausbildung ist hart, und die "Selbsterziehung" der älteren Jahrgänge zerrt an den Nerven. Die zunehmenden Abwehrgefechte gegen feindliche Fliegerangriffe führen durch Fahrlässigkeit eines Vorgesetzten zum Tod ihres Mitschülers Zemtzki. Holt und sein zweiter Freund Gomulka versprechen sich danach, stur zu werden, denn: "Alle Soldaten sind stur. Wie sollen wir sonst den Krieg bestehen?" Holt besucht seinen Vater, der früher ein angesehener Chemiker war. Er erfährt von der Giftgasproduktion der IG-Farben und davon, daß die SS im KZ mit Gas Menschen tötet. Da sich der Vater geweigert hatte, an solchen Entwicklungen mitzuarbeiten, lebt er jetzt zurückgezogen. So ganz glauben will Holt den Erzählungen des Vaters aber nicht. Zurück in der Flakhelfereinheit animiert Holt Wolzow aus Ehrenhaftigkeit, gegen Quälereien eines SS-Postens an sowjetischen Kriegsgefangenen vorzugehen. Wolzow landet daraufhin bei der Gestapo und nur sein Onkel, der General ist, kann durch eine sofortige Intervention Schlimmeres verhüten. Der Riß der Freundschaft zwischen Holt und Wolzow ist allerdings recht schnell wieder gekittet. Vor dem nächsten Einsatz als Angehöriger des "Reichsarbeitsdienstes" (RAD) in der Slowakei lernt Holt in seinem Heimatort Gundel kennen, die unter miserablen sozialen Umständen im Hause eines SS-Unterscharführers ihr "Pflichtjahr" absolviert. Er verliebt sich in sie. Beim RAD werden Holt, Wolzow, Gomulka und die anderen mit einer "Vergeltungsaktion" der SS nach einem Partisanenüberfall konfrontiert, bei der eine Sägemühle das grauenhafte Mordwerkzeug an Zivilisten darstellt. Gomulka zieht daraus erste Verweigerungsschlüsse, Holt verfällt in Grübeleien, während Wolzow zu noch entschlossenerem und härterem Kampf aufruft. Nach der Vereidigung auf den "Führer" kommen sie zur Panzerausbildung. Aufgrund der sich verschärfenden Kriegslage soll ein Freiwilligenbataillon aufgestellt werden. Alle drei sind dabei, Gomulka jedoch nur deswegen, weil er die Sinnlosigkeit des Krieges erkannt hat und überlaufen wird. Holt kann gerade noch verhindern, daß Wolzow Gomulka erschießt. Die Front rückt immer weiter auf dem deutschen Territorium voran. Im letzten Aufgebot des "Volkssturms" befindet sich jetzt auch der an sich "wehruntaugliche" Peter Wiese, ebenfalls ein früherer Klassenkamerad von Holt. Holt muß mit ansehen, wie Wiese von einem SS-Mann erschossen wird, weil er es nicht aushalten kann, daß die SS zusammenbrechende KZ-Häftlinge auf einem der berüchtigten Todesmärsche einfach umbringt. Am Schluß kann auch die letzte deutsche Stellung nicht verteidigt werden, da in

dem kurzen Panzergefecht mit den sowjetischen Truppen von ursprünglich zweihundert nur noch fünfzig Mann übrig sind, die sich außerdem in Gefangenschaft begeben. Wolzow wird für diese "Desertion" von der SS verantwortlich gemacht und aufgehängt. Als Holt auf der Flucht davon erfährt, eilt er zur Stellung zurück, lädt sein Maschinengewehr, feuert eine Salve auf die abrückenden SS-Leute und geht dann aus dem Bild. –

Schon zu dieser Inhaltsangabe sind wegen der Fülle des visuellen Materials (der Film ist mehr als zweieinhalb Stunden lang) einige Erläuterungen angebracht. Der Film läuft zunächst viel episodischer und brüchiger ab, als es nach der hier vorgestellten knappen Wiedergabe des Inhalts den Anschein hat. Ganz bewußt werden immer wieder Sequenzen mit Holt gezeigt, in denen er in der Feuerstellung vom April 1945 am Funkgerät sitzt und nachdenkt. Vor seinem inneren Auge ziehen die "Abenteuer" seit 1943 vorüber, die ihn in die Lage versetzt haben, einer der letzten noch kämpfenden Panzerschützen zu sein. Diese "nichtlinear-episodische narrative Struktur" der Erzählweise war im damaligen DEFA-Schaffen eher unüblich. Sie sollte aber inhaltlich durch die "Rückblenden mit kathartischer Handlungsabfolge" zum gewünschten Schluß "im Sinne des Wandlungskonzepts" führen: "Holt richtet die Waffe gegen die SS (und damit implizit auch gegen seinen ehemaligen Freund Wolzow)" und befreit sich selbst.[276] Ein ähnlich langes, aufreibendes und "knalliges" Gefecht steht nicht wie in "Die Brücke" am Ende, sondern in der Mitte des Films, was den eigenartigen und (vielleicht) beabsichtigten Eindruck hervorruft, der "Endkampf" des Deutschen Reiches hätte bereits 1943 oder 1944 stattfinden können.

Auf die Wandlungsabsicht gerichtet sind nahezu alle Nebenfiguren, die, mehr oder weniger statisch, zu Holt in Beziehung gesetzt werden. Am wichtigsten wird dabei in der zweiten Hälfte des Films die moralische Argumentation Gomulkas, der versucht, Holt zur Einsicht und (vergeblich) zur Verweigerung zu bewegen. Geradezu als Doppelbespiegelung militärisch-politischer Überzeugungen in der NS-Zeit erscheinen die Begegnungen Holts mit Wachtmeister Gottesknecht und dem Oberhelfer Ziesche bei der Luftwaffenhelferausbildung. Hier wird er erstmalig mit Auffassungen vom Krieg konfrontiert, die von denen abweichen, die Holt bisher über Wolzow kennengelernt hat. Gottesknecht bemüht sich eher um die Rücknahme der Kriegsbegeisterung und möchte, daß sich die Jungen menschlich "anständig" benehmen und dies auch bleiben. Ziesche hingegen, Sohn eines SS-Offiziers, ist von der NS-Rassetheorie durchdrungen und vertritt dabei offensiv die Ansicht, daß der "jüdische Bolschewismus" durch den "fanatischen Glauben an den Führer" vernichtet wird. Aufschlußreich ist, daß Holt und seine

[276] Zitate nach Heimann: Erinnerung als Wandlung..., a.a.O., S.76/77.

Kameraden sowie selbst Wolzow die "völkischen" Phrasen Ziesches größtenteils ablehnen und dennoch als gläubige Nationalsozialisten gelten. Wandlungsperspektivische Funktionen haben schließlich noch die insgesamt fünf Frauenbeziehungen Holts, von denen die zu Gundel die emotional bedeutendste und die zu einer slowakischen Bäuerin die moralisch heikelste ist, da Holt sich während des RAD-Einsatzes zunächst an letztere heranmacht und später den Befehl erhält, sie und einen alten Mann bei einer "Vergeltungsaktion" umzubringen. Holt läßt die beiden insgeheim frei, Wolzow und andere hätten geschossen. Im folgenden konzentriert sich die Analyse weniger auf den Aspekt der Wandlung.[277] Sie ist vielmehr deutlich beschränkt auf die Motive der jugendlichen Kriegsbejahung und auf die nationalsozialistische Kodierung der deutschen Wehrmacht.
Der Erfolg des ersten Buches von Noll, das bis Anfang 1965 offenbar schon zwölf Auflagen mit etwa 1,7 Millionen verkauften Exemplaren erreicht hatte, ließ die DEFA-Leitung sofort über eine Verfilmung nachdenken.[278] Politische oder ideologische Diskrepanzen über die Notwendigkeit und Richtigkeit einer Filmversion von "Die Abenteuer des Werner Holt" sind in den Produktionsunterlagen nicht überliefert. Erhebliche Schwierigkeiten bereitete aber die formale Art und Weise der filmischen Umsetzung. Anfangs war überlegt worden, den ersten Roman in zwei Teilen zu verfilmen und aus dem zweiten Buch einen dritten Filmteil herzustellen. Tatsächlich produzierte die DEFA den Film zunächst zweiteilig, um ihn später auch als einteilige Fassung in die Kinos zu bringen. Der zweite Teil des Romans wurde dagegen nicht mehr verfilmt. Im Vorfeld der Dreharbeiten bemühte sich der Filmstab um historisches Einfühlungsvermögen bei den Schauspielern, die während der Drehzeit etwa Mitte Zwanzig waren und die die letzten zehn deutschen NS-Wochenschauen von 1945 zu sehen bekamen, damit sie einen bleibenden Eindruck davon gewinnen, wie die NS-Propaganda noch bis "fünf vor Zwölf" das deutsche Volk auf den "Endsieg" eingeschworen hat.[279]

---

[277] Zur Wandlungsdimension des Films vgl. ausführlich Heimann: Erinnerung als Wandlung..., a.a.O., S.76-84. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, daß die eigentliche innere Wandlung Holts erst im zweiten Teil des Romans stattfindet. Hier flieht Holt zu seiner Mutter in die Bundesrepublik und geht nach verschiedenen Enttäuschungen über das dortige Lebensumfeld und die unbelehrbaren Kräfte, die er im Krieg hassen lernte, zurück zu seinem Vater und zu Gundel, die beide in der DDR leben. Vgl. Dieter Noll: Die Abenteuer des Werner Holt. Teil II: Roman einer Heimkehr, Berlin 1964, 1987 (25. Aufl.). Geplant war außerdem ein nie geschriebener dritter Teil, der über Holts Entwicklungsfestigung im Staatssozialismus der DDR berichten sollte.
[278] Zahlenangaben nach Heimann: Erinnerung als Wandlung..., a.a.O., S.75.
[279] "Die jungen Schauspieler, die den Faschismus nicht mehr bewußt erlebt haben, sahen zur Einstimmung u.a. die letzten zehn Nazi-Wochenschauen aus dem Jahre 1945 und saßen fassungslos davor, wie dort fünf Minuten vor zwölf noch in Permanenz ‚gesiegt' und der Gegner ‚in die Flucht geschlagen' wurde." Vgl. Hartmut Albrecht: Flakhelfer in der Südhalle. Joachim Kunert dreht in

Zweifelsfrei liegt die wesentliche Zentralkategorie des Films in dem Versuch, die jugendliche Begeisterung für den Krieg anschaulich und argumentativ nachvollziehbar zu machen. Diese Begeisterung ist zunächst notwendigerweise abstrakter Natur und entpuppt sich anhand mythischer Beschreibungen von "Manneszucht" und der Grundierung des menschlichen Daseins auf "Kampf". Holt will der Freund des starken und selbstbewußten Wolzow werden, sucht konfrontativen Kontakt zu ihm und möchte mit pubertär-romantisierender Gegenkraft imponieren. Eine solche Disposition führt schließlich zur Freundschaft und zur "Einführung" Holts in die militärischen Ansichten Wolzows, die familiär bedingt sind und die bei Wolzow ohne Kompromisse auf eine Berufslaufbahn in der Armee abzielen. Die technische Seite des Krieges tritt hinzu: Träumereien von der Dynamitherstellung und die erste Erfahrung mit Pistolen, von Wolzow ironisch flankiert mit dem Spruch: "Si vis pacem, para bellum"[280], beflügeln den Willen zum militärischen Agieren. Als Wolzow Holt fragt: "Werner, kommst du mit zur Panzertruppe?", antwortet Holt sichtlich fasziniert: "Ja, Gilbert, ich komme mit." Hier deutet sich zwar zum ersten Mal so etwas wie eine Kriegsbegeisterung an, die jedoch merkwürdig isoliert dasteht und aufgesetzt wirkt, weil sie bis auf Wolzows Offiziersgebaren durch nichts inhaltlich oder visuell vorbereitet wurde. Klarer konturiert erscheinen dann schon die Sequenzen, in denen die halbe Schulklasse am Vorabend ihrer Einberufung als Flakhelfer angetrunken den auf dem Fuße folgenden Militärdienst feiert. Wolzows Leitsatz "Schlägt's dich in Scherben, ich steh' für zwei. Und geht's ans Sterben, ich bin dabei!" zieht die anderen in ihren Bann und wird auch im weiteren Verlauf der Handlung noch einmal abgerufen. Damit gelingt zumindest durch die Sprache ein Eindruck von der Begeisterungsfähigkeit der Jugend für den Krieg über "mannhafte" Stärke und die Suggestionskraft von Parolen.

Logischerweise demonstriert der Film in den insgesamt sechs größeren Gefechtsszenen (vier Artillerieabwehraktionen, ein Partisanenüberfall in der Slowakei sowie das Panzergefecht im April 1945) die Desillusionierung der

---

Babelsberg "Die Abenteuer des Werner Holt", in: Nationalzeitung vom 1. Juni 1963. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt". Schon in der Konzeptionsphase sichteten die Autoren und Dramaturgen des Films militaristische NS-Produktionen wie z.B. "Kampfgeschwader Lützow" (1941, Regie: Hans Bertram), "Kopf hoch, Johannes" (1941, Regie: Viktor de Kowa) und "Über alles in der Welt" (1941, Regie: Karl Ritter). Vgl. das Schreiben des Staatlichen Filmarchivs der DDR an den Hauptdirektor der VVB Film, Hoffmann, vom 11. Juli 1962 mit der Bitte um Erlaubnis zur Sichtung der Filme, erteilt laut Eingangsstempel vom 13. Juli 1962. BArch, DR 1, 4671 – Hauptverwaltung Film. Schriftwechsel mit verschiedenen Institutionen 1956-1962.

[280] Sinnumkehrung des lateinischen Satzes "Si vis pacem, para pacem." – "Wenn du den Frieden willst, dann mache (rüste für den) Frieden." Hier symbolisch doppeldeutig gleichzeitig als "para bellum" – "mache (rüste für den) Krieg" und als Verweis auf den Markennamen der Pistole "Parabellum".

Jungen und die schwindende Bindungskraft der auf "Durchhalten" ausgerichteten Phrasen vom Sterben u.ä. Wie in "Die Brücke" verhält sich aber die Darstellung konkreter Schlachtvorgänge dahingehend widersprüchlich, daß auch hier bei oberflächlicher Betrachtung der Vorwurf aufkommen könnte, die Kriegsbilder würden sich verselbständigen. Obwohl die Anstrengungen der Kämpfe und die Ohnmacht aller daran Beteiligten in ziemlicher Eindeutigkeit gezeigt werden, sind allein die Artillerieeinsätze so abgefilmt, daß mit harten, schnellen Schnitten die Kanonen von unten, in den Nachthimmel ragend, positiv als technischer Sinnzusammenhang des Krieges vermittelt werden, gegen den die Auszehrung der jugendlichen Soldaten, oft zentriert auf die Figur Holts, weit weniger Gewicht erhält. Das ausladende Panzergefecht ist sogar, bis in einzelne Details hinein, eine fast deckungsgleiche Kopie der Panzerberührung in "Die Brücke", nur daß "Die Abenteuer des Werner Holt" auf naturalistische Tötungseinstellungen verzichtet. In gewisser Weise wird dem Film das analoge Dilemma, gleichzeitig den Schlachtenlärm und die zu erwartenden Todesfolgen zu beleuchten, offenkundig bewußt, denn in der "Nacharbeit" der Gefechte gibt es immer wieder, später meist zwischen Holt und Gomulka, räsonnierende Gespräche über die moralische Haltlosigkeit des Krieges. Wo in "Die Brücke" eine Entzauberung des Krieges eher durch das Grauen des Todes stattfindet, wird der Entzug der Begeisterungsfähigkeit bei Holt tendenziell dadurch ausgedrückt, daß sich dessen aufklärerisches "Außengewissen" in der Person Gomulkas von der anfänglichen Überzeugung, nach Zemtzkis Tod als Soldaten "stur" werden zu müssen, im Anblick des SS-Massakers in der slowakischen "Sägemühle" zu der Auffassung vorwärts bewegt, daß nicht sein darf, daß "so was" (gemeint ist die deutsche Kriegführung mit ihren Verbrechen – D.K.) "siegt".[281] Gegenüber der späteren, "richtigen" Entschei-

[281] Der Komplex "Sägemühle" ist in Buch und Film eine elementare Schlüsselstelle. Hier werden Holt, Gomulka und Wolzow zur Zeit ihres RAD-Kommandos in der Slowakei mit einer sogenannten "Vergeltungsaktion" der SS nach einem Partisanenangriff konfrontiert, bei der u.a. ein unspezifizierter Kämpfer, im Roman ein sowjetischer Soldat, mit einer Kreissäge getötet wird. Vor der Sägemühle liegen weitere tote Zivilisten. Im Weggehen meint Holt zu Gomulka: "Sie (die Kriegsgegner Deutschlands – D.K.) werden dasselbe mit uns machen. Gnade Gott uns allen, wenn wir nicht siegen." Daraufhin erwidert Gomulka bestimmend: "Das darf nicht sein, daß so was siegt." Unmittelbarer Umschnitt: Holt blickt nach der Erinnerung an die Sägemühle auf Wolzow, der im April 1945 am Kartentisch in der Panzerstellung steht und ein neues, sinnloses Gefecht plant. Aufgrund der deutschen Verbrechen im Krieg, die im Film zwar ausschließlich von der SS begangen werden, den "einfachen" Soldaten aber zumindest nicht verborgen bleiben konnten, wird der Wortwechsel zwischen Holt und Gomulka zu einem Indikator der möglichen Meinungsbandbreite über die unabsehbaren Kriegsfolgen. Der Perspektivenwechsel auf Wolzow, der ebenfalls "so was" zu sein scheint, legt zudem nahe, daß Wolzows "Endkampfstarrsinn" faktisch in das gleiche Täterprofil gehört wie die Machenschaften der SS. Zu fragen wäre, was Holt eigentlich getan hätte, wenn Wolzow am Ende nicht von der SS, sondern von Einheiten der Roten Armee aufgegriffen worden wäre. Hätte Holt dann ebenfalls sein Maschinengewehr geladen und gefeuert? Eine hypothetische Frage.

dung Gomulkas, "Schluß zu machen" und auf die sowjetische Seite überzuwechseln, sind alle weiteren Aufrufe Wolzows zum Weiterkämpfen einfach nur borniert und sinnlos, obgleich doch gerade zu erklären wäre, was im Film aber leider unterbleibt, warum Wolzow bis zum bitteren Ende den "Kampf um Deutschland" weiterführen will.
Die jugendliche Kriegsbejahung wird ähnlich wie in "Die Brücke" nur sporadisch mit der NS-Propaganda in Verbindung gebracht. Hier wie dort müssen sich die Zuschauer den Kontext des nationalsozialistischen Geistes der Zeit selbst denken. Der DEFA-Film gibt dazu insofern am Beginn der Handlung einige Hilfestellungen, indem er wenigstens andeutet, unter welchen ideellen Bedingungen die Jugend 1943 erzogen wurde. Im Geschichtsunterricht hält Wolzow einen Vortrag über den "völkischen Geschichtsbegriff" und erläutert dabei, daß "die Geschichte" auf "Krieg" basiert. Als er die zentralen NS-Topoi "Volk" und "Reich" durcheinander bringt, korrigiert ihn Holt sofort, aber natürlich nur, um Wolzow innerhalb der Klasse Paroli zu bieten. In einer weiteren Szene, als sich Holt und Wolzow entscheiden, einen verhaßten HJ-Führer wegen einer früheren Frauengeschichte zu verprügeln, bemerkt Wolzow lakonisch, daß dieser ihm seine eigene HJ-Karriere "versaut" und daß er daher eine "Abreibung" verdient hätte.[282] Wolzow wäre also auch in der Lage gewesen, eine militärische Parteilaufbahn einzuschlagen, die über die Station HJ oftmals in der SS oder der Waffen-SS endete.[283] Alles in allem verweisen diese kargen Andeutungen auf einen Effekt, der auch schon in "Die Brücke" reproduziert wurde. Die NS-Indoktrinationen werden eher beiläufig als selbstverständlich und gegeben hingenommen. Deshalb fallen die Aversionen der frisch gebackenen Flakhelfer gegen die "völkischen" Belehrungen des Oberhelfers Ziesche auch so drastisch aus, jedoch nicht etwa, weil das "Gequatsche" von Ziesche (Wolzow) als falsch interpretiert wird, sondern weil es unnötig ist, noch einmal extra zu betonen, was sowieso jeder weiß und akzeptiert. Man kann selbst dann "überzeugter Nationalsozialist" sein, wenn man nicht ständig die NS-Rassetheorie verbal zu Markte trägt. Die angeblich merkwürdige Spannung zwischen Ziesche und den anderen ist in Wahrheit somit gar keine.
Das eigentliche Bild von der NS-Vergangenheit entwickelt sich im Film über die implizite Bewertung des Charakters der deutschen Wehrmacht. Anderweitige politische Bezüge, wie das direkte Auftreten von NS-Funktionären,

[282] Derselbe HJ-Führer ist am Schluß des Films der Leiter der SS-Einheit, die Wolzow aufspürt und hängt. Der Vorgang um Wolzows gewaltsamen Tod wird damit zusätzlich in einen privaten Zusammenhang gebracht, der die politische Bedeutung dieser Endhandlung deutlich zurücknimmt.
[283] Vgl. dazu Michael Buddrus: Totale Erziehung für den totalen Krieg. Hitlerjugend und nationalsozialistische Jugendpolitik, Teil 1, München 2003, S.305-367.

Anspielungen auf die innere Gewaltverfaßtheit der deutschen Gesellschaft oder Widerstandshaltungen, sind kein Thema der Filmhandlung. Im Hinblick auf die Position der Wehrmacht im NS-Herrschaftsgefüge hat Thomas Heimann die These formuliert, daß zwar "die militaristische Tradition der deutschen Wehrmacht" im Film "transparent gemacht wird", nicht aber die Demaskierung der Armee "in ihrem Kern als institutioneller Bestandteil faschistischer Politik".[284] Daran ist soviel wahr, wie in der Tat die funktionale Bedeutung der Wehrmacht für den imperialistischen Krieg Deutschlands und die ideologische Rechtfertigung des Krieges höchstens erahnt werden können. Auch das Gros der Kriegsverbrechen wird von der SS verübt. Allerdings ist Wolzow ein normaler Wehrmachtsangehöriger, der Holt den Befehl zur Liquidierung der Slowaken übermittelt und der während des letzten Panzergefechtes einem fliehenden kindlichen Mitglied des "Volkssturms" in den Rücken schießt. Auch abgesehen von Wolzow, dessen Fanatismus abzulehnen an sich eine leichte Übung in der Filmwirkung darstellt und der ja möglicherweise durch sein subjektives Agieren zum Einzelfall in einer ansonsten schuldfreien "Kampfgemeinschaft" stilisiert werden könnte, bleiben andere Kriterien des militärischen Eingreifens ohne den Grundkontext der NS-Ideologie unverständlich. Holt und Gomulka dürfen einzig aus erziehungsdramaturgischer Sicht keine unmittelbaren Täter werden. Aber auch sie sind schuldbeladen, da sie durch "Aushalten", Mitmachen, Zu- bzw. Wegsehen ihren passiven Anteil an der Fortsetzung des Krieges haben.

Sowohl die institutionelle Komponente der nationalsozialistischen Kodierung der Wehrmacht als auch deren grundsätzlich verbrecherische Konstitution werden zumindest unterschwellig in drei Szenenbereichen verdeutlicht. Da ist als erstes die Aufforderung Holts an Wolzow, während der Flakausbildung die Drangsalierungen eines SS-Wachpostens gegen sowjetische Kriegsgefangene zu unterbinden. Nachdem Wolzow dafür von der Gestapo verhaftet wurde, wirft er bei seiner Rückkehr in das Ausbildungslager Holt "Humanitätsduselei" vor, um dann sofort seinen Groll wieder in der Freundschaft mit Holt aufgehen zu lassen. Entscheidend ist: Beide gehen nun ohne Regung an den Kriegsgefangenen vorbei, und der Vorgang wird nie mehr erwähnt. Der Kriegseinsatz, so die Quintessenz, verträgt keinerlei Beschäftigung mit den Nöten und Qualen anderer, zumal, wenn es sich um ausländische Kriegsgefangene handelt, die im Kampf von den Deutschen festgesetzt wurden. Die Außenfunktion der Wehrmacht stand auch für die Zementierung derjenigen Gesellschaftszustände, die eine unmenschliche Behandlung von Kriegsgefangenen aller Art überhaupt erst

[284] Vgl. Heimann: Erinnerung als Wandlung…, a.a.O., S.78.

ermöglichten.[285] Zweitens ist der Filmteil, der in der Slowakei spielt, ein gewichtiger Beitrag zur Aufdeckung der institutionalisierten Barbarei der Kriegführung. Einerseits wird wie selbstverständlich der Einsatzort von keinem der Soldaten in irgendeiner Form in Frage gestellt, so daß vor dem Hintergrund der faschistischen Kriegspropaganda die aggressive Besetzung fremder Länder, in denen auf keinen Fall a priori ein "Abwehrkampf" stattgefunden hat, natürlich gar nicht ins Bewußtsein kommt. Andererseits kann man klar erkennen, daß in den Kampfhandlungen mit den Partisanen nach der deutschen Taktik zivile Opfer einkalkuliert werden oder billigend in Kauf zu nehmen sind. Die beiden gefangenen Slowaken werden nur deshalb nicht getötet, weil Holt und Gomulka als moralische Integritätsfiguren der guten, aber bislang verblendeten Deutschen keinen Mord begehen *sollen*. Realitätsnäher wäre hingegen die Hinrichtung ohne besonderes Schuldbekenntnis, obwohl ihr erster Mord erhebliche Gewissenskonflikte hervorgerufen hätte.
Drittens zeigt sich in der Nebenfigur Wiese, hier sozusagen als negative Akzentuierung, die nationalsozialistische Überformung des Wehrgedankens. Der Ausschluß Wieses vom Dienst an der Waffe wird von seinem gesamten Umfeld nicht als Glück bewertet, den zu erwartenden Todesfugen des Krieges günstig entronnen zu sein, sondern als Pech, keinen persönlichen Beitrag für "Führer, Volk und Vaterland" leisten zu können. Verhöhnungen in der Klasse als "Miesepeter" und Bekundungen des Bedauerns über die Wehruntauglichkeit ihres Sohnes im Umfeld der Familie Wiese sind die Folgen, die Wiese selbst die soziale Exklusion am eigenen Leibe verspüren lassen und gegen die er mit seiner "Waffe", dem Geist, nichts auszurichten vermag.[286] Als er dann doch ins "letzte Aufgebot" eingezogen wird, dauert sein Einsatz nicht lange. Aus Verzweiflung über die gleichgültige Ermordung eines KZ-Häftlings durch die SS auf einem Todesmarsch greift Wiese den Posten an und wird erschossen. Dieser Kontakt mit den Tatsachen des KZ reflektiert nochmals eindeutig die Zeit, in der sich die jungen Soldaten

[285] Rückblick: In dem Film "Der 20. Juli" gibt es eine Szene, in der die OKW-Mitarbeiterin Hildegard Klee zusammen mit Hauptmann Lindner den Abtransport eines Juden aus ihrem Haus beobachtet. Auf seine Beschwichtigungen, daß dies "Auswüchse" seien und "die Front sauber" wäre, entgegnet Frau Klee: "Aber ihr kämpft doch dafür!" Lindner verläßt wütend das Zimmer und wird erst an der Ostfront das ganze Ausmaß der Judenvernichtung erfahren.
[286] Zum Programm erhoben hatte die Barbarei auch Adolf Hitler, als er in sein "Bekennungsbuch" "Mein Kampf" den "denkwürdigen" Satz hineinschreiben ließ: "*Ein verfaulter Körper wird durch einen strahlenden Geist nicht im geringsten ästhetischer gemacht*, ja, es ließe sich höchste Geistesbildung gar nicht rechtfertigen, wenn ihre Träger gleichzeitig körperlich verkommene und verkrüppelte, im Charakter willensschwache, schwankende und feige Subjekte wären." Vgl. Adolf Hitler: Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band. Ungekürzte Ausgabe. Erster Band: Eine Abrechnung (1925). Zweiter Band: Die nationalsozialistische Bewegung (1927), München 1942 (716.-720. Aufl.), S.453 (Hervorhebung im Original – D.K.).

befinden und für die sie kämpfen. Holts Erschütterung über den Tod Wieses ist jedoch nur eine der möglichen Reaktionen. Eine weitere wird von einem anderen Mitstreiter Holts, von Vetter ausgesprochen, der als gehorsames alter ego bis zuletzt Wolzow sekundiert und daher wohl am besten den Durchschnitt der deutschen Soldaten im "Endkampf" verkörpert. Seine Frage: "Was gehen denn uns diese Verbrecher an?", womit die KZ-Häftlinge gemeint sind, ist ein weiteres Indiz dafür, daß der ideologische Fahrplan der NS-Machthaber, die gewünschte Beurteilung von Regimegegnern im "Volk" zu erreichen, auf fruchtbaren Boden fiel.[287] Im Prinzip wäre viertens für den NS-Zusammenhang auch noch das Gespräch von Holt mit seinem Vater über die Giftgasproduktion der IG-Farben zu nennen, das allerdings für den weiteren Werdegang Holts faktisch ohne Bedeutung ist, dem Publikum aber signalisiert, daß Holt mehr hätte wissen können, wenn er es nur wollte.[288] Ob

[287] Fraglos kann kein Film die tatsächliche Auszehrung und Entkräftung von KZ-Insassen darstellen. Das würde bedeuten, daß man die Schauspieler bis an ihre Existenzgrundlage unterernähren müßte, was natürlich nicht geht. Die Wirkung der Todesmärsche auf die sich auflösende deutsche Binnengemeinschaft im März/April 1945 dürfte schockierend gewesen sein. Die Verwahrlosung der Gefangenen bestätigte danach exakt das Bild von der erklärten Notwendigkeit, "solche Elemente wegzuschließen", um zur "Normalität" der NS-"Volksgemeinschaft" zu gelangen. Man sollte sich das in einer Analogie ungefähr so vorstellen: In dem Film "Der ewige Jude" (1940) werden hauptsächlich Ostjuden in polnischen Ghettos gezeigt, wobei die Suggestivfunktion in der Behauptung besteht, die von den Nazis erzeugten grauenhaften Lebensumstände der Juden seien ihre ureigensten, was dann zur sogenannten "Ausmerze" "aus ästhetischen Gründen" berechtigen würde. Genauso "unordentlich" sind die KZ-Häftlinge (von den Nazis gemacht worden). Die NS-Konnotation "verwahrlost" und "Verbrecher" tat ihr Übriges. Die Probleme mit der nicht aufrechtzuerhaltenden menschlichen Würde durch die Lagerbedingungen beschäftigten auch die Opfer des NS-Systems. Vgl. dazu Jean-Michel Chaumont: Die Konkurrenz der Opfer. Genozid, Identität und Anerkennung (1997), Lüneburg 2001, S.207-258, besonders S.217-223 und Giorgio Agamben: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III) (1998), Frankfurt/M. 2004 (2. Aufl.), S.7-94. Offenbar konnte die Todesmarschsequenz auch anders empfunden werden. In Westberlin sah das so aus: "Auf den theatralischen Ton aber, als man z.B. noch einen Gefangenenzug aus dem KZ mit der deutlich sichtbaren Regienanweisung ‚taumelnd!' (?) durchs Bild jagte, hatte das Publikum eine gesunde Reaktion: es lachte." (Sic!) Vgl. I.P.: "Die Abenteuer des Werner Holt". Defafilm im Auditorium maximum (der Freien Universität – D.K.), in: Der Kurier vom 13. Juli 1966. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt".

[288] Im Vorfeld der westdeutschen Uraufführung des Films beauftragte die zuständige Verleihfirma "Constantin" das Institut für Zeitgeschichte in München, ein Gutachten zu der Frage anzufertigen, ob die IG-Farben, Sitz: Betriebsteil Leverkusen, "an der Entwicklung/Herstellung und wissentlich am verbrecherischen Missbrauch des Giftes beteiligt war, mit dem die SS in Konzentrationslagern Hunderttausende von Menschen tötete." Der Gutachter, Heinrich Smikalla, kam zu dem Schluß, daß das Schädlingsbekämpfungsmittel "Zyklon B" bereits vor 1933 in Herstellung und Gebrauch war und daß die IG-Farben für den verbrecherischen Einsatz des Giftes nicht verantwortlich zu machen sei, weil der Hauptantrieb für die Menschenvergasung durch die "Bestellungen" der SS umgesetzt wurde. Der Film, so das Gutachten, negiere diesen Tatbestand "entweder aus leichtfertiger Ignoranz wie ideologischer Befangenheit oder mit Absicht und wider besseres Wissens." Resümierend heißt es am Ende: "Freilich wäre die wissentliche und solcherart aktive Mitschuld an dem größten Verbrechen der Weltgeschichte das schlagendste Argument gegen ‚die Monopolherren' (und für die ‚Vergesellschaftung der Produktionsmittel'). Und bei gewissen Leuten hat sich der Gedanke, daß man den Massenmord an den Juden zu wirkungsvoller Agitation für eigene Zwecke ausbeuten könne, offenbar schon zu einem Wahn

diese Interpretationslinien so wahrgenommen wurden, steht auf einem anderen Blatt.
Die öffentliche Kritik in der DDR beurteilte den Film positiv und wohlwollend, ohne dabei in Euphorie zu verfallen. Generell wurde sofort "das Neue" der Darstellung gewürdigt. In einem Interview mit dem Regisseur Joachim Kunert benannte man als wichtigste Überlegung für den Film, daß der neue Held diesmal nicht antifaschistisch gesinnt sei, sondern "erst durch eine Odyssee an Erfahrungen und Erkenntnissen zu sich selbst findet."[289] In vielen anderen Rezensionen wurde diese Selbstsicht auf den Erkenntnisgewinn einer ganzen Generation übertragen.[290] Relativ sparsam bezogen sich die Kritiken auf tagespolitische Belange. Sie beschäftigten sich vielmehr mit den filmspezifischen und moralischen Fragen nach Inhalt und Form, obwohl einige antiwestliche Anspielungen in ihnen nicht fehlten. Zeitgenössisch legitimierend war neben der ND-Kritik lediglich die Filmbesprechung in der "Wochenpost". Einige Auseinandersetzungen um den "bürgerlichen Helden" im DEFA-Film aufgreifend, betonte die Kritikerin hier, daß die Präsentation eines "Durchschnittsdeutschen" im Kino mit der Ausrichtung des Staates DDR übereinstimmen würde, denn "die Wurzeln

---

verhärtet." Vgl. Heinrich Smikalla, Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für Zeitgeschichte: Gutachten zur Anfrage, ob die "IG Farben in Leverkusen" an der Entwicklung/Herstellung und wissentlich am verbrecherischen Missbrauch des Giftes beteiligt war, mit dem die SS in den Konzentrationslagern Hunderttausende von Menschen tötete, vom 16. Mai 1966 (Abschrift), S.1-13, Zitate auf S.9 und S.13. Das Dokument wurde vom "DEFA-Außenhandel" am 13. Juni 1966 der "Hauptverwaltung Film" im Ministerium für Kultur der DDR zur Kenntnis übergeben, dort auch der Aktenfundort. BArch, DR 1, 4313 – Hauptverwaltung Film, Gutachten und Stellungnahmen zu Filmen 1963-1966. Es ist unklar, warum das Gutachten erstellt wurde, denn die Premiere in Westdeutschland erfolgte in der ungekürzten Originalfassung mit dem Vater-Sohn-Gespräch. Vgl. Bernhard Frank: Richtung Rote Armee. Westdeutsche Erstaufführung der Abenteuer des Werner Holt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10. September 1966. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt". Daß die Vorstandsmitglieder der IG-Farben wegen des Tatbestandes der Mitwisserschaft von fahrlässiger Tötung und Mord in Auschwitz hätten belangt werden müssen, wird in dem o.g. Gutachten mit keinem Wort erwähnt, ist aber seit 1948 quellennotorisch. Vgl. dazu Hans Radandt (Hg.): Fall 6. Ausgewählte Dokumente und Urteil des IG-Farben-Prozesses, Berlin 1970 sowie zusammenfassend aus weiteren US-amerikanischen Quellen Bernd Greiner: Die Morgenthau-Legende. Zur Geschichte eines umstrittenen Plans, Hamburg 1995, S.380-391.

[289] Vgl. (ohne Autorenangabe) Exklusiv für BZ: Wir sprachen mit dem Regisseur des Films "Die Abenteuer des Werner Holt", in: Berliner Zeitung vom 7. Februar 1965. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt".

[290] Vgl. z.B. Horst Knietzsch: Leidensweg und Erkenntnis einer Generation. Der DEFA-Film "Die Abenteuer des Werner Holt" in Berlin uraufgeführt, in: Neues Deutschland vom 6. Februar 1965; Hartmut Albrecht: Die falschen Ideale des Werner Holt. DEFA-Film nach Dieter Nolls Roman, in: Nationalzeitung vom 6. Februar 1965; H.U.: Der bittere Weg zur Wahrheit. Zu dem DEFA-Film "Die Abenteuer des Werner Holt" nach Dieter Nolls Roman, in: Neue Zeit vom 7. Februar 1965; Günter Sobe: Bis fünf nach zwölf. "Die Abenteuer des Werner Holt", ein DEFA-Film, in: Berliner Zeitung vom 10. Februar 1965 sowie Margot Schröder: Weg einer verführten Jugend. Der neue DEFA-Film "Die Abenteuer des Werner Holt" kommt ins Gespräch, in: Junge Welt vom 14. Februar 1965. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt".

unseres Staates (liegen) doch im ‚Nationalkomitee Freies Deutschland', dort, wo sich – noch unter dem Geschützdonner des Krieges – Kommunisten, die ihr Leben lang gegen den deutschen Militarismus gekämpft hatten, zusammenfanden mit bürgerlichen Menschen, mit Offizieren, die erst durch das bittere Erlebnis des Faschismus den Weg zum wahren Vaterland fanden."[291] Jenes "wahre Vaterland" schien also für die Gomulkas und Holts die DDR zu sein, in der es im Gegensatz zum Westen möglich sei, die Klassen- und Standesunterschiede durch den Rückgriff auf das "Kriegserlebnis" der deutschen "Schicksalsgemeinschaft", die nun geläutert wäre, harmonisch und zukunftsgewandt aufzuheben.

Allerdings waren auch kritische Töne zu vernehmen. Mehrere Rezensenten versuchten zwar, den sich aufdrängenden Vergleich mit dem Film "Die Brücke" dazu zu nutzen, die weitaus politischere Dimension des Holt-Films als positiven Vorzug der Filmgestaltung des Themas herauszustellen.[292] Wenn die Sprache aber auf "Die Brücke" kam, dann bemerkten einige Kritiker durchaus die mangelnde Tiefe der Holtschen Erfahrungen im Krieg. Der Rezensent der LDPD-Zeitung "Der Morgen" vermißte sogar von vornherein die "Anschaulichkeit" der "inneren Voraussetzungen" für den falschen Weg des Werner Holt.[293] Ähnlich äußerte sich der Filmjournalist Fred Gehler in einem imaginierten Zwiegespräch, in dem er befand, daß "die Konzeption des DEFA-Filmes als antithetisch zur ‚Brücke'" aufzufassen wäre und als "Ergänzung" zu jenem Film "höchst legitim" sei. Aber für Gehler war die an sich "richtige Konzeption" des Films "nur ungenügend verwirklicht. Zum Beispiel ist das Problem der Verführungskraft, ja man muß es so nennen, der Attraktivität faschistisch-militaristischer Theorien auf die Holts nur nebenbei behandelt. Man kann diese Attraktivität nicht nur einfach voraussetzen, wenn man sagt, die Holts sind die verführte Generation. Man muß zeigen: Warum, wieso, womit?"[294] Noch deutlicher wurden

---

[291] Vgl. Rosemarie Rehahn: Filmbetrachtung aus sehr persönlicher Sicht. Werner Holt – Das waren wir, in: Wochenpost 9/1965 vom 27. Februar 1965, S.26/27, hier S.26. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt".

[292] So u.a. Knietzsch: Leidensweg und Erkenntnis einer Generation…, a.a.O.

[293] "Es bleibt ein zufälliges Nebeneinander von Episoden, die inneren Voraussetzungen des über Jahre hinaus falschen Weges des Werner Holt werden nicht anschaulich, weil die Verführungskraft der faschistischen Ideologie an diesem (und nicht nur an diesem) jungen Menschen nicht zwingend genug gezeigt ist. Der Film widmet der ersten und entscheidenden Profilierung des jungen Charakters zuwenig Aufmerksamkeit. Werner Holt und viele seiner Generation nahmen die faschistischen Parolen wörtlich, erlagen ihrem scheinbar ethischen Kern, versuchten sie vorzuleben (...)." Vgl. Christoph Funke: Absage an einen falschen Freund. "Die Abenteuer des Werner Holt" nach Dieter Noll in Berlin uraufgeführt, in: Der Morgen vom 7. Februar 1965. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt".

[294] Vgl. dazu Der geteilte Himmel des Werner Holt? Ein Gespräch von zwei etwas uneinigen Zeitgenossen. Aufgezeichnet von Fred Gehler, in: Sonntag vom 4. April 1965. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt".

in dieser Hinsicht der Drehbuchautor Wolfgang Kohlhasse und der Dramaturg Klaus Wischnewski, die in einem Werkstattgespräch zum zwanzigjährigen Bestehen der DEFA über das Thema "Bewältigung der Vergangenheit, Bewältigung der Gegenwart" beide gleichlautend in der Filmfigur Holt keinen Analyseansatz dafür erkennen konnten, *wie* in dieser Generation überzeugte Faschisten bis zum Ende ihre Ideale verwirklichen wollten. Die moralische Spätintegrität Holts empfand Kohlhaase so, als "daß er sich so verhält, wie sich diese Generation wenigstens im Nachhinein gern verhalten *hätte*." Überdies, so Kohlhaase an anderer Stelle, ist es "ein Krieg, der nicht so schrecklich ist. Und die ganze Geschichte mündet mit einer gewissen Konsequenz in den etwas imaginären Abmarsch aus dem Krieg, an einem Wiesenweg entlang, in eine nicht genauer bezeichnete, aber offensichtlich einigermaßen gesicherte Zukunft des Helden am Ende."[295] Solcherlei kritische Einwände spielten in der unmittelbaren Massenrezeption des Films jedoch nur eine untergeordnete Rolle.

Daß der Film "Die Abenteuer des Werner Holt", nicht nur wegen seines Publikumserfolges[296], dennoch Teile eines geschichtspolitischen Vakuums ausfüllte, beweisen verschiedene Diskussionsforen, die über den Film in mehreren Zeitungen über Wochen und sogar Monaten in der ersten Hälfte des Jahres 1965 geführt wurden. Die Diskussionsatmosphäre war von Offenheit geprägt, was sich daraus erklärt, daß im Umfeld der Reformbemühungen in der DDR zu dieser Zeit recht viel gesellschaftlich debattiert wurde und dieser Öffnungsweg erst am Ende des Jahres 1965 mit dem XI. Plenum abgebrochen wurde. Unter polarisierenden Titeln wie: "Ist Werner Holt sympathisch?", "Wie stehen wir zu Werner Holt?", "Ist Holt ein Held?" oder "Werner Holts Ideale und wir" beteiligten sich hunderte, zumeist jugendliche Leser, aber auch ältere, an dem Ringen um eine eigene Position

---

[295] Vgl. Antifaschistische Thematik und nationale Repräsentanz. Ein Gespräch zwischen Günter Karl, Wolfgang Kohlhaase, Klaus Wischnewski, Heinz Baumert, Brigitta Hansen. Bewältigung der Vergangenheit, Bewältigung der Gegenwart, in: Heinz Baumert/Wolfgang Gersch/Brigitta Hansen/Erika Richter (Red.): Film. Wissenschaftliche Mitteilungen. Nr.2/1965, S.320-337, hier S.332-335 (Hervorhebung im Zitat von mir – D.K.). Die "Film Wissenschaftlichen Mitteilungen" richteten sich aber an eine am Film speziell interessierte Fachleserschaft und hatten daher einen sehr begrenzten öffentlichen Wirkungshorizont. Dieser wurde dann noch weiter eingeengt, da ausgerechnet das Heft 2/1965 im Zuge des XI. Plenums des ZK der SED vom Dezember 1965 verboten worden war, so daß die kritischen Notizen über "Die Abenteuer des Werner Holt" zu ihrer Zeit gar nicht rezipiert werden konnten. Vgl. dazu auch Heinz Baumert: Das verbotene Heft. film-wissenschaftliche mitteilungen, 2/1965, in: Agde (Hg.): Kahlschlag…, a.a.O., S.372-382.

[296] Den Film sollen nach dreizehn Wochen der Erstaufführung mehr als 1,8 Millionen, insgesamt etwa 2,7 Millionen Kinobesucher in der DDR gesehen haben. Die erste Zahlenangabe orientiert sich an der Statistik über Zuschauerzahlen des Jahres 1965. Aufstellung der Abteilung Filmproduktion in der Hauptverwaltung Film vom 23. August 1965, S.1-3, hier S.1. BArch, DR 1, 4277 - Hauptverwaltung Film, Schriftwechsel mit verschiedenen gesellschaftlichen Gremien außerhalb der DEFA 1962-1966. Die zweite Zahlenangabe folgt Reichel: Erfundene Erinnerung..., a.a.O., S.119.

zum Film. Die Hauptakzente der Diskussionen beliefen sich auf die Einschätzung Holts, ob seine "befreiende Tat" am Schluß des Films tatsächlich dazu berechtigen würde, in ihm eine positive Bezugsperson zu sehen, ob die moralische Haltung Gomulkas Anerkennung findet, inwieweit das im Film gezeigte Geschichtsbild als Beitrag für die historische Erziehung der Jugend tragfähig ist und ob "die Soldaten der Bundeswehr" die "Wolzows, Vetters und Holts von heute" sind. Im Endergebnis differierten die Meinungen sehr stark. Selbst Wolzows "Kameradschaftlichkeit, Zielstrebigkeit und seine Konsequenz…" waren im Ansatz als Eigenschaften beschrieben worden, die durchaus zu beeindrucken wußten.[297] Gegen Ende der Diskussionen wurde jedoch offenkundig, daß die Zeitungsredaktionen die Stimmungslage in eine antiwestliche Richtung verschieben wollten. So bildete z.B. die Beantwortung der Frage "Und Cousin Fred bei der Bundeswehr?" das Fazit der Filmaussprache in der "Jungen Welt", was den bisherigen Diskussionsbeiträgen tendenziell ihre binnenpolitische Brisanz nahm.[298] Trotzdem traf "Die Abenteuer des Werner Holt" einen historischen Nerv in der Öffentlichkeit der DDR und drückte damit das Gefühl aus, daß hinsichtlich der Konfliktfelder um die NS-Vergangenheit noch einiger Diskussionsbedarf vorhanden war.

Paradoxerweise wurde der Film am Jahresende 1965 im Vergleich zu den in die Schußlinie der SED geratenen Gegenwartsfilmen der DEFA erneut geadelt, um in der Folgezeit kaum noch öffentlich kontrovers behandelt zu werden. Ein Aufleben der Filmdiskussionen fand danach sporadisch erst wieder statt, als der Film im September 1966 in der Bundesrepublik seine Westpremiere hatte. Die dortigen Kritiken gingen aber weitaus vorsichtiger

---

[297] Diskussionen über den Film fanden von März bis August 1965 in der "Sächsischen Zeitung", in "Das Volk", im Zentralorgan der "Freien Deutschen Jugend" (FDJ) "Junge Welt", in der "Nationalzeitung", in der "Leipziger Volkszeitung", in der "Wochenpost" und in der "Märkischen Volksstimme" ihren Platz. Bei einer Aufführung des Films vor dreihundert Jugendlichen in Potsdam fiel auch die positive Bemerkung über Wolzow. Vgl. dazu Siegfried Hamisch: Werner Holts Ideale und wir. Über Ergebnisse einer Filmdiskussion mit 300 Jugendlichen, in: Märkische Volksstimme vom 8. August 1965. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt".

[298] Vgl. dazu Hans Sturm: Und Cousin Fred bei der Bundeswehr? Ein Film weckt Gedanken zum 20. Jahrestag der Befreiung / Zum Abschluß unserer Diskussion über "Die Abenteuer des Werner Holt", in: Junge Welt vom 2. Mai 1965. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt". Was im übrigen "Cousin Hans-Jürgen" bei der NVA wirklich machte, blieb in den Lesermeinungen ausgespart. Die "Holt-Erfahrung" war selbstverständlich nicht so ohne weiteres in die Bundesrepublik zu verlagern. Überhaupt hatte die DDR den Grundwiderspruch zwischen der Antihaltung gegenüber dem Zweiten Weltkrieg und der Funktionsbegründung für eine eigene Armee nie richtig auflösen können. Davon zeugten auch einige DEFA-Spielfilme, die wie "Sie nannten ihn Amigo" (1959, Regie: Heiner Carow) z.B. die Ausbildung zum Panzeroffizier als folgerichtiges Resultat des Opferstatus unter dem Nationalsozialismus deklarierten (allerdings wurde die entsprechende Szene später eliminiert) oder, als in "Schritt für Schritt" (1960, Regie: János Veiczi) die pazifistische Grundhaltung eines früheren Antifaschisten durch die Überzeugungsarbeit eines NVA-Kommandeurs zur Notwendigkeit der militärischen Sicherung der DDR (mit ästhetisch sehr fragwürdigen Mitteln) abgelöst wurde.

mit ihm um und warnten schließlich zum Teil vor zu selbstsicher vorgetragenen positiven Reaktionen, die nach dem Erfolg des Romans als Fortsetzungsabdruck in der Illustrierten "Stern" nicht ohne weiteres auf den Film zu übertragen wären.[299] Die harsche Ablehnung, die in der "Frankfurter Allgemeinen" mit Begriffen wie "dubioser Defa-Film" oder "Propaganda-Schinken" garniert wurde, blieb immerhin eine Ausnahme.[300] Nichtsdestoweniger befragten andere Rezensenten den Film u.a. nach den "gesellschaftlichen Bedingungen, welche die Jungen damals für den Nazismus anfällig machen konnten" und konstatierten, daß man darüber "allzuwenig aus diesem Film erfährt".[301] Insofern waren also die kritischen Einlassungen zu "Die Abenteuer des Werner Holt" in Westdeutschland ähnlich strukturiert wie schon bei den Einschätzungen zu "Die Brücke" und in der gesamtdeutschen Rezeption. In der DDR wurden die westdeutschen Meinungen im Spiegel von Premierenreisen des Regisseurs, des Autors und einiger Schauspieler wahrgenommen.[302] Die Filtrierung der widersprüchlichen Positionen zu dem Film in der Bundesrepublik brachte indes auch Merkwürdigkeiten hervor. So wurde in der DDR-Presse eine Besprechung von Hans Hellmut Kirst im "Münchner Merkur" zur positiven Sanktionierung des Films erhoben, obwohl Kirst darin die Technikfaszination der Kriegsbilder als unmittelbaren Vorzug des Films beschrieben und den kritisch gemeinten Sinn der Kriegsbegeisterung gewissermaßen "in der Wortwahl" in sein Gegenteil verkehrt hatte. Daß wiederum die polemische Frage "Lebt der

[299] Vgl. dazu z.B. schon vorab Hans Helmut Prinzler: Die Abenteuer des Werner Holt. Heldenfiguren in der neuesten DEFA-Produktion, in: Stuttgarter Zeitung vom 2. März 1965; sodann Hanno Reuther: Späte Einsichten am Funkgerät. Der DEFA-Film "Die Abenteuer des Werner Holt" jetzt in westdeutschen Kinos, in: Frankfurter Rundschau vom 9. September 1966; Frank: Richtung Rote Armee…, a.a.O.; Manfred Tripp: Höllenfahrt einer Generation. "Die Abenteuer des Werner Holt" in der Bundesrepublik angelaufen, in: Deutsche Volkszeitung vom 7. Oktober 1966 sowie den kurzen Pressespiegel "Die Abenteuer des Werner Holt" in Westdeutschland, in: Sonntag vom 16. Oktober 1966. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt".

[300] Vgl. Frank: Richtung Rote Armee…, a.a.O., der zugleich fälschlicherweise annimmt, Holt laufe am Ende des Films zu den sowjetischen Streitkräften über.

[301] So z.B. Reuther: Späte Einsichten am Funkgerät…, a.a.O., der außerdem anmerkt, daß "eine andere, schwer wägbare Sache ist, ob nicht dieser Film ehemaligen Mitläufern ihre damalige Verblendung nachträglich als eine notwendige rechtfertigt; daß die ‚Bewältigung der Vergangenheit', wenn im Kino vollzogen, sonst aber praktisch folgenlos, nichts taugt, sei nur nebenher festgestellt." Jetzt sei hier nur nebenher festgestellt, daß eben gerade jenes "Nebenher" eigentlich kein "Nebenher" ist, sondern umfassendere Forschungsleistungen zum Verhältnis von Kontext und Film erfordert.

[302] Vgl. Manfred Karge: Zehn Doppelte nach dem Interview. Mit dem "Holt"-Film auf Premierenreise in der Bundesrepublik, in: BZ am Abend vom 13. September 1966 und Hannes Würtz: Lebt der Gilbert Wolzow noch? "Junge Welt" sprach mit Dieter Noll über bundesdeutsche Reaktionen auf Buch und DEFA-Film "Die Abenteuer des Werner Holt", in: Junge Welt vom 27. September 1966. Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 49 – "Die Abenteuer des Werner Holt".

Gilbert Wolzow noch?" nicht nur auf die BRD zu beschränken war, sollte sich später herausstellen.[303]
In der DDR avancierten Buch und Film "Die Abenteuer des Werner Holt" in den folgenden Jahrzehnten zu den bekanntesten Kunstwerken über die NS-Vergangenheit. Der Roman war Pflichtlektüre in den höheren Schulklassen, und zur Unterstützung wurde dafür im Rahmen der Fernsehreihe "Für die Schule" der Film mindestens einmal im Laufe von zwei Jahren wiederaufgeführt. Der Film blieb auch, bis auf das Jahr 1986, im ständigen Verleih für die Kinos.[304] Was jedoch nicht in der Öffentlichkeit thematisiert wurde, waren die sich allmählich ändernden Rezeptionshaltungen gegenüber den Figuren und Konstellationen des Films. Die Filmwissenschaftlerin und frühere DEFA-Dramaturgin Erika Richter bestätigte rückblickend, "daß sich die nachfolgenden Generationen zunehmend für die Gestalt des Wolzow interessierten, daß kritisch gemeinte Momente der Grausamkeit mit Beifall aufgenommen wurden. Aufmerksame Beobachter hätten aus solchen ‚falschen' Reaktionen frühzeitig Schlußfolgerungen über wesentliche Gefühls- und Gedankendefizite eines Teils der Jugend der DDR ziehen können. Doch so etwas wollte man nicht wahrhaben, es erschien zu ungeheuerlich."[305] Der Wandel in der Wahrnehmung bezog sich vor allem auf die didaktisch erwünschte Botschaft des Rollenverhaltens. Interpretationen, nach denen der "grüblerische" Holt sich besser noch stärker an Wolzow orientiert hätte, die Zuschreibung, daß Gomulka eigentlich der "wahre Verräter" ist, der sich "unerlaubt von der Truppe entfernt", noch dazu in Richtung Osten sowie die geradlinige Überzeugungskraft Wolzows, waren nicht mehr allein nur Randerscheinungen einer veränderten Sichtweise innerhalb der DDR-Jugend auf die NS-Geschichte. Die Probleme, die sich in der Bundesrepublik mit der Rezeption des Films "Die Brücke" und ihrem "Schauwert" bereits frühzeitig ergeben hatten, drangen spätestens in den achtziger Jahren auch in die DDR ein. Daß "Die Abenteuer des Werner Holt" darüber hinaus zu einem "Kultbuch" ostdeutscher Neonazis vor, während und nach der deutschen Einheit werden konnte, ist allerdings nicht ausschließlich der Gesamtkonstitution von Buch und Film vorzuwerfen.[306] Vielmehr zeitigte der bis

[303] Beide Aspekte nach Würtz: Lebt der Gilbert Wolzow noch?..., a.a.O.
[304] Im Herbst 1985 wurde die Zulassung zwischenzeitlich (für 1986 bis zum Januar 1987) aufgehoben, weil drei am Film Mitwirkende, Manfred Karge (Gilbert Wolzow), Angelica Domröse (Uta Barnim) und Monika Woytowicz (Gundel), die DDR in Richtung Bundesrepublik verlassen hatten. Vgl. die Protokolle Nr. 311/85 und Nr. 9/87 über die Zulassung des Films "Die Abenteuer des Werner Holt" vom 24. Oktober 1985 und vom 22. Januar 1987. BArch, DR 1 – Z, 349 – Zulassungsunterlagen der Abt. Filmzulassung in der Hauptverwaltung Film.
[305] Vgl. Richter: Zwischen Mauerbau und Kahlschlag…, a.a.O., S.181.
[306] So aber zuerst Burkhard Schröder: Rechte Kerle. Skinheads, Faschos, Hooligans, Reinbek 1992, S.62-66 in dem Abschnitt "In memoriam Werner Holt", der, wenn überhaupt, mit "In memoriam Gilbert

zuletzt unauflösbare Dualismus der DDR zwischen den staatlichen Erziehungszielen mit ihrer oftmals dogmatisch festgezurrten Umsetzung und den privaten Erzählungen vom Zweiten Weltkrieg in Familie und Verwandtschaft derartige Resultate. Durch die allgemeine Abneigung von Jugendlichen gegen jede Art pädagogischer Bevormundung bei der gleichzeitig existierenden potentiellen Einseitigkeit der historischen Erziehung und dem Mangel an alternativen Geschichtsauffassungen, artikulierte sich nach und nach eine Gegenposition zum offiziell herrschenden Geschichtsbild, das, je verbissener an dessen Richtigkeit festgehalten wurde, immer stärker "von rechts" in Form von Technikgläubigkeit, "nationaler" ("deutscher") Bedeutungsschwere und der wieder belebten Begeisterung für Kriegshandlungen dementiert wurde.

Neben der Sujetgleichheit und den Schwierigkeiten in der rezeptiven Bewertung ist wohl als deutlichstes Markenzeichen für einen Vergleich der Filme "Die Brücke" und "Die Abenteuer des Werner Holt" festzuhalten, daß beide Werke in einer aufeinander bezogenen Form einen wunden Punkt der politischen Kultur in der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit bloßlegten: das zunächst nach einem unter falschen Voraussetzungen bedingten Kriegseintritt "unschuldige" Schuldigwerden der deutschen Soldaten durch ihre wenig reflektierte Teilhabe am Krieg, der auch durch ihren Einsatz Millionen Opfer forderte. Daß diese Filme im Prinzip einzigartig blieben, erklärt wohl das dauerhafte Interesse an ihnen und die Aufmerksamkeit, mit der sie späterhin bedacht wurden. Aber gleichzeitig entstand darüber ein gewisses, kaum aufholbares Wahrnehmungsdefizit, denn fehlende filmische Ergänzungen zu diesem Thema ließen auch die Schwächen der Darstellung weiterwirken. Wenn man so will versuchten beide Filme auf spezifische Weise, politisch-moralische Aufarbeitungskonflikte der NS-Zeit mit dem Mittel der Erschütterung zu lösen. Allerdings verharrte die psychosoziale Komponente der Erschütterung meist vor dem nächsten Schritt, vor der Einsicht in die ursächlichen Dinge des Krieges. Wo "Die Brücke" nahezu ausschließlich mit dem naturalistischen Effekt des Sterbens arbeitete, wollte der Holt-Film die Materialschlachten mit Verschnaufpausen zum moralischen Räsonnieren und mit einem weitläufiger abgesteckten politisierten Rahmen der Handlung kritisch umgehen. Dabei konnte jedoch nicht verhindert werden, daß phasenweise selbst die DEFA-Produktion verklärende Elemente des Kriegsfilmgenres, wie den Krieg als sportlichen Wettkampf und die Armee als Schule der Nation, bediente. Vielleicht ist aber eine halbwegs realitätsnahe Anschauung des Krieges im Film anders gar nicht möglich, so daß hier, wie

---

Wolzow" hätte überschrieben werden müssen. Schröder zustimmend danach über den Film Heimann: Erinnerung als Wandlung…, a.a.O., S.84.

so oft, die dialektischen Widersprüche der Bilder im Kontext ausgehalten werden müssen. Die in den fünfziger Jahren beklagte Linie einer Zurückhaltung der DEFA in Sachen Kriegsfilmthematik wurde jedenfalls in der Folgezeit nicht mehr korrigiert. Der als eine Art paralleler Wandlungsgeschichte gedachte Film "Meine Stunde Null" (1970, Regie: Joachim Hasler) über den Frontwechsel eines deutschen Gefreiten auf die sowjetische Seite im Jahre 1943 erschien schließlich wieder nur kolportagehaft-belehrend und war, was den Verlauf des Krieges angeht, die letzte und unbefriedigende Antwort der DEFA auf die Frage nach der individuellen Verhaltensproblematik im Krieg.[307]

[307] Andere, bemerkenswerte Beiträge des DDR-Filmwesens zur subjektiven Kriegsschulddimension verlegten ihre Handlungen wieder an das Ende des Zweiten Weltkrieges. Hervorzuheben sind hier die beiden Filme von Konrad Wolf "Ich war neunzehn" (1968) und "Mama, ich lebe" (1977), die aus der Perspektive der deutsch-sowjetischen Mischidentität des Regisseurs zum Nachdenken über Schuld und Versöhnung zwischen Deutschen und den sowjetischen Kriegsgegnern anregten. (Wolf verbrachte seine Kindheit und Jugend in der UdSSR und kehrte 1945 als Offizier der Roten Armee nach Deutschland zurück. Von der Ankunft in seiner Heimat erzählt der autobiographische Film "Ich war neunzehn".) Auch die Filme "Ich zwing dich zu leben" (1978, Regie: Ralf Kirsten) und "Der Aufenthalt" (1983, Regie: Frank Beyer), letzterer nach Motiven des gleichnamigen Romans von Hermann Kant, befaßten sich mit moralischen Schuldzusammenhängen von Deutschen vor bzw. nach ihren Kriegseinsätzen. In "Ich zwing dich zu leben" gelingt es einem Vater durch Entführung, seinen minderjährigen Sohn in den letzten Tagen des Krieges vor einem freiwilligen Waffengang abzuhalten. In "Der Aufenthalt" wird dagegen ein junger deutscher Soldat unter dem Vorwurf, als SS-Mitglied an Mordaktionen beteiligt gewesen zu sein, von polnischen Behörden festgesetzt und begreift schrittweise während des "Aufenthaltes" im Gefängnis, was er persönlich als Angehöriger seiner Nationalität mit den deutschen Verbrechen im Krieg zu tun hat. Alle genannten Filme konzentrierten sich auf die individuelle "Auswertung" des Krieges und behandelten die Kriegsmechanismen entweder gar nicht oder als handlungstechnisches Randphänomen.

Geschichtsprojektionen als Ideologie in den sechziger Jahren – "Nacht fiel über Gotenhafen" / "Geschichten jener Nacht"

In diesem Abschnitt soll exemplarisch gezeigt werden, wie politische Ideologien direkt in Filmen Einzug hielten und welche Folgen dieser Tatbestand für die Sicht beider deutscher Staaten auf die NS-Geschichte hatte. Die hier ausgewählten Beispiele sind in ihrer filmgeschichtlichen Bedeutung nicht repräsentativ und auch nicht stilbildend. Sie erhellen aber einen bestimmten Modus der angestrebten unmittelbaren politischen Einflußnahme auf Rezipienten durch das Medium Film, wobei in diesen Fällen einzelne Bruchstücke der NS-Problematik zur Ummantelung und Begründung der Richtigkeit ideologischer Aussagen verwandt worden sind. Obwohl die Filme nicht in typischer Weise der gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Entwicklung der sechziger Jahre entsprechen, soll mit ihnen konkretisiert werden, welche Resultate von einer ideologisch gerechtfertigten und ausgeführten "Vereinfachung" des Bildes von der NS-Zeit hervorgebracht wurden. Ein Skandal ist einfach, daß zwar Filme wie "Abschied von gestern" oder "Ich war neunzehn" in den Zeitläuften künstlerische Anerkennung fanden, das sogenannte "Tagesgeschäft" des Films sich aber auch in den sechziger Jahren noch nicht von der Ideologieproduktion emanzipieren konnte. In dieser Hinsicht ist der westdeutsche Beitrag "Nacht fiel über Gotenhafen" ein herausragendes Dokument für den Transport der Ideologie des Antikommunismus in der Bundesrepublik vor der Folie des deutschen Zusammenbruchs 1945. Hingegen steht die ostdeutsche Produktion "Geschichten jener Nacht" für eine späte Verlängerung des antiwestlichen Staatslegitimationsgedankens der DDR durch die visuelle Verbindung der Traditionshaltung des Antifaschismus mit dem Mauerbau vom 13. August 1961. Es geht hier keinesfalls um eine Gleichsetzung von Antikommunismus und Mauerbau, sondern lediglich darum, politische und ideologische Mechanismen zu erklären, bei denen die NS-Vergangenheit als Ausrede dafür herhalten muß, daß eigentlich ganz andere Botschaften transportiert werden.

Neben der ökonomisch bedingten Akzeptanz des gesellschaftlichen Systems der Bundesrepublik durch den für viele fühlbaren Aufschwung des sogenannten "Wirtschaftswunders" war die Ideologie des Antikommunismus eine zentrale Kategorie für das Selbstverständnis des westdeutschen Staates. Die politische Entscheidung der Bundesrepublik für Marktwirtschaft (Kapitalismus) und repräsentative Demokratie, für die Restitution des bürgerlichen Freiheitsbegriffes sowie für die Einbindung in das westliche Bündnissystem

erforderte fast zwangsläufig die Abgrenzung zum östlichen Gegenentwurf des Staatssozialismus. Als kategoriale Abgrenzungsideologie besaß der Antikommunismus hier eine rationale und eine irrationale Komponente. Rational und gesellschaftsbindend war er wesensmäßig insofern, wie er, nach einer definitorischen Zusammenfassung von Gesine Schwan, "als eine gesellschaftlich umfassende und funktional besonders bedeutsame Integrations- und Identifikationsideologie Westdeutschlands nach 1945" gelten konnte, die es entscheidend dahin brachte, "daß die zuvor nicht durchgängig demokratisch eingestellte deutsche Bevölkerung nach dem Zweiten Weltkrieg zu einer soliden Bejahung der westlichen Demokratie" gelangte.[308] Realitätsnahe Anschlußhandlungen an frühere antikommunistische Aktivitäten seit 1917 bestanden in der Ablehnung von Unfreiheit und Zwangsherrschaft, dem Machtmonopol einer Partei, der fehlenden Transparenz politischer Prozesse und nicht zuletzt dem Modell der zentralen Lenkung und Verwaltung der Ökonomie. Besonders heikel waren dabei das Problem der erklärten sozialen Gleichheit aller Gesellschaftsmitglieder im Staatssozialismus sowie die Eigentumsfrage. Durch die sichtbaren Widersprüche zwischen theoretischem Anspruch und praktischer Wirklichkeit im System des Staatssozialismus fiel es der antikommunistischen Ideologie aber insgesamt relativ leicht, in den westlichen Demokratien auf die Defizite dieser Gesellschaftsordnungen aufmerksam zu machen.
Die vorherige Radikalisierung des Antikommunismus in der NS-Zeit mit den aggressiven Anfeindungen des Sowjetsystems und bei gleichzeitiger antisemitischer Kodierung unter dem Ideologem des sogenannten "jüdischen Bolschewismus" erlangte bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges einen hohen Bindungsgrad innerhalb der deutschen "Volksgemeinschaft". Wenn vielleicht auch nicht immer unter bewußter Inkorporierung, erzeugte der Antikommunismus in der NS-Propaganda ein ressentimentgeladenes Bild von der Sowjetunion und ihrer sozialen Struktur. Vor allem mit der Behauptung vom "jüdisch-bolschewistischen Untermenschentum" erreichte die NS-Variante des Antikommunismus ihren Kulminationspunkt, was im Eroberungskrieg gegen die UdSSR auch praktisch in einen imperialistischen Vernichtungsrassismus überführt wurde.[309] Eine Quasi-Bestätigung der propagandistischen Anläufe des Nazi-Regimes zur rassistischen Diskreditierung

[308] Vgl. Gesine Schwan: Antikommunismus und Antiamerikanismus in Deutschland. Kontinuität und Wandel nach 1945, Baden-Baden 1999, S.17.
[309] Vgl. Manfred Weißbecker: "Wenn hier Deutsche wohnten…" Beharrung und Veränderung im Rußlandbild Hitlers und der NSDAP sowie Wolfram Wette: Das Rußlandbild in der NS-Propaganda. Ein Problemaufriß, beide in: Hans-Erich Volkmann (Hg.): Das Rußlandbild im Dritten Reich, Köln-Weimar-Wien 1994, S.9-54 und S.55-78, besonders S.23-28, S.34-41 und S.62-66.

der Sowjetunion schien sich schließlich während der Rückkehr des Krieges auf deutschen Boden durchzusetzen, als die von Nazideutschland initiierte rücksichtslose Kriegführung sich in Gestalt der sowjetischen Offensive 1944/45 gegen die Deutschen selbst richtete. Weil es nach dem Krieg in den Westzonen im Prinzip keine wirkliche Aufarbeitung der praktischen Verheerungen des Antikommunismus gab und da die Konstellationen des Kalten Krieges von Westen aus die Konfrontationspolitik gegen die UdSSR zunehmend sanktionierten, konnte der Antikommunismus, inzwischen vom NS-Rassismus bereinigt, in der Frontstellung gegen den Osten wiederverwendet werden. Diese Reinstallation ermöglichte auch großen Teilen der früheren NS-Täter und Mitläufer eine politisch-ideologische Zustimmung zum westlichen Gesellschaftssystem, sofern sie sich im Grundsatz an die Spielregeln der "Freiheitlich-Demokratischen Grundordnung" hielten.
Merkwürdigerweise offenbarte die demokratische Weiterwirkung des Antikommunismus in der Bundesrepublik seine irrationale Komponente.[310] Die Hervorhebung einer inkrimierten "Bedrohung aus dem Osten" als ideologischer Außenposten zur Rechtfertigung der weiterhin antikommunistisch ausgerichteten Politik des Westens unterschlug nach 1945 bewußt die Tatsache, daß eine Gefahr für die westliche Hemisphäre von sowjetischer Seite faktisch nicht mehr bestand, seitdem die UdSSR ihre außenpolitische Zielsetzung mit der Schaffung eines Gebietspuffers (aus den Staaten der späteren Warschauer Vertragsorganisation) außerhalb der eigenen Landesgrenzen zur Sicherung ihrer europäischen Westflanke erfüllt hatte. Wenn der Antikommunismus für den westdeutschen Lebensbereich überhaupt an reale Ereignisse gebunden war, dann ließen sich nur drei, räumlich eher marginale, psychosozial aber höchst aufgeladene Momente aufzählen, die sich alle auf Westberlin konzentrierten: die Berlin-Blockade 1948/49 [311], die sowjetischen

[310] Die Erörterung der irrationalen Komponente des Antikommunismus müßte, um wirklich exakt zu sein, aus revolutionstheoretischer bzw. sozialistischer Perspektive direkt die Begrifflichkeit thematisieren, denn es hat in der Geschichte bislang keine Gesellschaftsordnung gegeben, die nach neuzeitlicher Auffassung kommunistisch gewesen wäre - jedenfalls nicht im Marxschen Sinne als freie Entfaltung der Individualität und zur allseitigen Befriedigung der umfassenden Bedürfnisse jedes Einzelnen in gegenseitiger Anerkennung und auf der Basis ökonomischen Reichtums. Dies weiter auszuführen, ist hier nicht möglich. An dieser Stelle interessiert nur die politische Irrationalität des Antikommunismus in der Bundesrepublik.

[311] Schon Hannah Arendt stellte 1950 fest, daß u.a. die Berlin-Blockade das einstmals "rote Berlin" in eine heftige antikommunistische Hochburg (gemeint ist hier hauptsächlich Westberlin) verwandelt hatte. Vgl. Hannah Arendt: Besuch in Deutschland. Die Nachwirkungen des Naziregimes (1950), in: Dies.: Besuch in Deutschland, Berlin 1986, 1993 (2. Aufl.), S.23-65, hier S.37. In der Tat war die Berlin-Blockade die erste große und wichtige Propagandaschlacht des Kalten Krieges. Sie endete mit einem Sieg für den Westen, nachdem die sogenannten "Rosinenbomber" der US-Air-Force die Versorgung der Westberliner Bevölkerung aus der Luft gewährleistet hatten, die durch die sowjetische Absperrung der

Drohgebärden in der Berlin-Krise 1958/59 und der Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961.[312] Alle weiteren politischen Maßnahmen in Europa respektierten in Ost und West den status quo der Nachkriegsordnung und bezogen sich ausschließlich auf die Aufrechterhaltung der entsprechend bestmöglichen systeminneren Bedingungen für die jeweiligen Großmächte USA und UdSSR.

Stattdessen bekam der Antikommunismus als Legitimationsideologie eine durchgängige Bedeutung für die innenpolitische Begradigung der Bundesrepublik. Vielleicht war dafür das Verbot der KPD im August 1956 der spektakulärste und offensichtlichste Vorgang, denn diese Rechtsaktion stand in keinem Verhältnis zur politischen Einflußfähigkeit und zum sozialen Rückhalt der Partei in der westdeutschen Bevölkerung.[313] Die Symbolkraft des KPD-Verbots für die eigene Staatsauffassung dürfte irgendwelche imaginierten realen "Gefahren", die von der KPD in Westdeutschland ausgegangen wären, weit übertroffen haben. Da es aber aus ideologischer Perspektive oft besser ist, einen "unsichtbaren Feind" zu konstruieren, der gerade damit, daß er nicht politisch lokalisierbar ist, so "gefährlich" wird, war die Loslösung von der Realität möglicherweise das perfektere Mittel, um dem Antikommunismus in der BRD eine beziehungsreiche Grundlage zu geben. Den Irrationalismus des Antikommunismus hat Ende der sechziger Jahre der Soziologe Werner Hofmann anhand von drei wesentlichen Kriterien herausgearbeitet. Hofmanns Position zufolge war der Antikommunismus erstens durch "die Projektion der eigenen Vorstellungswelt auf die des Gegners", zweitens durch "die Verwandlung der ‚sozialen Frage' in eine politische" und drittens durch "die Verlegung des Gesellschaftskonflikts in

---

Landwege unterbrochen worden war. Wie sehr die Propaganda hier gewirkt haben muß, geht daraus hervor, daß lange Zeit gar nicht mehr daran erinnert wurde, daß nicht alle Landverbindungen gekappt waren (z.B. nicht die Landstraßen) und es auf den Flußzufahrtswegen von Hamburg nach Berlin eine Gegenblockade der Westmächte gab. Vgl. Michael Ewert: Blinde Flecken. Auschwitz und die Verherrlichung des Mechanischen, Hamburg 2001, Fn.28 auf S.57/58.

[312] Der Mauerbau führte allerdings dazu, daß sich die Westdeutschen mehrheitlich nach langem Sträuben doch vom Sinn des Aufbaus eigener militärischer Streitkräfte zur Verteidigung ihres Gemeinwesens überzeugen ließen. Vgl. dazu Michael Geyer: Der Kalte Krieg, die Deutschen und die Angst. Die westdeutsche Opposition gegen Wiederbewaffnung und Kernwaffen, in: Klaus Naumann (Hg.): Nachkrieg in Deutschland, Hamburg 2001, S.267-318, hier S.278/279. Jedoch war auch daran etwas Irrationales, denn die Mauer berührte das Territorium im Westen gar nicht und die formal politisch selbständige Einheit Westberlin, die de facto, nicht de jure, zur Bundesrepublik gehörte, war schon damals vielen Westdeutschen relativ weit entrückt. Die Symbolträchtigkeit des Mauerbaus stärkte aber natürlich die freiheitliche Selbstidentifikation des westdeutschen Staates.

[313] Zur marginalen politischen Bedeutung der KPD in der frühen Bundesrepublik vgl. bereits die Ausführungen von Fritz René Allemann: Das deutsche Parteiensystem. Eine politische Analyse, in: Der Monat 5/1953, S.365-388, hier S.368.

den Außenraum" geprägt.[314] Tatsächlich sind die hier benannten Punkte stets das Gerüst einer antikommunistischen Legitimation gewesen, wo eben nicht der analytische Zugang zum "Kommunismus" favorisiert wurde, sondern wo vielmehr der innenpolitische Hintergrund der Kohäsion des eigenen Gemeinwesens in das Zentrum der politischen Auseinandersetzung rückte. Für Hofmann gehörte zu den "innergesellschaftlichen Konsequenzen", daß der Antikommunismus eine "negative" Abgrenzungsideologie, negativ im Sinne der abstrakten Abwehr äußerer Einflüsse auf das Staatswesen, darstellte und daß er damit gleichzeitig der "sozialen Disziplinierung" diente.[315] Ein interessanter Nebeneffekt der beschriebenen Funktionslogik des Antikommunismus ist, daß sich die antiwestliche DDR-Sicht auf die Bundesrepublik als derselbe, nach innen gerichtete Mechanismus beschreiben läßt, bei dem lediglich die zweite der drei von Hofmann aufgezählten Kategorien umgedreht werden muß, denn die Argumentation der DDR gegen den Westen basierte eher auf der Umwandlung der politischen Frage (nach Demokratie und Freiheit) in eine soziale (die Ungleichheiten im kapitalistischen System). Selbst der "Kampf" um die ideologische Vorherrschaft im Rahmen der Ost-West-Konfrontation war somit bedingt von einer nicht artikulierten Parallelisierung der jeweiligen politischen Propagandakonzepte.
Wie schon erwähnt, nahm vor allem in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre die Produktion antikommunistischer Filme in der Bundesrepublik einen bedeutenden Platz ein. "Weg ohne Umkehr" (1953) war der Auftakt für die stärkere Gewichtung des Antikommunismus im westdeutschen Film von etwa 1955 bis 1963. Insoweit entsprach die in dieser Zeit forcierte Visualisierung des angenommenen historischen und gegenwärtigen Bildes von

[314] Vgl. Werner Hofmann: Zur Soziologie des Antikommunismus, in: Ders.: Stalinismus und Antikommunismus. Zur Soziologie des Ost-West-Konflikts, Frankfurt/M. 1967, S.129-167, hier S.135-155.
[315] Vgl. Hofmann: Zur Soziologie des Antikommunismus…, a.a.O., S.165. Man mag hier einwenden, daß Hofmanns Analyse mehrere Jahrzehnte alt ist und in Anbetracht der Erkenntnisse über den Staatssozialismus nach dessen Zusammenbruch keine Gültigkeit mehr besitzt. Genau das ist nicht der Fall. Einerseits sagt das Alter eines Textes noch nichts über die Triftigkeit seines Inhalts aus und andererseits hätte vom ökonomischen und sozialen Standpunkt aus der Staatssozialismus den Westen überhaupt nichts angehen müssen, wenn nicht in der Theorie des Kommunismus unterhalb der defizitären Praxis im Osten ein emanzipatorisches Moment der Gesellschaftsveränderung innewohnen würde. Zweifelsfrei müßte Hofmanns Arbeit eingehender geprüft werden, wofür an dieser Stelle kein Platz ist. Allerdings sollte festgehalten werden, daß auch heute noch diverse ideologische "Gespenster" (selbst das kommunistische) immer dann herumgeistern, wenn das Krisenpotential der kapitalistischen Gesellschaften im Begriff ist, sich wieder zur manifesten Realität zu entwickeln. Vgl. dazu Klaus Körner: "Die rote Gefahr". Antikommunistische Propaganda in der Bundesrepublik 1950-2000, Hamburg 2003, dessen deskriptive Analyse die innenpolitische Zentrierung des Antikommunismus (z.B. S.85) nur andeutungsweise in den Blick nimmt. Vgl. außerdem die Titelgeschichte des "Spiegel" über Karl Marx: Ein Gespenst kehrt zurück. Die neue Macht der Linken, in: Der Spiegel 34/2005 vom 22. August 2005, S.36-45.

der UdSSR und der DDR sowohl der antikommunistischen Grundrichtung der Bundesrepublik als auch speziell der Adenauerschen "Keine-Experimente"-Ideologie. Filme wie z.B. "Der Arzt von Stalingrad" (1958, Regie: Geza von Radvanyi), "Taiga" (1958, Regie: Wolfgang Liebeneiner) oder "Hunde, wollt ihr ewig leben" (1959, Regie: Frank Wisbar) präsentierten auf der einen Seite nicht nur den sogenannten "Rußlandfeldzug" Deutschlands als Naturereignis und die spätere Kriegsgefangenschaft in Sibirien als "großes Unrecht", sondern sie transponierten die Kriegsschuldfrage auf den überfallenen Feind und sorgten so auf der anderen Seite für eine heftige Geschichtsklitterung, in der die eigene Vorstellungswelt wirklich auf die des Gegners projiziert wurde. Die Filme zur Problematik DDR und deutsche Teilung achteten in einigen harmloseren Fällen, z.B. in "Himmel ohne Sterne" (1955, Regie: Helmut Käutner), auf die menschliche Dimension und Tragik des geteilten Landes, um sich in den meisten anderen Filmen, exemplarisch waren hier die Filme "Flucht nach Berlin" (1960, Regie: Will Tremper) oder auch "Tunnel 28" (1962, Regie: Robert Siodmak), dermaßen weit von der realitätsnahen Substanz der erzählten Story zu entfernen, daß der Glaube, es handelt sich in der Darstellung der DDR um ein authentisches Zeitbild, höchstens in der tiefsten westdeutschen Provinz auf fruchtbaren Boden hätte fallen können.[316] In gewisser Weise wurde der Regisseur Frank Wisbar, der nach den Judenpogromen vom November 1938 aus Nazideutschland in die USA geflohen und der gegen Ende der fünfziger Jahre aus der Emigration zurückgekehrt war, zu einem Protagonisten des antikommunistischen Films in Westdeutschland. Neben "Hunde, wollt ihr ewig leben" gebührte Wisbar dieser Ruf insbesondere durch seine Regie von "Nacht fiel über Gotenhafen", der zu einem Beitrag par excellence für den Antikommunismus in den Kinos der Bundesrepublik wurde.

"Nacht fiel über Gotenhafen" (Bundesrepublik Deutschland 1960)
Regie: Frank Wisbar; Drehbuch: Frank Wisbar, Victor Schuller;
Kamera: Willi Winterstein, Elio Carniel; Musik: Hans-Martin Majewski;
Darsteller: Sonja Ziemann (Maria Reiser), Erik Schumann (Hans Schott), Gunnar Möller (Kurt Reiser), Brigitte Horney (Baronin von Reuss), Mady Rahl (Edith Marquardt), Wolfgang Preiss (Dr. Beck), Dietmar Schönherr (Gaston), Günter Pfitzmann (Oberleutnant Dankel) u.a.;

[316] Das galt aber natürlich auch umgekehrt. Der 1955 in der DDR als "Planerfüller" gedrehte, satirisch gemeinte Film "Der Fackelträger" (Regie: Johannes Knittel) über die Machenschaften eines in Westberlin ansässigen Oberstaatsanwaltes, der unbedingt einen Posten am Bundesgericht bekommen will und der sich deshalb einen später auffliegenden Präzedenzfall um "Menschenraub" zusammenkonstruiert, geriet als derart einfältig, daß die DEFA den Film erst im Oktober 1957 und dann auch nur außerhalb Ostberlins aufführen ließ.

Ein Film der "Deutschen Film Hansa" (DFH); Länge: 99 min.; s/w; Premiere: 25. Februar 1960 in Hannover.[317]

Inhalt:

Nachdem das Erholungsschiff der NS-Organisation "Deutsche Arbeits-Front" (DAF) mit dem Namen "Wilhelm Gustloff"[318] im Frühjahr 1937 vom Stapel gelassen worden ist, fährt es bis zum Sommer 1939 als Ferienkreuzer für deutsche "Volksgenossen" über die Meere. An Bord der Schiffes befinden sich im August 1939 auch Maria Reiser und ihr Mann Kurt sowie der draufgängerische Hans Schott, der als Mitglied der Schiffsbesatzung ein Auge auf Maria geworfen hat. Man feiert ausgelassen auf einem fröhlichen Tanzabend. Unterdessen ist der Kapitän benachrichtigt worden, daß die "Gustloff" sofort in den nächstliegenden Heimathafen zurückkehren soll. Der Zweite Weltkrieg beginnt. Das Schiff wird zu einer "schwimmenden Kaserne". Die Männer sind im Kriegseinsatz, während die Frauen an der "Heimatfront" ihren Dienst verrichten. Maria arbeitet als Kommentatorin beim "Großdeutschen Rundfunk" in Berlin. Wegen der ewig nervenden Schwiegermutter besucht sie des öfteren ihre Freundin Edith, um sich zu entspannen. Als Edith von einem "braunen Heini" aufgefordert wird, in eine Rüstungsfabrik zu gehen, weigert sie sich und flieht auf das Gut ihrer Eltern nach Ostpreußen. Maria folgt Edith wenig später, weil sie nach einer zufälligen Affäre mit Hans Schott ein uneheliches Kind erwartet und aus diesem Grund von den Schwiegereltern des Hauses verwiesen wird. Der Ehemann Kurt will sich daraufhin scheiden lassen. Die idyllische Atmosphäre des Landlebens, wo die gutmütige Baronin von Reuss alle Zügel in der Hand hält, wird im Winter 1944/45 durch den Einmarsch der Roten Armee jäh zerstört. Gefangene Rotarmisten tragen ein Flugblatt des Schriftstellers Ilja Ehrenburg mit sich, das zum Töten aller Faschisten aufruft. Tatsächlich werden nach einem sowjetischen Angriff grundlos ein Bahnhofsvorsteher, der bei der Baronin zwangsverpflichtete französische Kriegsgefangene Gaston und Edith erschossen. Die Landbevölkerung ist auf der Flucht nach Westen. Nach etlichen Mühen und Strapazen gelingt es Maria, inzwischen mit Kind, dem verwundeten Kurt und der Baronin von Reuss, in Gotenhafen unter tatkräftiger Mithilfe von Schott auf die "Gust-

[317] Angaben nach Koll/Lux/Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films... Band 2: H-P, a.a.O., S. 2239.

[318] Genauer: Der DAF-Freizeitunterorganisation "Kraft durch Freude". Das Passagierschiff wurde nach dem NSDAP-Landesgruppenleiter für die Schweiz, Wilhelm Gustloff (1895-1936), benannt, der bei einem Attentat ums Leben kam und den die NS-Führung danach zu einem "Märtyrer der Bewegung" stilisierte. Vgl. auch die Personalakte der NSDAP-Partei Kanzlei Correspondence über Gustloff. BArch, BDC, PK 1030054738 – Wilhelm Gustloff.

loff" zu gelangen. Das mit über 6000 Flüchtlingen hoffnungslos überladene Schiff sticht in See. Der feindlichen Übermacht glücklich entronnen wähnend, wird die "Gustloff" in der Nacht zum 30. Januar 1945 von drei sowjetischen Torpedos schwer getroffen und sinkt. Es überleben nur wenige. Die Baronin erklärt verzweifelt am Schluß, daß "die Frauen" selber schuld seien am Krieg, denn sie ließen es geschehen und täten nichts dagegen. Über im Wasser treibenden Leichen blendet der Film aus. –

"Nacht fiel über Gotenhafen" war der dritte Teil von Wisbars Kriegstrilogie, die mit dem Film "Haie und kleine Fische" (1957) über den heroischen Untergang der deutschen U-Boot-Marine begann und mit der Darstellung des heroischen Untergangs der sechsten Armee vor Stalingrad 1943 in "Hunde, wollt ihr ewig leben" ihre Fortsetzung fand. Bereits in das Epos über die schwerwiegendste deutsche Niederlage im Osten hatte Wisbar kaum zu überhörende antikommunistische Töne einfließen lassen. So fragt hier ein russisches Mädchen (auch von Sonja Ziemann gespielt) einen deutschen Soldaten, warum man nicht gut Freund sein kann und Krieg führen muß. Die falsche Frage zum falschen Zeitpunkt am falschen Platz, denn seit wann ist der überfallene Gegner im eigenen Land dem Aggressor gegenüber Rechenschaft darüber schuldig, daß er sich verteidigt? Die Frage hätte lauten müssen: Was wollt ihr hier? Sofort nach der Produktion seines Stalingrad-Films machte sich Wisbar an die Arbeit des Gustloff-Dramas, um daran zum Abschluß das Schicksal des heroischen Untergangs von Deutschland im Ganzen zu illustrieren.[319] Hier wollte Wisbar nach eigener Aussage der Opferlast von Frauen im Krieg ein Denkmal setzen und gleichzeitig symbolisch zeigen, "wie, in hundert Charakteren und Erscheinungen, sich gewissermaßen ganz Deutschland auf ein riesiges Schiff begibt, um in die Sicherheit zu fahren und stattdessen unaufhaltsam in den Untergang gleitet. Aber", so der Regisseur weiter, "in diesem chaotischen Untergang, in dieser Hölle, offenbart sich wunderbarste Menschlichkeit, hier bildet sich eine neue Gemeinschaft anständiger Menschen, hier kommen die christlichen und ethischen Werte wieder zur Geltung, die ein Hitler und Konsorten so lange unterdrücken zu können glaubten. Ja, hier, beim Untergang des großen Nazi-Schiffes ‚Willhelm Gustloff' wird ein neues Deutschland geboren, das einen neuen Tag sieht und seinen neuen Platz in dieser Welt erkennt."[320]

---

[319] Faktisch gehört Wisbars Nachfolgefilm "Fabrik der Offiziere" (1960) über interne Spannungen während der Offiziersausbildung in der deutschen Wehrmacht im engeren Sinne auch noch zu den Aufarbeitungsbemühungen des Regisseurs über den Zweiten Weltkrieg. Dieser Film wird jedoch im Zusammenhang mit der Trilogie meist ausgeklammert.

[320] Aussage von Frank Wisbar nach Uwe Kuckei: Frank Wisbar und seine Filme: Ein ewig Suchender fand heim nach Deutschland. Bei den Dreharbeiten für "Nacht fiel über Gotenhafen", in: "Nacht fiel über

Die Selbstsicht Wisbars auf die symbolische Durchschlagskraft des Gustloff-Themas ist natürlich mehr als problematisch und zum Teil sehr verklärend. Zum einen mutet es überaus merkwürdig an, wie in einer sich in Auflösung begriffenen Gesellschaft am Ende des alsbald verlorenen Krieges sich "wunderbarste Menschlichkeit" offenbaren soll, wo zwar Not und Elend zusammenschweißen, wo aber auch die Abgründe menschlicher Unbotmäßigkeit gegen die Schicksalgenossen und Mitmenschen zum Ausbruch kommen, wenn es um das nackte Überleben geht.[321] Ebenso willkürlich ist zum anderen die Annahme, daß sich genau im Moment des Zusammenbruchs (der Schiffsuntergang symbolisch für Deutschland) aus dem Nichts das "neue Deutschland" als Gemeinwesen zu den Höhen "seines neuen Platzes in dieser Welt" emporschwingt. In Wisbars Erklärung findet sich so eine Menge Ideologie, die bei genauem Hinsehen auch den "Volksgemeinschaftsgedanken" nachträglich positiv rezipiert und ihn ohne größere Zweifel der Nachkriegsordnung zur Nachahmung anempfiehlt. Auch ohne direkte Benennung der antikommunistischen Abwehr des östlichen Feindes wird hier der deutsche Zusammenhalt beschworen, dem vor allem "die deutschen Frauen" Substanz und Gehalt verleihen. Für die Begründung dieser Konstellation ist die vorherige Sensibilisierung der deutschen Gemeinschaft durch die Gefahr des "Bolschewismus" allerdings entscheidend und essentiell.

Im Vorfeld der Uraufführung von "Nacht fiel über Gotenhafen" erschien im Januar 1960 ein Artikel im "Spiegel" über die Motive Wisbars zum Film und dessen zentrale Ausrichtung auf eine antikommunistische Tendenz. In dem Text wurde Wisbar mit den Worten zitiert, daß der Film "mithin auch als antibolschewistischer Film einzustufen sei". Weiter hieß es darin, daß der Regisseur nach einem Besuch der Moskauer Filmfestspiele im Sommer 1959 bestärkt wurde, dem "Russensturm über Ostpreußen breiten Raum zu geben", weil vordem in Moskau "durchweg antideutsche Filme, prima Hetzfilme" zu sehen waren. Gleich im Anschluß an dieses Statement präsentierte der Artikel einige Auszüge aus dem Ehrenburg-Flugblatt mit der Konzentration auf die Aufgabe für die Rotarmisten, "mit Gewalt den Rassenhochmut der germanischen Frauen" zu brechen, weswegen "das Brennen, das Plündern, das Schänden" als "historische Tatsachen" zu einem

---

Gotenhafen". Pressematerial, o.D., NG/1, S.1-3, hier S.2. Archiv der SDK, Sign.-Nr.19077 – "Nacht fiel über Gotenhafen".

[321] Vgl. hier die späten Zeugenaussagen und Erinnerungssplitter von überlebenden Frauen der Schiffskatastrophe in dem Dokumentarfilm "30. Januar 1945. Der Tag, an dem die Gustloff sinkt" des Norddeutschen Rundfunks (NDR) von Maurice Philip Remy (1992), im übrigen mit nicht gekennzeichneten Ausschnitten aus dem Wisbar-Film.

“wichtigen dramaturgischen Element” des Films werden. Es folgten schließlich noch Einstellungsnotizen, wie die “Russenhorden im Sturmangriff” deutsches Land erobern und verwüsten. Die Bildbeigabe zeigte den Vergewaltigungsversuch eines sowjetischen Soldaten an Edith, was im Film damit endet, daß Edith sich zur Wehr setzt und daraufhin erschossen wird. Mit dieser Veröffentlichung des “Spiegel” war die Position Wisbars scheinbar eindeutig umrissen.[322]

Die Eindeutigkeit dieser Stellungnahme muß aber relativiert werden. In einem Briefwechsel zwischen dem westdeutschen Filmpublizisten Klaus Norbert Scheffler und der Redaktion des ostdeutschen Filmfachblattes “Deutsche Filmkunst” von Februar bis Juli 1960, der sich im Berliner Nachlaß Frank Wisbars befindet, verteidigte Scheffler ausdrücklich die eigentlich “pazifistische Haltung” Wisbars und bezweifelte, daß die in dem “Spiegel”-Bericht zitierten Aussagen auch tatsächlich von Wisbar stammen. Hingewiesen wurde zudem darauf, daß die genannten antikommunistischen Einstellungspassagen in dem fertigen Film in einer mehr als nur abgeschwächten Form wiederkehrten.[323] Selbst die Redaktion der “Deutschen Filmkunst” stellte nach einer Sichtung des Films fest, daß es “sich hierbei wirklich nicht um einen antisowjetischen Streifen” handelt, “obwohl”, wie es salomonisch nachklang, “die mangelnde Konsequenz des Regisseurs manchmal dazu führen kann, daß der beabsichtigte Eindruck beim Zuschauer ins Gegenteil umschlägt.”[324] Das Anliegen Schefflers, über Wisbar und den Film “Nacht fiel über Gotenhafen” im Osten einen Text zu publizieren, scheiterte jedoch an der Maßgabe der “Deutschen Filmkunst”, die im Juli 1960 zusammenfassend zu dem Urteil kam, daß die ganze Angelegenheit “nicht ganz astrein” war und “daß es Wisbar gelungen ist, einen Film zu drehen, der (im Gegensatz zur Auffassung der Redaktion noch wenige Monate zuvor – D.K.) überwiegend beim Publikum ausgesprochen antisowjetische Assoziationen auslösen muß.” [325]

Aus der heutigen Aktenlage ist der Wahrheitsgehalt der zitierten Sätze Wisbars im “Spiegel” nicht mehr zu rekonstruieren. An zwei Momenten erkennt man aber, daß der “Spiegel”-Text zumindest ungenau, wenn nicht

---

[322] Vgl. (ohne Autorenangabe) Anti-Bolschewismus. Aus jenen Tagen, in: Der Spiegel 3/1960 vom 13. Januar 1960, S.59/60. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 11930 – “Nacht fiel über Gotenhafen”.

[323] Vgl. die Briefe von Klaus Norbert Scheffler an die Redaktion der “Deutschen Filmkunst” vom 11. Februar und vom 8. März 1960. Beide Archiv der SDK, Sign.-Nr.3937 – Frank Wisbar, Korrespondenzen und Skripte.

[324] Vgl. den Brief der Redaktion “Deutsche Filmkunst” an Klaus Norbert Scheffler vom 24. März 1960. Archiv der SDK, Sign.-Nr.3937 – Frank Wisbar, Korrespondenzen und Skripte.

[325] Vgl. den Brief der Redaktion “Deutsche Filmkunst” an Familie K. Scheffler vom 2. Juli 1960. Archiv der SDK, Sign.-Nr.3937 – Frank Wisbar, Korrespondenzen und Skripte.

fahrlässig falsch recherchiert war. Einerseits sollte Wisbar aufgrund des "antideutschen" Filmprogramms auf dem Moskauer Spielfilmfestival zu seiner Gegenattacke angeregt worden sein. Das Festival brachte allerdings kaum Filme, die geeignet gewesen wären, dem westdeutschen "Ansehen" in der Welt zu schaden, wie es desöfteren aus administrativen Kreisen der bundesdeutschen Regierung, vor allem in den fünfziger Jahren und besonders zu internationalen Filmveranstaltungen, zu hören war. Einzig der Film "Ein Menschenschicksal" (UdSSR 1959, Regie: Sergej Bondartschuk) hätte Anlaß geben können, nach offizieller westdeutscher Sicht einer angeblichen "Verunglimpfung Deutschlands und der deutschen Soldaten" Vorschub zu leisten. Dabei spielte für diesen und derartige weitere Vorwürfe keine Rolle, wie sich die deutsche Wehrmacht in der Sowjetunion benahm und ob die jeweiligen Filme nicht vielleicht in der Darstellung der Besatzungszeit und der Leiden der sowjetischen Bevölkerung sehr realitätsbezogen argumentierten. "Prima Hetzfilme" waren auch nach böswilligsten Kriterien in Moskau nicht vertreten.[326] Andererseits zitierte "Der Spiegel" das berühmt-berüchtigte Flugblatt von Ilja Ehrenburg (1891-1967) mit dem Titel "Töte!" von 1942 schlicht und ergreifend falsch. Das Magazin suggerierte eine offene Vergewaltigungsaufforderung an sowjetische Soldaten, um "mit Gewalt den Rassenhochmut der germanischen Frauen" zu brechen. Davon stand nichts im Original. Ehrenburgs Aufruf zum Töten war überschrieben mit "Tod den deutschen Okkupanten" und gab zunächst in Ausschnitten deutsche Feldpostbriefe wieder, in denen vom "russischen Untermenschentum" die Rede war, das nicht bestehen dürfe. Ehrenburg formulierte danach, wenn das so sei, dann würde auch kein Rotarmist mehr die Deutschen als Menschen anerkennen. Jeder Sowjetsoldat müsse Deutsche an jedem Tag töten, denn ansonsten wäre der Tag verloren, und die Heimaterde mit ihren unzähligen Opfern bliebe ungerächt. Durch die notwendige kontextuelle Einordnung (hier wäre eine Betrachtung des Zeitpunktes 1942 und des strukturellen Aufbaus des Flugblattes nötig) wird der Aufruf von Ehrenburg natürlich kein Ausweis der Humanität, aber der Ton und die Propaganda dürften anhand der trostlosen Situation der UdSSR in ihrem Kampf gegen die deutschen Aggressoren verständlicher werden.[327]

---

[326] Vgl. zum Programm des Moskauer Filmfestivals Friedrich Salow: Internationales Filmfestival Moskau 1959, in: Heinz Baumert/Hermann Herlinghaus (Hg.): Jahrbuch des Films 1959, Berlin 1960, S.163-172.

[327] Das Flugblatt ist im russischen Original und auszugsweise in deutscher Übersetzung abgedruckt bei Peter Jahn (Hg.): Ilja Ehrenburg und die Deutschen. Katalog zur Ausstellung vom 27. November 1997 bis 18. Januar 1998 im Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst, Berlin 1997, S.70. Eine Beurteilung Ehrenburgs allein über den Aufruf "Töte!" ist im übrigen unzulässig, denn derselbe

In jedem Fall erweckte die im "Spiegel"-Artikel und dann im Film abstrakt und vorbereitungslos eingesetzte Flugblatt-Sentenz den unmißverständlichen Eindruck, daß nun der östliche "Barbarensturm aus Asien" das "kulturvolle" Deutschland mit Mord und Massenelend überziehen würde, wofür es im eigentlichen Sinne keinen Grund gebe.
War Wisbar für die reichlich unscharfe Publikationstätigkeit des "Spiegel" möglicherweise nicht verantwortlich zu machen, so desautorisierte er seinen Film aber keineswegs und ist für die vorliegende Filmfassung und ihren Inhalt schon präziser zu kritisieren. Trotz der Tatsache, daß sich vier Fünftel der Filmhandlung mit der melodramatischen Dreieicksgeschichte Maria – Kurt – Hans Schott sowie dem spektakulär inszenierten Untergang der "Gustloff" befassen, ist die politische Dimension des Antikommunismus in dem Film deutlich zu spüren. Das Einfallen der Roten Armee in Deutschland wird dramaturgisch geschickt vorbereitet. Sowohl Maria als auch Edith entziehen sich mit ihrer Flucht nach Ostpreußen den Mühen des Kriegsalltags in Berlin und kommen so in die Lage, mitten im Krieg das idyllische Landleben auf den großen Gütern des deutschen Ostens zu genießen. Die Baronin von Reuss, von allen nur liebevoll "die Generalin" genannt, löst alle Probleme auf ihre adlig-staatsmännisch-elegante Art, so daß sich selbst der ihr zugewiesene französische "Fremdarbeiter" Gaston nicht zu beklagen hat.[328] Um so härter muß in diese paradiesischen Zustände der Krieg einbrechen, da die Hauptfiguren nichts weiter wollen als arbeiten, Kinder großziehen und leben. Daß der Ehemann Marias als Leutnant Kurt Reiser nur wenige Kilometer entfernt die Front mit zu halten versucht, scheint den Daheimgebliebenen kaum die Lebensfreude zu nehmen.

Ehrenburg beschwerte sich öffentlich nach Reisen in das bereits von der Sowjetarmee besetzte Ostpreußen über "Plünderungen, Gewalt, Inkompetenz u.a.", was ihm einige Verhöre der Stalinschen Geheimpolizei einbrachte. Vgl. Boris Fresinski: Ilja Ehrenburg in Rußland und der Welt, in: Jahn (Hg.): Ilja Ehrenburg und die Deutschen…, a.a.O., S.9-15, hier S.13. Die "Spiegel"-Version des Flugblattes basiert vermutlich auf einer zeitgenössischen Fälschung der deutschen Spionageabwehr. Vgl. Thomas Urban: Als Held der Roten Armee gefeiert, als "Deutschenhasser" dämonisiert. Wie der Schriftsteller und Kommentator Ilja Ehrenburg zwischen die politischen Fronten geriet und seine Rache-Propaganda plötzlich unerwünscht war, in: Süddeutsche Zeitung vom 14. April 2005, S.10. Nebenbei sei noch vermerkt, daß die beiden russischen Divisionen auf Seiten der Deutschen unter dem Befehl des in deutsche Gefangenschaft geratenen Generals und Moskau-Verteidigers Andrej A. Wlassow (1900-1946) ein Gegenflugblatt mitgeführt hatten, worin der "Widerstand" gegen "die jüdischen Parasiten" im russischen Volk, zu denen auch Ehrenburg gehöre, gefordert wurde. Vgl. Jahn (Hg.): Ilja Ehrenburg und die Deutschen…, a.a.O, S.74. Wlassow war nach Kriegsende von den US-Amerikanern an die Sowjetunion ausgeliefert worden und wurde dort wegen Landesverrats hingerichtet.

[328] Frei nach der lügenhaften Losung der unmittelbaren Nachkriegszeit, daß "wir Deutschen unsere Gefangenen immer ordentlich behandelt haben".

Kurt ist es auch, der seinem Vorgesetzten zwei sowjetische Panzersoldaten liefert, bei denen dann das Flugblatt von Ehrenburg gefunden wird. Der Hauptmann begrüßt die Festgesetzten kumpelhaft als "Schornsteinfeger" und weiß nicht, was er mit ihnen tun soll, da das nächste Gefangenenlager "j.w.d." ("janz weit draußen"), also sehr weit weg und momentan nicht erreichbar ist. Als wäre die Gefangennahme von Angehörigen der Roten Armee auf deutscher Seite nicht oft gleichbedeutend mit Entbehrung und Tod, billigt der deutsche Offizier in seiner allgemeinen Menschlichkeit dem Gegner Würde zu. Die historisch nur selten verbürgte Haltung der Deutschen in dieser skurrilen Szene macht aus der streng militärischen Feindberührung eine Art Trikottausch nach einem Fußballspiel, womit die Verharmlosung des Krieges eine ziemlich hohe Stufe erreicht. Den Rotarmisten passiert auch dann nichts, als ein sogenannter "Hilfswilliger" ("Hiwi") den Inhalt des Aufrufes von Ehrenburg übersetzt.[329] Darin wird davon gesprochen, daß die "tapferen Rotarmisten, getreu den Weisungen des großen Stalin, Faschisten töten" sollen, wo immer Faschisten angetroffen werden. Das "faschistische Tier" muß danach "in seiner Höhle zerstampft" werden. Diese Worte stammten ebenfalls nicht aus dem Originalflugblatt, das weder Stalin noch das "faschistische Tier" erwähnte. Der vom "Spiegel" lancierte Vergewaltigungsbefehl an "germanischen Frauen" war indes ebensowenig im Film wie die folgende Bemerkung eines deutschen Leutnants (Kurt?) mit: "Amen. Da haben die Frauen wohl was zu erwarten."[330] Stattdessen fragt der Hauptmann: "Ilja Ehrenburg, ist das nicht ein bekannter russischer Schriftsteller? Da hat er sich aber 'was abgerungen." Als "bekannter russischer Schriftsteller" galt Ehrenburg 1960 oder vielleicht noch 1930. Durch die NS-Propagandamaschine gedreht, war der Autor in Nazideutschland aber vorwiegend als "Jude" stigmatisiert, der mit seiner Publizistik permanent zur Zerstörung des "Abendlandes" aufrufen würde.[331] Insoweit ist der Rückzug auf die Floskel "bekannter russischer Schriftsteller" eher die retrospektive "demokratische" Bereinigung einer ganz anderen Wahrnehmung Ehrenburgs 1944/45, die allerdings in bezug auf die politische Kultur der Bundesrepublik im Zusammenhang mit der Ehrenrührigkeit der Wehrmacht und dem Antisemitismusverbot in Politik und Kultur zum damaligen Zeitpunkt der Filmaufführung absolut nachvollziehbar wird. Leutnant Reiser antwortet dem Hauptmann schließlich lapidar: "Wundert dich (!) das? Von nun an

[329] Als "Hilfswillige" wurden sowjetische Bürger bezeichnet, die rekrutiert oder freiwillig Unterstützungsarbeit für die deutschen Truppen, zum Teil auch niedere Polizeidienste, in den besetzten Gebieten der UdSSR leisteten.
[330] Vgl. Anti-Bolschewismus. Aus jenen Tagen…, a.a.O., S.60.
[331] Vgl. die Propagandabeispiele bei Jahn (Hg.): Ilja Ehrenburg und die Deutschen…, a.a.O., S.74.

heißt es: Auge um Auge, Zahn um Zahn. Das ist die Quittung." Welche Quittung wofür? Von den deutschen Verbrechen im Krieg war bislang nichts zu sehen. Vielmehr erscheint jetzt die Umsetzung des Ehrenburg-Aufrufes als eine "Strafe niederen Rechts" (gleichsam des Faustrechts), für die in der vorliegenden Filmform keine wirkliche Ursachen vorhanden sind. Damit ist trotz des kritisch gemeinten Einwurfes der "Quittung" die Richtung vorgegeben, die der sowjetischen Offensive einzig das Etikett eines "Rachefeldzuges der Russen" anhängt.[332]

Im nächsten Bild schaut Baronin von Reuss aus dem Fenster und vernimmt aus der Ferne das Donnern von Geschützen. Mit ihrer ahnungsvollen Bemerkung "Nie wird ein Bolschewist deutschen Boden betreten, haben die (wer?) gesagt…" leitet der Film zu einer sujetführenden Dokumentardurchblendung über. Man sieht Dokumentaraufnahmen von brennenden Häusern und Flüchtlingstrecks. Dazu erläutert eine Kommentatorenstimme: "Vier mächtige russische Armeen brachen in Deutschland ein. Auf ihren Fahnen stand die Losung: Vergeltung und Rache für die wahnwitzigen Ausrottungsmethoden Hitlers und seiner Schergen... Ein Sturmwind der Zerstörung und der Vernichtung fegte über ostdeutsches Land dahin… Eine Völkerwanderung begann, so trostlos, wie sie die Welt noch nicht gesehen hatte, eine Völkerwanderung, die auch heute noch nicht abgeschlossen ist (!) … ohne Plan und ohne Hoffnung." Die martialische Sprache (mächtig, brachen ein, Vergeltung und Rache, der Wahnwitz Hitlers, Sturmwind usw.) korrespondiert einträglich mit dem definitiven Sinn des Gesagten: Hier überzieht ein übermächtiger Feind ohne Gnade unschuldiges Land und seine Menschen, deren Zug nach Westen "auch heute noch" anhält, weil die "Knechtschaft" im Osten sich gleichfalls noch hält. Tatsächlich ist nur wenig später der Tod auf die Güter der Ostpreußen gelangt. In zu loyaler Erfüllung seiner Dienstvorschriften wird ein harmloser und unbewaffneter Bahnhofsvorsteher aus dem Hinterhalt von sowjetischen Truppenteilen erschossen. Edith und Gaston, auf der Suche nach ihm, geraten ins Feuer. Edith wehrt sich gegen eine versuchte Vergewaltigung, was ihr Todesurteil bedeutet. Gaston fährt schwer verletzt zurück zum Gut der Baronin und stirbt auf dem Treck nach Gotenhafen. Mit welchem Einfühlungsvermögen die zusammenrückende "Volksgemeinschaft" der Flüchtlinge ihren "lieben"

[332] Damit soll nicht behauptet werden, daß der sowjetische Gegeneinmarsch 1944/45 für die Zivilbevölkerung im Osten Deutschlands glimpflich abgegangen wäre, ganz im Gegenteil. Die Gewalttaten der sowjetischen Befreier hatten zum Teil einen beträchtlichen Delegitimationsschub ihrer Befreierrolle zur Folge, der später in der DDR noch dadurch verlängert wurde, daß man die Gewalt der Roten Armee aus dem antifaschistischen Geschichtsbild vollständig ausblendete. Es geht hier aber um die Relationen der Darstellung.

Gaston beerdigt, hat etwas Gespenstisches, denn es wird so ungefähr das Letzte gewesen sein, wenn hier ein Franzose (immerhin ein potentieller Gegner Deutschlands), der zum Abschied seiner "Generalin" auch noch "Danke" sagen darf (wahrscheinlich für Kost und Logis), von Deutschen, die augenscheinlich andere Sorgen haben, zu Grabe getragen wird. Das sieht mehr nach einer Variation der "Westeuropäischen Union" und der westdeutsch-französischen Verständigung der Nachkriegszeit aus als nach einem irgendwie realitätsnahen Geschichtsbild. Der gesamte Komplex vom Flugblatt bis zu Gastons Tod liegt in der Mitte des Films und dauert nicht mehr als einige Minuten. Für die ideologische Quintessenz der Handlung reicht diese Zeitspanne aber vollkommen aus, um die antikommunistische Tendenz zu veranschaulichen. Bis zum Untergang der "Wilhelm Gustloff", symbolisiert als Untergang Deutschlands, ist nun klar, wer diesen Zusammenbruch zu verantworten hat. Schleierhaft bleibt nach diesen Szenen, wie sogar DDR-Redakteure zunächst meinen konnten, "Nacht fiel über Gotenhafen" sei wirklich kein "antisowjetischer Streifen".
Die Torpedierung des Flüchtlingsschiffes, das als ziviles Seefahrzeug nicht gekennzeichnet war, erfolgt mit einem Grinsen des geschoßführenden sowjetischen Matrosen, so als wüßte dieser, wie viele Deutsche er zu treffen gedenkt und als mache es Spaß, Leute in den Tod zu schicken. Die Katastrophe ist unausweichlich. Die von Wisbar apostrophierte "wunderbarste Menschlichkeit" versinkt am 30. Januar 1945 (ironischerweise gleich doppelt symbolisch am zwölften Jahrestag der sogenannten "Machtergreifung" und am fünfzigsten Geburtstag von Wilhelm Gustloff) in den eiskalten Fluten der Ostsee. Steht der Untergang des Deutschen Reiches in einem erkennbaren Verhältnis zum Nationalsozialismus? Dem Film zufolge nicht. Theodor Kotulla reagierte 1962 auf die hervorstechende Geschichtsverschiebung des Films mit dem zutreffenden Hinweis, daß hier "die Entpolitisierung des Zweiten Weltkriegs bis zur unverhohlenen Geschichtsklitterung" getrieben werde. "Wie er (Wisbar – D.K.) es mit der historischen Wahrheit hält, mag man daran ablesen, daß eine NSDAP in seinem Film schlankweg abwesend ist."[333] Die Konditionierung der NS-Zeit durch den Antikommunismus gerät zur Retusche, zumal von Intentionen oder Taten der NS-Bewegung nichts zu merken ist. Zwar weiß das Publikum anhand der Darstellung des Stapellaufs der "Gustloff" 1937 und durch eine "Kreuzmontage" am Anfang des Films, daß es sich in die Nazizeit und den Krieg

[333] Vgl. Kotulla: Zum Gesellschaftsbild des Films der Bundesrepublik…, a.a.O., S.406.

versetzt sieht.[334] Aber bis auf einige marginale Einstellungen (eine russische Bäuerin ist angesichts der deutschen Taktik der "verbrannten Erde" verzweifelt, es gibt offenbar in den deutschen Städten "Kreisleitungen", ein versteckter Jude und dessen Tochter werden vor den Augen der "Gustloff"-Besatzung auf einer Feier von der SS abgeholt) bleibt vom Klima der faschistischen Gesellschaft ein seltsam neutralisierter Schatten übrig, der so undurchdringlich wirkt wie die Bezeichnung Hitlers als "Schwindel", also nichtssagend. Der Rezensent der "Süddeutschen Zeitung" empfand gerade die Szene mit der Verhaftung der Juden als peinlich: "Der SS-Offizier, der eine Jüdin und ihren Vater auf der Party seiner Freunde verhaftet, ist eine Klischeefigur, der Vorgang selbst nicht mehr als ein Gag, denn er hat für die Handlung keinerlei Konsequenzen."[335] Das muß überhaupt für sämtliche Kleinstanspielungen über die NS-Zeit in diesem Film festgehalten werden.
Die Einschätzungen der FSK waren aufgrund der Struktur des Films von Ambiguitäten und differierenden Meinungen geprägt. Auf der einen Seite lobte man, reichlich übertrieben, die "realistische und künstlerisch ausgezeichnete Form" der Schilderung des Geschehens des letzten Kriegsjahres.[336] Auf der anderen Seite kamen die administrativen Verantwortlichen jedoch nicht umhin, die Schwarz-Weiß-Malerei des Films kritisch zu rügen. Die Härte des Krieges müßte danach zumindest "die Realität des Krieges" auch bei den deutschen Truppen zeigen, deren Angehörige keineswegs immer so "edel" und "gutmütig" waren, wie es der Film suggerieren möchte. Darüber hinaus wurde ein Zentralthema Wisbars, die Darstellung der "vorbildlichen Hilfsbereitschaft" auf der Flucht und auf dem Schiff, zu einem Angelpunkt der Kritik, denn "in Wirklichkeit war die Flucht ein Kampf ums eigene nackte Leben, um den nachstossenden sowjetischen Truppen zu entkommen."[337] Die Ambivalenz der Beurteilung kehrte in der Presse der Bundes-

---

[334] Wisbar hat den Beginn des Zweiten Weltkrieges mit Hilfe einer Allegorie dargestellt, in der Eiserne Kreuze nach und nach zu Friedhofskreuzen mutieren. Dazu ertönt derjenige Ausschnitt aus "Les Preludes" von Franz Liszt, der in den NS-Wochenschauen nach dem Überfall auf die UdSSR triumphal von den "Siegen in der Sowjetunion" künden sollte.

[335] Vgl. F.J.R.: Vor der Leinwand notiert, in: Süddeutsche Zeitung vom 14. April 1960. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 11930 – "Nacht fiel über Gotenhafen".

[336] Vgl. das Jugendprotokoll Begründung der Beurteilung nach § 6 des Gesetzes zum Schutze der Jugend in der Öffentlichkeit (Arbeitsausschuß der FSK) vom 19.2.1960, S.1/2, hier S.1. Archiv der SDK, Sign.-Nr.19077 – "Nacht fiel über Gotenhafen".

[337] Vgl. das Protokoll über die Begutachtung des Films "Nacht fiel über Gotenhafen" am 20. Mai 1960 im Zoo-Palast der Filmbegutachtungskommission für Jugend und Schule Berlin, o.D., S.1-5, hier S.4. Die Kommission lehnte den Film wegen der fehlenden "Gleichwertigkeit" der "Darstellung und Echtheit der einzelnen Episoden", und weil die "politischen Kriegsursachen" in ihm "nur angedeutet" werden, sogar für den allgemeinen Besuch, für Schulfilmveranstaltungen und für Schüler- und Jugendfilmclubs ab. Lediglich für Jugendfilmstunden "ab 15 Jahren" sei der Film zu empfehlen, "da hier durch eine

republik wieder. Sie war allerdings von dem Vorbericht des "Spiegel" einigermaßen präformiert, so daß sich je nach politischer Einstellung Ernüchterung oder Erleichterung darüber breit machte, daß der "Anti-Bolschewismus" des Films weniger drastisch ausfiel als angekündigt. Kaum eine der auflagenstärkeren Zeitungen ging auf die antikommunistische Grundhaltung von "Nacht fiel über Gotenhafen" ein, die offenkundig wie selbstverständlich hingenommen wurde.[338] In Ermangelung polemischer Aufhänger am Film, da "das meiste von dem, worüber vorher geredet wurde, im Film nicht vorhanden ist: eine antibolschewistische Tendenz, die Greuel der Russen, die gezielte Anklage gegen das Dritte Reich", wobei letztere tatsächlich fehlt, konzentrierte sich die Kritik hauptsächlich auf die allenthalben positiv reflektierte Gestaltung der Frauen im Krieg.[339] Verborgen blieb dabei, daß der angestrebte Typenquerschnitt "der" deutschen Frau(en) im Krieg sich bevorzugt auf die höheren Schichten der Bevölkerung (Adel und Großbürgertum) beschränkt, was vorher von den Filmkommissionen genauer beobachtet worden war und zum negativen Urteil beigetragen hatte.[340] Einzig die Besprechung in "Die Andere Zeitung" trat der Ideologie des Antikommunismus in dem Film entgegen. Hier wurde der entscheidende Zusammenhang von Sinn und Tendenz benannt: "'Die Russen' fallen in Ostpreußen ein, sie erschießen einen arglosen Bahnbeamten, sie jagen eine deutsche Frau und knallen sie nieder: da geht das große Raunen des Grauens durchs Publikum. Die Russen auch versenken das mit Flüchtlingen beladene Schiff und lösen damit Katastrophe und Höhepunkt des Filmes aus. Wie schade, nicht wahr,

---

Einführung und die folgende Aussprache die negativen Punkte geklärt werden können." (S. 5) Archiv der SDK, Sign.-Nr.19077 – "Nacht fiel über Gotenhafen".

[338] Eine Ausnahme war, jedoch ebenfalls als Vorbericht, (ohne Autorenangabe) Frank Wisbars neuer Film über die deutsche Frau im Krieg: Frauen in der Hölle. Russensturm über Ostpreußen – Untergang der "Wilhelm Gustloff", in: Der Abend vom 20. November 1959. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 11930 – "Nacht fiel über Gotenhafen".

[339] Zitat aus F.J.R.: Vor der Leinwand notiert…, a.a.O. Vgl. hier z.B. Arno Werner: Als 5000 Menschen starben. Frank Wisbar dreht Untergang der "Wilhelm Gustloff" – Harter Antikriegsfilm, in: Westdeutsche Allgemeine vom 26. September 1959; Ewald Stroh: "Nacht fiel über Gotenhafen" – Frank Wisbars neuer Kriegsfilm, in: Stuttgarter Zeitung vom 15. Januar 1960; Manfred Delling: Der Untergang der "Wilhelm Gustloff" – ein Symbol. Frank Wisbars neuer Antikriegsfilm "Nacht fiel über Gotenhafen" uraufgeführt, in: Die Welt vom 5. März 1960; Horst Windelboth: Deutsche Tragödie: Dritter Teil. Im Zoo-Palast der neue Frank-Wisbar-Film "Nacht fiel über Gotenhafen", in: Berliner Morgenpost vom 15. Mai 1960 sowie Volker Baer: Blick auf die Leinwand: Zwischen Leitartikel und Reportage. Nacht fiel über Gotenhafen, in: Der Tagesspiegel vom 15. Mai 1960. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 11930 – "Nacht fiel über Gotenhafen".

[340] Vgl. erneut das Protokoll über die Begutachtung des Films "Nacht fiel über Gotenhafen" am 20. Mai 1960…, a.a.O., S. 4. Archiv der SDK, Sign.-Nr.19077 – "Nacht fiel über Gotenhafen".

daß sie nicht den ganzen Krieg überhaupt angefangen hatten."[341] Um historische Genauigkeit war schließlich auch die "Frankfurter Allgemeine Zeitung" bemüht, die sich veranlaßt sah, zu den Diskussionen um die "mehr oder minder geglückte Symbolisierung der Schiffskatastrophe" die "Selbstverständlichkeit", mit der die Bezeichnung "Gotenhafen" im Munde geführt würde, wieder zu korrigieren. In der Kurznotiz hieß es: "Die Stadt aber, um die es sich hier handelt, heißt Gdingen, und der Ort hat immer so geheißen, erst Hitler hat den Platz, nach der militärischen Unterwerfung Polens, in Gotenhafen umtaufen lassen." Das Blatt schloß mit dem eindringlichen Wunsch, daß "der von den Nazis erfundene Name Gotenhafen bei uns nicht gedankenlos für die aus einem kaschubischen Fischerdorf mit amerikanischer Hilfe entstandene Hafenstadt Gdingen (polnisch: Gdynia) nachgeplappert werden" sollte.[342]

Die indifferente Haltung der westdeutschen Presse zu "Nacht fiel über Gotenhafen" wurde in der DDR nach einigem Zögern radikalisiert und zu einer vehemten Ablehnung des Films und seines Regisseurs genutzt. Wie zum Teil schon in den bundesdeutschen Zeitungen bezog man sich auch hier direkter auf die "Spiegel"-Veröffentlichung und nur am Rande auf den Film selbst. Ohne irgendeine fühlbare Resonanz des vorhin erwähnten inoffiziellen Briefwechsels zwischen Scheffler und der "Deutschen Filmkunst" gerieten einige Texte sogar zu ganzen, komprimierten Abschriften aus dem "Spiegel". Die Autoren hatten den Film meist noch gar nicht gesehen, was daran erkennbar war, daß sie lediglich die geplanten antikommunistischen Einstellungskomplexe als im Film vorhanden wiedergaben.[343] Für diejenigen ostdeutschen Kritiker, die Wisbars Film später doch sahen, blieb die ablehnende Position im nachhinein natürlich erhalten. So schrieb die Studentenzeitung "Forum": "Obwohl einzelne vom ‚Spiegel' beschriebene Szenen fehlen, bestätigt der fertige Film vollauf den antibolschewistischen Charakter

---

[341] Vgl. n.: Neue Filme ja und nein. Nacht fiel über Gotenhafen, in: Die Andere Zeitung, 3. März-Ausgabe 1960. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 11930 – "Nacht fiel über Gotenhafen".

[342] Vgl. bi.: Gotenhafen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12. März 1960. Mit demselben Hinweis auch die Ostberliner "Weltbühne", die in ihrer Rubrik "Antworten" noch hinzufügte: "Die Nacht fiel in Wahrheit nicht über Gotenhafen, sondern über Gdynia, und zwar bereits 1939, als die Naziwehrmacht Polen überfiel. Damit wurde auch Gdynia, eine unangenehme Konkurrenz für deutsche Häfen, in die Tasche gesteckt, und die alberne Umbenennung in Gotenhafen konnte erfolgen. Aber wer eigentlich den Krieg vom Zaun gebrochen hat, wer angegriffen wurde und sich verteidigen mußte – dies spielt in Ihrem (Wisbars – D.K.) Filmwerk offenbar gar keine Rolle." Vgl. Antworten. Filmregisseur Frank Wisbar, Göttingen, in: Die Weltbühne vom 16. März 1960, S.345/346, hier S.345. Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 11930 – "Nacht fiel über Gotenhafen".

[343] Vgl. z.B. hdt.: Wisbars "dezentes" Machwerk, in: Leipziger Volkszeitung vom 5. März 1960. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 11930 – "Nacht fiel über Gotenhafen".

des anrüchigen Unternehmens."[344] Das klang nun einerseits nach publizistischer Linientreue, aber andererseits war das Fazit der DDR-Presse aufgrund des anderen Zugangs zur NS-Geschichte sowie wegen des besonderen Verhältnisses der DDR zu ihrer Schutzmacht Sowjetunion klar und verständlich. Daß "Nacht fiel über Gotenhafen" eine Geschichtsfälschung darstellte, dürfte dennoch nicht zu bezweifeln sein, weil hier mit Hilfe der Ideologie des Antikommunismus die eigentlichen Probleme, die Naziherrschaft und die NS-Kriegführung als unbedingte Voraussetzungen der Ereignisse in den Jahren 1944/45, komplett eliminiert wurden. Die Instrumentalisierung der NS-Geschichte erfolgte dabei durch einfaches Weglassen der existentiellen und politischen Dimension des Nationalsozialismus, womit fast zwangsläufig der Antikommunismus zum Hauptbetätigungsfeld und zur Agenda einer verzerrten Sichtweise auf historische Zusammenhänge wurde. Es war demnach also möglich, die NS-Vergangenheit unter dem Vorwand der ideologischen Phasenverschiebung visuell zu externalisieren.
"Nacht fiel über Gotenhafen", im unmittelbaren zeitgenössischen Kontext "öffentlich nur sehr schwach besucht"[345], blieb in den späteren Jahren und Jahrzehnten für die Filmpublizistik ein herausragendes Negativbeispiel der Verdrängungsthese im Umgang mit der Nazizeit in der Bundesrepublik. Oft legitimierte sich die Kritik an Wisbars Film und seinem "Zeitbild" noch immer über eine recht unbedarfte Verwendung des "Spiegel"-Artikels, der als Zeugnis für die grundlegende antikommunistische Gesinnung des Regisseurs und damit für die entsprechende Ausrichtung des westdeutschen Filmwesens insgesamt interpretiert wurde.[346] Obwohl der Film als solcher darüber zunehmend in Vergessenheit geriet, hatte Wisbar nichts dagegen unternommen, mit gegenläufigen Filmen die herrschenden Auffassungen über ihn und seine Filmarbeit zu korrigieren. 1963 drehte er wie zur Bestätigung mit "Durchbruch Lok 234" noch einen gegen die DDR polemisierenden Film über die eigenmächtige Flucht eines ostdeutschen Lokführers nach Westen, wobei die Motive für dessen Flucht allerdings nicht benannt wurden. Durch die Umorientierung in der westdeutschen Filmproduktion Mitte der sechziger Jahre auf Probleme der eigenen, inneren Geschichte der

[344] Vgl. André Steffen: NATO-Ungeist auf dem Zelluloid. Bemerkungen zu dem westdeutschen Hetz-Film "Nacht fiel über Gotenhafen", in: Forum vom 30. Juni 1960. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 11930 – "Nacht fiel über Gotenhafen".
[345] Vgl. den Brief der Redaktion "Deutsche Filmkunst" an Familie K. Scheffler vom 2. Juli 1960. Archiv der SDK, Sign.-Nr.3937 – Frank Wisbar, Korrespondenzen und Skripte.
[346] Vgl. dazu z.B. den unkommentierten Wiederabdruck des "Spiegel"-Textes bei Blum: 30 Jahre danach…, a.a.O., S.84-88.

BRD verschwand das Thema Antikommunismus nach und nach aus den Kinos.[347]

In der DDR bildete Anfang der sechziger Jahre die Abriegelung der offenen Grenze von Ost- nach Westberlin, die dann zum Mauerbau führte, den wichtigsten politischen Einschnitt in ihrer Geschichte. Rückblickend könnte man vielleicht sogar sagen, daß durch die Ereignisse am 13. August 1961 die Existenz der DDR als Staat gewissermaßen längerfristig garantiert wurde, denn mit dem Schließen des letzten regulären Fluchtpunktes für unzufriedene DDR-Bürger ließ sich der Abzug von Arbeitskräften und die demographische Rückentwicklung in der DDR wirksam stoppen. Die Maßnahme der DDR-Regierung, die in Absprache mit der UdSSR und unter vorheriger Kenntnisnahme der Westmächte vollzogen wurde, war natürlich auf allen Seiten denkbar unpopulär, zumal Walter Ulbricht einige Zeit zuvor noch erhaben davon gesprochen hatte, daß niemand die Absicht hätte, eine Mauer zu errichten. Innerhalb der DDR war der Diskussionsbedarf über die Bedeutung der Mauer entsprechend groß. Viele DDR-Bürger hielten den Mauerbau für eine vorübergehende Erscheinung, andere sahen dadurch die "unmenschliche" Teilung Deutschlands auf ewig zementiert, und eine Minderheit begrüßte den Schritt. Da die Glaubwürdigkeit der SED in der eigenen Bevölkerung seit der Grenzbefestigung in Berlin nachhaltig erschüttert worden war, wurde von der Partei auf zwei Gleisen gegengesteuert. Einerseits leitete man "von oben" ein Reformprojekt ein, das in Ansätzen versuchte, eine rationellere Gesellschaftsorganisation zu entwickeln. Dies schloß notwendigerweise die potentiell verbesserte Partizipation der Gesellschaftsmitglieder am Reformprozeß mit ein. Andererseits universalisierte die SED den Mauerbau zur "Tat des Friedens" und verband ihre Legitimationsabsicht, terminiert in der mythologischen Floskel vom "antifaschistischen Schutzwall", mit der antifaschistischen Traditionslinie im staatlichen Selbstverständnis. Als die Reformbemühungen nach 1965 zum Stillstand

[347] Eine eigentümliche Kleinstkontroverse entspann sich noch im Jahre 2002 um den Untergang der "Wilhelm Gustloff", als Günter Grass durch einigen PR-Aufwand seine Novelle "Im Krebsgang" mit der übertriebenen These von der "verdrängten Tragödie des Flüchtlingsschiffes" zu rechtfertigen versuchte. Vgl. Rudolf Augstein u.a.: Die deutsche Titanic. Der neue Grass: Die verdrängte Tragödie des Flüchtlingsschiffes "Wilhelm Gustloff", in: Der Spiegel 6/2002 vom 4. Februar 2002, S.184-202. Mit Recht hat Robert G. Moeller eingewandt, daß es in der visuellen und schriftlichen Auseinandersetzung in den fünfziger und sechziger Jahren (und später – D.K.) ein "Tabu der Vertreibung" und des Flüchtlingsthemas gar nicht gab. Vor dem Versuch, Wisbars Film als gelungenen Beitrag zur Verständigung über das Schicksal NS-Deutschlands abzurufen, ist aber zu warnen. Vgl. Robert G. Moeller: Als der Krieg nach Deutschland kam. Aus dem Panoptikum der Erinnerungsgeschichte: Wie der deutsche Film vom Schicksal der Vertriebenen und Flüchtlinge erzählte, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 8. Juni 2002, S.50.

kamen und sich die Hoffnungen auf eine "liberalisierte" DDR verflüchtigten, war die Mauer immer noch da und mit ihr das Programm zu deren Rechtfertigung.[348]
Neben Presse und Fernsehen beteiligte sich auch die DEFA an der Mauerdiskussion. Sonst der aktuellen Tagespolitik aufgrund der langen Produktionszeiten beim Spielfilm eher abgewandt, erschienen 1962/63 gleich drei explizite Filmbeiträge zum Problem der Mauer und zu den erwünschten Einstellungen, in welcher Form das Publikum den Mauerbau aufzunehmen habe. Frank Vogels halbdokumentarisches Experiment "… und deine Liebe auch" (1962) erweckte, trotz der formalen Eigenwilligkeit, den Eindruck, daß der Mauer erstens erzieherische Kräfte innewohnen würden, da durch sie "vom Westen verleitete Arbeitskräfte" der DDR-Volkswirtschaft zurückgeführt werden, und zweitens, daß der nun fehlende Außenkontakt für DDR-Bürger durch Reisen ins sozialistische Ausland (hier: Kuba, was der Bevölkerung meist schon aus rein finanziellen Gründen verschlossen war) zu kompensieren sei. In dem Film "Der Kinnhaken" (1962, Regie: Heinz Thiel) schlägt sich Manfred Krug als Kampfgruppenmann und unwiderstehlicher Frauenschwarm mit einem Westberliner Zuhälter um eine Frau, die vor dem 13. August in der zwielichtigen Bar des Zuhälters gearbeitet hatte. Der ungebetene Eindringling kommt hinter Gitter, und die Frau wird überzeugt, im Osten zu bleiben. Der dritte Film in dieser Reihe war "Sonntagsfahrer" (1963, Regie: Gerhard Klein). Er beschäftigt sich auf satirische Weise mit der organisierten Flucht mehrerer Leipziger Familien, die am 12. August 1961 über Berlin nach Westen gelangen wollen. Verschiedenste Unpäßlichkeiten, Pannen und Querelen führen dazu, daß die als Ostseereisetroß getarnte Gruppe zu spät Berlin erreicht, an einem Aushang von der Grenzabriegelung erfährt und unverrichteter Dinge umkehren muß. All diese Filme enthielten einigen Diskussionszündstoff, wobei vor allem "Sonntagsfahrer" die Argumente des Für und Wider eines Weggangs aus der DDR thematisierte. Dennoch waren die Filme nicht in der Lage (oder sie konnten es nicht sein), die innenpolitische Brisanz des Mauerbaus in ihrer ganzen Tragweite zu erhellen. Dann hätte den eigenen sozialen Problemen und Defiziten ebenfalls ein Artikulationsraum verschafft werden müssen, was unmöglich in das Bild vom "antifaschistischen Schutzwall" paßte.[349]
In den Folgejahren wurde die Kraftformel vom "antifaschistischen Schutzwall" zur offiziellen Aneignungsweise der Ereignisse des 13. August 1961 aufgebaut. Ganz dem propagandistisch-ideologischen Grundmodell ange-

[348] Vgl. allgemein Staritz: Geschichte der DDR…, a.a.O., S.185-217.
[349] Zu den Filmen vgl. auch Richter: Zwischen Mauerbau und Kahlschlag…, a.a.O., S.164-168.

paßt, wonach alle Widersprüche der DDR-Gesellschaft als Außeninduktionen zu betrachten seien, richtete sich der Inhalt des Begriffs auf die Abwehr eines möglichen Angriffes von außen (Westen), dem ein "Schutzwall" entgegengestellt werden müsse, weil der Gegner "gefährlich" sei und hinter den Kulissen ("unsichtbar") die Politik des "roll back" betreibe. Man verlegte damit die Schwierigkeiten der Entwicklung des Staatssozialismus in den "Außenraum" und meinte so, den Mißständen der Gesellschaftskonstitution qua Externalisierung ausweichen zu können. Durch die Querverbindung zum Antifaschismus sollte außerdem signifikant werden, daß die Tat, unabhängig von deren rein gegenwärtiger praktischer Relevanz, eine zutiefst historische Komponente in sich trage und mit dem antifaschistischen Widerstandskampf zwischen 1933 und 1945 gleichzusetzen sei. Dies bedeutete im Umkehrschluß sofort, daß die Zustimmung zum Mauerbau symbolisch auf eine nachträgliche und metageschichtliche Zustimmung zum Kampf gegen das frühere NS-System hinauslief. Die Beurteilung des Mauerbaus nach den offiziösen Kriterien erlaubte fortan eine Kritik nur noch auf die Gefahr hin, irgendwann "durch die Hintertür" als Gegner des antifaschistischen Widerstandskampfes abgestempelt zu werden. Mithin war die Abkoppelung der parteioffiziellen Lesart des Mauerbaus von ihren realen Ursachen ein vom Prinzip her analoges Mittel der "sozialen Disziplinierung" wie in Westdeutschland der Antikommunismus. Seine paradigmatische und ausgereifte Umsetzung erfuhr dieses Geschichtsbild in dem Episodenfilm "Geschichten jener Nacht" von 1967. "Zu Ehren des VII. Parteitags der SED" gedreht, sollte er eine Art Rehabilitationsfilm für die DEFA darstellen, um den "Verirrungen" und "Abweichungen" der Aufbruchsfilme von 1965 eine klare politische Position "vom sozialistischen Charakter und der menschlich-moralischen Qualität unserer sich entwickelnden sozialistischen Menschengemeinschaft" entgegenzusetzen.[350]

[350] Vgl. dazu Inhalt und ideologische Begründung des Episoden-Films zum VII. Parteitag der Künstlerischen Arbeitsgruppe "Babelsberg" vom 2. November 1966, S.1/2. BArch, DR 117, 283 – Künstlerischer Direktor, Filme der "Gruppe Babelsberg" 1967-1970. DEFA-Filme "zu Ehren der SED" waren, wenn man so will, den politisch-ideologischen Prämissen folgend, durchaus üblich, weit weniger jedoch Produktionen zu konkreten Parteianlässen. Selbst die Thälmann-Filme aus den fünfziger Jahren hatten im Vorfeld kein politisch besetztes Datum zur Orientierung. Von dem als "Wahlfilm" deklarierten Kalten-Kriegs-Drama "Familie Benthin" (1950, Regie: Slatan Dudow, Richard Groschopp, Kurt Maetzig) einmal abgesehen, fanden lediglich 1958 zwei Filme nach tagespolitischen Vorgaben ihren Weg auf die Leinwand: die Kollektivierungsgeschichte "Die Feststellung" (Regie: Herbert Fischer, Werner Bergmann, Gerhard Klein) "zu Ehren des V. Parteitages der SED" und "Das Lied der Matrosen" (Regie: Kurt Maetzig, Günter Reisch) zum 40. Jahrestag der deutschen Novemberrevolution von 1918. Die Ehrenlage von "Geschichten jener Nacht" war also in bezug auf den Inhalt und die Produktionsabsicht gleich doppelt ambitioniert.

"Geschichten jener Nacht" (Deutsche Demokratische Republik 1967)
"Phönix" (Episode I)
Regie: Karlheinz Carpentier; Drehbuch: Karlheinz Carpentier;
Kamera: Hans-Jürgen Sasse; Musik: Georg Katzer;
Darsteller: Hans Hardt-Hardtloff (Karl als Kommandeur), Peter Reusse (junger Karl), Renate Bahn (Braut 1933), Peter Sindermann (Bräutigam 1933), Gerry Wolff (Dichter), Dietmar Obst (Bräutigam 1961), Werner Lierck (Uniformierter), Raimund Schelcher (Maler) u.a.;
"Die Prüfung" (Episode II)
Regie: Ulrich Thein; Drehbuch: Ulrich Thein, Erik Neutsch, Hartwig Strobel;
Kamera: Hartwig Strobel; Musik: Wolfgang Pietsch;
Darsteller: Jenny Gröllmann (Jutta Huth), Dieter Mann (Robert Wagner), Horst Schulze (Heinrich Huth), Inge Keller (Margitta Huth), Eberhard Esche (Dr. Ernest Huth) u.a.;
"Materna" (Episode III)
Regie: Frank Vogel; Drehbuch: Werner Bräunig, Frank Vogel;
Kamera: Claus Neumann; Musik: Günter Hauk;
Darsteller: Ulrich Thein (Materna), Angelika Waller (Hanna), Johannes Wieke (Wiczoreck), Werner Dissel (Kilian) u.a.;
"Der große und der kleine Willi" (Episode IV)
Regie: Gerhard Klein; Drehbuch: Helmut Baierl, Gerhard Klein;
Kamera: Peter Krause; Musik: Wilhelm Neef;
Darsteller: Erwin Geschonneck (Willi Lenz, der große Willi), Jaecki Schwarz (Wilfried Zank, der kleine Willi), Rudolf Ulrich (Karl), Christoph Engel (Kämpfer mit Brille), Willi Schrade (Flüchtling) u.a.;
Ein DEFA-Film; Länge: 109 min.; s/w; Premiere: 8. Juni 1967 in Berlin; Voraufführungen vor den Delegierten des VII. Parteitages der SED am 17. April 1967 und aus Anlaß des VIII. Parlaments der FDJ am 14. Mai 1967 in Karl-Marx-Stadt.[351]

Inhalt:

Der "Episodenfilm der DEFA" (Vorspann) erzählt vier Geschichten aus der Nacht vom 12. auf den 13. August 1961 und beschreibt die jeweiligen Motive von Angehörigen der DDR-Betriebskampfgruppen bei der Sicherung der Grenze zu Westberlin.[352]

---

[351] Angaben nach Brömsel/Biehl: Filmographie. Die Kino-Spielfilme der DEFA…, a.a.O., S.432 und Staatliches Filmarchiv der DDR/Institut für Filmwissenschaft der DDR (Hg.): FBJ 1967, Berlin 1968, S.19-21.

[352] Neben der Polizei und den militärischen Streitkräften bildeten die Betriebskampfgruppen der DDR (1952 gegründet, personelle Aufstockungen nach dem 17. Juni 1953 und dem Ungarn-Aufstand von

In der ersten Geschichte "Phönix" ist der Kampfgruppenkommandeur Karl auf dem Weg zu einem Mitkämpfer, der gerade Hochzeit feiert. Obwohl Karl fest entschlossen ist, ihn zum Dienst abzuholen, überlegt er es sich spontan anders und geht wieder. In der Erinnerung an die Nazizeit fällt Karl ein, daß er als junger Mann 1933 einen KP-Genossen aus dessen eigener Hochzeitsnacht wegholte, um einen Dichter illegal über die Grenze in die Tschechoslowakei zu begleiten. Von NS-Grenzbrigaden gestellt, gelingen Karl und dem Dichter zwar die Flucht, der die NS-Truppen ablenkende Bräutigam von 1933 wird aber von einer Kugel getroffen und stirbt. "Das darf nie mehr sein!", sagt Karl als Kommandeur zu sich selbst, ist aber erfreut, daß der frisch Verheiratete sich doch noch am 13. August 1961 zur Stelle meldet.
Die zweite Geschichte beleuchtet die inneren Probleme der Abiturientin Jutta Huth, die nach dem Weggang ihrer Eltern aus der DDR Richtung Frankfurt/M. im Osten bleibt und von ihrer Umgebung mit Mißtrauen und Argwohn konfrontiert wird. Einzig ihr Lebenspartner Robert hilft Jutta, neue Kraft zu schöpfen, sowohl, um die Abiturprüfungen zu bestehen als auch "die Prüfung", die ihr das Leben jetzt auferlegt hat. In der ideologischen Auseinandersetzung mit Juttas Bruder Ernest, der schon länger im Westen lebt, entscheiden sich Jutta und Robert definitiv für die DDR. Jutta besteht das Abitur und wird Biologie studieren. Robert wird am Abend des 12. August 1961 zum Kampfgruppenalarm gerufen.
Im Mittelpunkt der dritten Geschichte steht der Maurer Materna, der mit Hilfe eines inneren Monologs seine Lebensstationen vom Kriegsheimkehrer bis zum Kampfgruppenposten am 13. August 1961 schildert. Während er anfangs nie mehr daran geglaubt hat, daß irgendwo überhaupt wieder irgendetwas aufgebaut wird, erkennt er schnell die Vorzüge des Aufbaus in der DDR und beteiligt sich daran. Nach dem Krieg hat Materna sich auch geschworen, nie mehr ein Gewehr in die Hand zu nehmen. Die Ereignisse des 17. Juni 1953 belehren ihn eines Besseren, daß der Frieden in der DDR nur bewaffnet verteidigt werden kann.
In der vierten Geschichte "Der große und der kleine Willi" wird der "kleine Willi" als "Agent 008" während einer Militärübung von sowjetischen Streit-

---

1956, seit 1959 mit fester Organisationsstruktur) ein "wirksames Instrument der Heimatverteidigung". Die mit leichten Waffen ausgerüsteten Kampfgruppen waren für die Sicherung "in den Betrieben, LPG, staatlichen Verwaltungen und Institutionen" sowie zur "Unterdrückung von Aufständen; Erschließung von Hilfsgütern" und zum "Schutz der Bevölkerung" u.a. zuständig. Am 13. August 1961 übernahmen Kampfgruppeneinheiten die "Durchführung der Sperrmaßnahmen" in Berlin. Vgl. dazu Hartmut Zimmermann/Horst Ulrich/Michael Fehlauer: DDR-Handbuch. Band 1. A-L, Köln 1985 (3. Aufl.), S.707/708. Die Kampfgruppen wurden im Zuge der deutschen Einheit aufgelöst.

kräften festgenommen. Er erzählt im Gewahrsam von seiner mißlichen Lage und davon, daß er in den Frühstunden des 13. August 1961 schon einmal ratlos gewesen sei. Ursprünglich wollte er mit einer entwendeten Uniform der Kampfgruppen nach Westberlin abhauen, da er dort bei "Siemens" Arbeit hatte. Aber der "große Willi", Kampfgruppenkommandeur der Berliner Invalidenstraße, durchschaute den Plan und habe ihn damals überzeugt, nicht zu fliehen, sondern hierzubleiben, weil die DDR den Menschen eine Lebensperspektive eröffnet. Ohne die geschlossene Grenze, so der "große Willi", wäre Krieg ausgebrochen. Die Einsicht in die Notwendigkeit führt auch beim "kleinen Willi" dazu, daß er in die Kampfgruppen eintritt, wo er als "Agent 008" nun die Gegenseite spielt. –

Wohl kaum ein DEFA-Projekt nach dem Ende der Hoch-Zeit des Stalinismus in der DDR 1956 wurde mit so viel politischer Aufmerksamkeit bedacht wie der Filmbeitrag zum 13. August 1961 "Geschichten jener Nacht". Offenbar ging die Initiative für die Kollektivarbeit am Film direkt von den Parteiinstanzen aus, denn die Idee dazu stammte unmittelbar vom Mitglied des ZK der SED und Ersten Vorsitzenden der SED-Bezirksleitung Halle, Horst Sindermann, der auch für die Ausgangsgedanken zur Episode "Phönix" unter dem eigentümlichen Arbeitstitel "… Doch das Schönste ist der Sieg" verantwortlich zeichnete.[353] Ein wesentliches Motiv für die Produktion des Films dürfte das Anliegen gewesen sein, eine der Parteidoktrin nunmehr entsprechend gültige Linie der Interpretation des Mauerbaus vorzulegen. Für die DEFA ergab sich aus dieser Konstellation die mehr oder weniger günstige Gelegenheit, ihr Bild bei der SED, das auf dem XI. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 nachhaltig erschüttert worden war, wieder ideologisch aufzupolieren. Tatsächlich beteiligten sich am Film einige Künstler, deren zentrale Mitwirkung an den Verbotsfilmen von 1965/66 auffällig war.[354] Vom politisch-ideologischen Standpunkt der SED konnten die "Geschichten jener Nacht" aus drei Gründen als "voller Erfolg" verbucht werden. Erstens zeigte der Film, daß die DEFA gewillt war, sich zurück auf den Pfad der Übereinstimmung mit "den Zielen der Partei und den Vorgaben des VII. Parteitags" zu begeben, wobei vor allem die

[353] Vgl. dazu die Stellungnahme zum Drehbuch Episodenfilm zum VII. Parteitag der SED der Künstlerischen Arbeitsgruppe "Babelsberg" vom 23. Dezember 1966, S.1-5, hier S.2. BArch, DR 117, 283 – Künstlerischer Direktor, Filme der "Gruppe Babelsberg" 1967-1970.

[354] Am exponiertesten wohl die Regisseure Frank Vogel ("Materna") und Gerhard Klein ("Der große und der kleine Willi"), der Schriftsteller Erik Neutsch (Mitarbeit "Die Prüfung"), nach dessen Roman "Spur der Steine" die gleichnamige Verfilmung von Frank Beyer entstand, die im Juli 1966 verboten wurde, und der Schauspieler Hans Hardt-Hardtloff (Kommandeur in "Phönix"), der zuvor in nicht weniger als vier Verbotsfilmen ("Denk bloß nicht, ich heule", "Das Kaninchen bin ich", "Karla" und "Berlin um die Ecke") mitgespielt hatte.

aktive Unterstützung der Filmautoren lobend erwähnt wurde.[355] Zweitens entfaltete der Film das politisch gewünschte, propagandistische Rechtfertigungsmodell für den Mauerbau in künstlerisch "augezeichneter" Form.[356] Drittens wurde hervorgehoben, daß der Film auch neue filmökonomische Maßstäbe gesetzt hatte, denn die denkbar kurze Produktionszeit (Oktober 1966 bis März 1967) verriet eine hohe "ökonomische und organisatorische Präzision" mit "einer bisher für unmöglich gehaltenen Operativität bei einem Spielfilmprojekt".[357]
Für den hier interessierenden Aspekt der bemühten Legitimationsabsicht, den Mauerbau aus dem tradierten Antifaschismusverständnis der DDR abzuleiten, ist eine tiefgehende Analyse der Episoden III ("Materna") und IV ("Der große und der kleine Willi") nicht erforderlich und auch nicht fruchtbringend, weil jene ohne Anklänge an die NS-Zeit auskommen. Obgleich diese beiden Episoden staatlicherseits besonders geschätzt und mit dem Prädikat "wertvoll" ausgestattet wurden, erklärt sich hier die Überzeugungsarbeit für die Mauer ausschließlich aus aktuellen, zeitbezogenen Bewußtseinsmustern der DDR-Gesellschaft.[358] Als mediales Novum galt jedoch in "Materna" die Behandlung des 17. Juni 1953, die freilich über die Bestätigung der parteioffiziellen These vom "faschistischen" bzw. "konterrevolutionären Putsch" nicht hinausging. Über die Hintergründe erfuhr man nichts, und dieses Nicht-Gezeigte war so ungefähr das "Höchste der Gefühle", was über den 17. Juni 1953 von offizieller Seite zur Sprache kommen konnte, denn die weiterreichende Beschäftigung mit dem Thema verbot sich für die DDR aus machtpolitischen Gründen.[359] Auch die Episode

---

[355] Nicht allerdings ohne die Einschränkung zu machen, daß sich "verschiedene Autoren" einer Mitarbeit an dem Filmprojekt verweigert hätten. Vgl. die Stellungnahme der Studioleitung des VEB DEFA-Studio für Spielfilme zum Episodenfilm "Geschichten jener Nacht", ausgearbeitet von Dieter Wolf, vom 17. März 1967, S.1-7, hier S.1. BArch, DR 1 – Z, 137 – Zulassungsunterlagen des Sektors Filmzulassung und -kontrolle in der Hauptverwaltung Film. Welche Autoren das waren und aus welchen Gründen die Mitarbeit abgelehnt wurde, geht aus den Akten nicht hervor.

[356] So jedenfalls Horst Sindermann laut Abnahmeprotokoll des Films "Geschichten jener Nacht" – Episodenfilm der KAG "Babelsberg" beim Direktor für Filmproduktion vom 17. März 1967, S.1-9, hier S.6. BArch, DR 1 – Z, 137 – Zulassungsunterlagen des Sektors Filmzulassung und -kontrolle in der Hauptverwaltung Film.

[357] Vgl. Stellungnahme der Studioleitung des VEB DEFA-Studio für Spielfilme…, a.a.O., S.1 und S.7. BArch, DR 1 – Z, 137 – Zulassungsunterlagen des Sektors Filmzulassung und -kontrolle in der Hauptverwaltung Film.

[358] Vgl. die Prädikatvergabe für "Materna" und für "Der große und der kleine Willi" in "Geschichten jener Nacht" im Zusatzprotokoll zum Protokoll Nr. 80/67 / 266/67 vom 1. September 1967. BArch, DR 1 – Z, 137 – Zulassungsunterlagen der Abteilung Filmproduktion in der Hauptverwaltung Film.

[359] Eine ausführliche Aufarbeitung des 17. Juni 1953 fand in der DDR nie statt. Sie hätte konstitutionell das Fundament der stalinistischen Strukturen der DDR in ihrer Frühzeit angreifen und emanzipatorische Konsequenzen für die Veränderung der Herrschaftskonstellationen ziehen müssen. Je länger die Tabus

“Der große und der kleine Willi” erschöpft sich in verbalen und rein rhetorischen Maßgaben, warum es besser sei, in der DDR zu bleiben und nicht dem “goldenen Westen” zu verfallen. Alles funktioniert über die Autorität des “großen Willli”, der die vielen “kleinen Willis” mit “Argumenten” überzeugt (in der Filmepisode eine Frauengruppe aus dem “leichten Metier”, eine abreisebereite Familie und schließlich der “kleine Willi” selbst als Repräsentant der läuterungsfähigen Jugend), die visuell nicht aufbereitet sind und daher kaum nachvollzogen werden können. Von heute aus gesehen wirkt die Episode IV besonders konstruiert.[360]

Im Gegensatz zu den letzten Episoden ist in den Geschichten “Phönix” und “Die Prüfung” der Umgang mit der NS-Vergangenheit zur Legitimation der Mauer das zentrale Sujet. In der Episode “Phönix” kommen dem Kommandeur “die verfluchten alten Geschichten” wieder in den Kopf. Als er sich entschließt, den Bräutigam nicht von seiner Hochzeit wegzuholen, läuft in ihm und vor den Zuschauern die Erinnerung an die Zeit der “roten Bergsteiger” von 1933 ab. Ein pazifistischer Dichter soll aus Deutschland heraus. Ohne zu Zögern nehmen ihn die Bergsteiger mit. Der Dichter wird auf dem beschwerlichen Weg mit den Auffassungen der KP-Mitglieder konfrontiert. Ein Maler ist zuversichtlich, daß die Zivilisation trotz der Nacht des Faschismus siegen wird. Er malt inzwischen Bilder mit Motiven wie z.B. “Phönix aus der Asche”, um seinem ungebrochenen Zukunftsoptimismus kreativen Raum zu geben, während der Dichter “keine Zeile” mehr zustande bekommt. Diskussionen über die Einheitsfront und den Kampf gegen Hitler schließen sich an. Als Karl und sein Freund, der Bräutigam, mit dem Dichter schon fast die Grenze überschritten haben, werden sie von einer NS-Einheit gestellt. Mit Hilfe eines Ablenkungsmanövers durch den Bräutigam gelangen der Dichter und Karl in Sicherheit. Der Bräutigam wird erschossen. Abrupt wechselt jetzt die Szenerie wieder in die Gegenwart. Karl als Kommandeur

---

um die Ereignisse des 17. Juni im offiziellen Geschichtsbild der DDR aufrechterhalten wurden, desto offensichtlicher war daran, wenn auch später in abgeschwächter Form, die Fortwirkung der Tradition des Stalinismus erkennbar. Außer in “Geschichten jener Nacht” erschien der 17. Juni 1953 nur noch im zweiten Teil des DEFA-Films “Schlösser und Katen” unter dem Titel “Annegrets Heimkehr” (1957, Regie: Kurt Maetzig), ohne Tiefgang als Aufwiegelungsgeschichte “alter Kräfte” und ihrer westlichen Drahtzieher auf dem Lande.

[360] Vgl. zur Gesamtanalyse des Films mit mediendidaktischen Hinweisen Dirk Jungnickel: Der Film als Medium des Klassenkampfes. Der DEFA-Episodenfilm: “Geschichten jener Nacht” (1967), in: Rainer Waterkamp (Ltg.): Leit- und Feindbilder in DDR-Medien. Bundeszentrale für politische Bildung. Schriftenreihe Medienberatung, Heft 5, Bonn 1997, S.28-44, allerdings mit einigen Pauschalisierungen in Inhalt und Diktion (z.B. S.32-34, S.36 und S.40), so als ob hier die Geschichtsklitterung des Films einfach durch andere ideologische Anrufungen zu bekämpfen wäre.

beschwört: “Das darf nie mehr sein!” Stolz empfängt er den “abtrünnigen” Mitkämpfer, den er auf seiner Hochzeit beließ, mit dem Wort “Phönix”.
Äußerst auffällig und bezeichnend ist, daß die Rückblende realistischerweise keinen Bezug zum Mauerkommando aufweist. Die Erlebnisse an der deutsch-tschechischen Grenze 1933 haben mit der Situation vom 13. August 1961 nichts zu tun, da sich die abstrakte Einlassung nicht mit der gewünschten Abwehrhaltung gegenüber dem Westen verträgt. Es ist sogar überdies sehr fragwürdig, die Befestigung einer Grenze von 1961 mit dem Durchbruch einer Grenze von 1933 zu begründen. Diese seitenverkehrte Argumentation spiegelt eher die historische Konfusion wider, mit der die Filmemacher den Kampf gegen den Faschismus einzubauen gedachten, der an der Mauer nun weitergeht.[361] Von der Position des parteioffiziellen Antifaschismus in der DDR aus betrachtet, ist der Zirkelschluß indes logisch, weil sich über die Zustimmung zum Antifaschismus die Befürwortung des Mauerbaus und dann des DDR-Systems im Ganzen eben gerade anhand der moralischen Erhabenheit des Widerstandskampfes manifestieren sollte. Nazizeit “darf nie mehr sein”, durchaus. Aber Einsichten über das Verhältnis von Geschichte und Gegenwart sind auf diese Weise nicht zu vermitteln. Sie sollten es wohl auch nicht. Die Legitimation greift sich wahllos Versatzstücke aus der NS-Zeit heraus und formt sich diese zum eigenen Bilde auf Kosten des historischen Zugangs zur Realität.
So auch in der darauffolgenden Episode “Die Prüfung”. Die Verwendung eines metaphorisch festgezurrten Mosaiksteins aus der NS-Zeit ist hier subtiler angelegt, nichtsdestoweniger aber leicht durchschaubar und hat zudem wegen der rein verbalen Verarbeitung in dem Stoff noch weniger Aussagekraft für das, was eigentlich erzählt werden soll. Vordergründig geht es um die Orientierungslosigkeit der Abiturientin Jutta nach dem Weggang ihrer Eltern in die BRD. Die inhaltliche Wende, daß Jutta nach bestandener Abiturprüfung aus dem Nichts nun doch Biologie studieren darf, obwohl sie

[361] Vgl. auch Jungnickel: Der Film als Medium des Klassenkampfes…, a.a.O., S.32. Wie problematisch die Ansichten Jungnickels sind, geht u.a. daraus hervor, daß er die richtige Konnotation der Grenzparalellisierung sofort dafür nutzt, die deutsch-deutsche Grenze als “wesentlich brutalere”, wohl gegenüber den NS-Zuständen, zu kennzeichnen, womit die historischen Relationen bei ihm vollends verschwimmen. Auch die Beschreibung des Dichters als “Juden” (gespielt von Gerry Wolff) ist der Episode überhaupt nicht zu entnehmen und entspricht damit einer unzulässigen Stigmatisierung (S.34). Die Verkörperung jüdischer Bürger in anderen Rollen für Film und Fernsehen brachte dem Schauspieler Gerry Wolff in einigen Kreisen der DDR antisemitische Beleidigungen wie “Judengerry” ein, die in einem veränderten Zusammenhang Beträchtliches über die mentale Lage von DDR-Bürgern aussagen, nicht jedoch in bezug auf den Film “Geschichten jener Nacht”. Vgl. dazu Harry Waibel: Rechtsextremismus in der DDR bis 1989, Köln 1996, S.77. Waibels Arbeit führt eine Fülle weiterer Beispiele neofaschistischer, antisemitischer, antikommunistischer und fremdenfeindlicher Vorfälle in der DDR an, enthält sich aber beharrlich einer interpretativen Einordnung des gesammelten Datenmaterials.

zunächst wegen der Eltern zum Studium gar nicht zugelassen wurde, ist unwahrscheinlich. In der vorgestellten Situation wäre das jahrelange Verzögern der Aufnahme eines Studiums wirklichkeitsnäher. Durch die Fürsorge ihres Freundes Robert faßt Jutta wieder Mut für das Abitur und für die DDR. Robert ist es auch, der am Ende der Episode das entscheidende Gespräch mit dem Bruder Ernest über das Für und Wider der unterschiedlichen Gesellschaftsstandpunkte in Ost und West führt. Zu Beginn der Episode fällt Robert das Treppenhaus zu Juttas Wohnung auf. Sein Vater sollte bei den Nazis leben, wenn er es schaffen würde, freihändig an der treppenabgewandten Seite des Geländers bis ganz nach oben zu kommen. Robert sagt, daß der Vater es damals geschafft hatte, aber "sie" (die Nazis) "haben ihn trotzdem…" (ermordet). Exakt während Juttas Prüfung versucht Robert (warum, bleibt offen) den "Treppentest" auf eigene Faust. Als er im obersten Stockwerk angelangt ist, erscheint Ernest mit der nicht ganz unzutreffenden Bemerkung, ob er etwa "lebensmüde" sei, wenn er da lang balanciere. Auf der Treppe wird unversöhnlich aneinander vorbei debattiert. Ernest wirft mit Begriffen wie "Menschenwürde, Demokratie, Freiheit" und mit der Familienbindung die westliche Sicht in die ideologische Waagschale, wogegen Robert intuitiv die materielle Korruptheit des Westens anprangert. In moralischer Überlegenheit kontert er mit der Notwendigkeit einer "Barrikade" zum Westen (resp. einer Mauer, die zum Zeitpunkt des Gesprächs im Film noch gar nicht steht). Die Diskussion endet mehr oder weniger unentschieden. Als Jutta mit dem Abiturzeugnis Robert in die Arme fällt, entfernt sich Ernest leise, der anscheinend vorhatte, Jutta für den Westen zu gewinnen. Der Film legt die weitere Entwicklung nahe: Robert und Jutta werden leben, sich lieben und immer treu zur DDR stehen...

Wo nur bleibt dabei der Sinn der Treppensequenz? Für die Entscheidung zugunsten der DDR ist sie überhaupt nicht von Belang. Hätte sie in der Episode gefehlt, hätte dem Film ansonsten nichts gefehlt. Diese Invarianz läßt sich vielleicht nur so erklären, daß Robert damit als ein aufrichtiger Kommunist "begründet" wird, der erst durch die Wiederholung der "Tat" seines Vaters dieselbe moralische Integrität erwirbt. Selbst wenn das so ist, ändert es nichts an der puren Aufgesetztheit des NS-Moments in dieser Geschichte, deren Fadenscheinigkeit durch die Rückwirkung auf die NS-Zeit, gerade weil die Andeutung einer NS-Kategorie (Mord) hier so überdeutlich im luftleeren Raum schwebt, noch krasser zum Ausdruck kommt. Assoziativ wird in der Episode "Die Prüfung", wie im Prinzip schon in "Phönix", die NS-Vergangenheit zur Appellationsebene, in der die Geschichtsverschiebung den Rahmen dafür abgibt, daß es um aufklärerische

Aspekte zur NS-Geschichte gar nicht, um die Benutzung der NS-Zeit als Staffage zur Rechtfertigung rein gegenwärtiger politischer Maßnahmen sehr wohl und ohne Umschweife geht. Die Projektion der Politik in den "Außenraum" hat hier die Delegitimation der Bundesrepublik unter Zuhilfenahme einer plakativen Variante des Antifaschismus in der DDR zum Gegenstand.

Es nimmt nicht Wunder, daß der Film "Geschichten jener Nacht" aufgrund seines Inhaltes und seiner Filmform kein Erfolg beim Publikum wurde. Einerseits war natürlich auch den stofführenden Filmverantwortlichen klar, daß es "bei diesem sehr politischen Thema (…) nicht einfach sein (wird), dem Film zu einer Breitenwirkung zu verhelfen."[362] Andererseits stand einem Erfolg auch die Episodenstruktur entgegen, denn die wechselvolle Gewöhnung der Zuschauer an vier völlig voneinander abweichende Handlungsstränge und Personenkreise macht wahrnehmungstechnisch das Einfühlen in die Filmerzählungen gerade schwieriger als bei Langsujets, die durchkomponiert und durcherzählt sind. Trotzdem sprach die DDR-Presse mancherorts von der "Vielseitigkeit", "Beliebtheit" und der "Attraktivität" des Episodengenres, ohne allerdings für diese These verifizierbare Fakten vorbringen zu können.[363] Glaubt man einer Besucherstatistik aus der "Hauptverwaltung Film" vom Oktober 1967, so sollen den Film vom 9. Juni bis 30. September 1967 trotzdem immerhin etwas mehr als 870.000 Zuschauer gesehen haben, was einem prozentualen Anteil von 4,7% aller Einwohner entsprach.[364] Hierbei muß aber berücksichtigt werden, daß "Geschichten jener Nacht" mit der für die DDR hohen Zahl von fünfzig Filmkopien in der ganzen Republik startete und bei politischen Veranstaltungen eingesetzt wurde. Es ist überdies nicht auszuschließen, daß in einigen Fällen die statistische Erhebung nach oben korrigiert wurde, um als Bezirkslichtspielbetrieb in den Genuß der Prämienfonds zu kommen. Wie überall ist also auch hier der Statistik nur äußerst bedingt zu trauen.[365]

---

[362] So die Einschätzung des Dramaturgen Dieter Wolf bei der Staatlichen Abnahme. Vgl. Abnahmeprotokoll des Films "Geschichten jener Nacht"…, a.a.O., S.2. BArch, DR 1 – Z, 137 – Zulassungsunterlagen des Sektors Filmzulassung und –kontrolle in der Hauptverwaltung Film.

[363] Vgl. z.B. Heinz Niemann: Juttas Prüfungen, in: Neue Berliner Illustrierte, 4. Februar-Ausgabe 1967, S.15 und Manfred Beckmann: Nachtgespräche um Nachtgeschichten, in: Filmspiegel vom 28. Juni 1967. Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 19423 – "Geschichten jener Nacht".

[364] Vgl. Zuschaueraufstellung für den DEFA-Film "Geschichten jener Nacht" von der Hauptverwaltung Film an die SED-Bezirksräte und Abteilungsleiter Kultur vom 20. Oktober 1967, S.1/2, hier S.1. BArch, DR 1 – Z, 137 – Zulassungsunterlagen des Sektors Filmzulassung und –kontrolle in der Hauptverwaltung Film.

[365] Die Behauptung von Jungnickel, daß Zuschauerzahlen zu diesem Film "nicht mehr zu ermitteln" sind, ist demnach aber falsch. Vgl. Jungnickel: Der Film als Medium des Klassenkampfes…, a.a.O., S.30.

Daß die DDR-Kritik überaus positiv mit dem Film umging, war wegen der politischen Anlage und Anbindung der Produktion nicht überraschend. Dennoch unterließ die Presse größtenteils schmetternde Werbekampagnen, sondern bewertete den Film brav und folgsam, irgendwie sogar normalisierend, als "fruchtbaren Punkt" im DEFA-Schaffen, mehr nicht.[366] Lediglich das SED-Zentralorgan "Neues Deutschland" überhöhte den Film pflichtbewußt zu einer Art Anschauungsunterricht darüber, "was in den vergangenen zwanzig Jahren im Bewußtsein der Bürger unseres Landes vor sich gegangen ist."[367] Diese behauptete Bewußtseinserweiterung durch den Film erlangt zu haben, bezweifelte schließlich der Rezensent der Wochenzeitung "Sonntag", indem er neben erheblichen künstlerischen Mängeln in "Geschichten jener Nacht" vor allem "die geringe Substanz der literarischen Vorlagen" und "die einfallslose Wiederholung alter Rezepte" konstatierte.[368] Bei der allgemeinen propagandistischen Sachlage des Films eher unvermutet, registrierte die bundesdeutsche Presse durchaus aufmerksam die Aufführungen im Osten. Einige Zeitungen beschränkten sich zwar nur auf Kurznotizen mit kleinteiligen Inhaltsangaben.[369] Andere hingegen, wie der Westberliner "Tagesspiegel", widmeten dem Film eine ausführlichere Besprechung, in der z.B. hier in einem dreispaltigen Artikel mehr als die Hälfte des Platzes den "Geschichten jener Nacht" eingeräumt wurde. Die Kritik meinte dazu u.a., daß die Propaganda, obwohl gut zu erkennen, nicht "auftrumpfend rechthaberisch" wäre. Im Gegenteil: "Es ist ein sachlich unterkühlter dialektischer Realismus, mit dem höchst suggestive Sympathie-

[366] Vgl. z.B. Hartmut Albrecht: Ein "fruchtbarer Punkt". Zu dem DEFA-Film "Geschichten jener Nacht", in: Nationalzeitung vom 16. Juni 1967; außerdem W. Schroeder: Leinwand. "Geschichten jener Nacht", in: Liberal-Demokratische Zeitung vom 9. Juni 1967; A. Sckerl: Auf der Leinwand: Vier Geschichten von tausend. Zum Episodenfilm der DEFA "Geschichten jener Nacht", in: Berliner Zeitung vom 13. Juni 1967; Hans Lücke: Eine Nacht in vier Episoden. DEFA-Uraufführung im Kino "International", in: BZ am Abend vom 13. Juni 1967 und H.U.: Vor Entscheidungen gestellt. "Geschichten jener Nacht" – ein Episodenfilm der DEFA, in: Neue Zeit vom 14. Juni 1967. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 19423 – "Geschichten jener Nacht".

[367] Vgl. Horst Knietzsch: Dialoge mit dem Bewußtsein. Erfolgreiche Premiere des DEFA-Films "Geschichten jener Nacht", in: Neues Deutschland vom 12. Juni 1967. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 19423 – "Geschichten jener Nacht".

[368] Vgl. F.G. (d.i. Fred Gehler): 13. August 1961 im Film. Zu dem DEFA-Film "Geschichten jener Nacht", in: Sonntag vom 25. Juni 1967. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 19423 – "Geschichten jener Nacht".

[369] Vgl. hier z.B. (nach DPA-Meldungen) Die Nacht zum 13. August. Defa-Film zum Parteitag, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 19. April 1967 sowie Ein Defa-Film über die Mauer und die Liebe, in: Die Welt vom 19. April 1967. Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 19423 – "Geschichten jener Nacht".

Werbung für den Staat und seinen Mauerbau betrieben wird." [370] Das Urteil erstaunt angesichts der recht plumpen Machart des Films, dem Einiges zuzuschreiben wäre, bestimmt aber kein "dialektischer Realismus". Ein kleines Kuriosum stellte dann noch die Rezension des Düsseldorfer "Industriekuriers" dar, jenes Unternehmerorgans, das nach dem 13. August 1961 der westlichen Enttäuschung bildlichen Ausdruck verlieh, daß es "eine Wiedervereinigung, wie sie sich jeder deutsche Patriot (er)träumte – eine Wiedervereinigung mit Girlanden und wehenden Fahnen und siegreichem Einzug der Bundeswehr durchs Brandenburger Tor mit klingendem Spiel (…) auf absehbare Zeit nicht geben" wird.[371] Sechs Jahre später hielt dasselbe Blatt den Film, der über das Ereignis Mauerbau parteilich berichtete, für "wirkungsvolle Propaganda" ohne "Schlagworte" und war weit davon entfernt, nochmals imaginär über die Verwirklichung von "Patriotenträumen" nachzudenken. "(…) kein propagandistisches Pathos, keine erstickende Parteilichkeit von Anfang an, sondern subtile Erklärung, Verständnis und sogar Verzeihen offeriert er jenen, die damals die letzte Gelegenheit zur Flucht ergriffen. Deswegen ist dieser Film, für den Helmut Baierl, Erik Neutsch und Werner Bräunig die Drehbücher schrieben, beeindruckend."[372]
Zu den Paradoxien der Rezeptionsgeschichte gehört, daß die westlichen Stimmen einen Film im Kontext der Teilungssituation als produktiv gegeben betrachteten, obwohl ihm diese Ehre gar nicht zustand, wie zuvor auch einige DDR-Kritiker unter der Hand meinten, "Nacht fiel über Gotenhafen" sei im Gegensatz zur Realität des Films kein "antisowjetischer Streifen". Der Episodenfilm der DEFA "Geschichten jener Nacht" blieb zwar bis 1992 im offiziellen Verleih und wurde ab und an im Fernsehen gezeigt.[373] Er geriet jedoch nach nur wenigen Jahren so absolut und konsequent in Vergessenheit, daß selbst die Filmwissenschaft der DDR sich nicht mehr bemüßigt fühlte, den Film in ihren interpretatorischen Zusammenfassungen überhaupt zu

---

[370] Vgl. Christoph Müller: Film-Geschichten jener Nacht. Kino in Ost-Berlin – Die DEFA und das Bewußtsein der "DDR"-Bürger beim Bau der Mauer, in: Der Tagesspiegel vom 16. Juni 1967. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 19423 – "Geschichten jener Nacht".
[371] Vgl. Industriekurier vom 2. September 1961. Zitiert nach Staritz: Geschichte der DDR…, a.a.O., Fn.1 auf S.430.
[372] Vgl. CM: Mauerfilm – von drüben, in: Industriekurier vom 11. Juli 1967. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 19423 – "Geschichten jener Nacht".
[373] Vgl. das Protokoll Nr. 80/1967 über die Zulassung des Films "Geschichten jener Nacht" vom 6. April 1967 mit Notizen über die Zulassungsverlängerung bis 1992. BArch, DR 1 – Z, 137 – Zulassungsunterlagen des Sektors Filmzulassung und –kontrolle in der Hauptverwaltung Film. Vgl. darüber hinaus die Programmhinweise der DDR-Tagespresse (z.B. "Neue Zeit" und "BZ am Abend") am 13. August 1968 zur Sendung des Films im Fernsehen. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 19423 – "Geschichten jener Nacht".

erwähnen.[374] Ein solcher Versuch des politischen Films hat sich in der Form auch in der DDR nicht wiederholt.
Filmische Geschichtsprojektionen tendieren immer dazu, die potentielle Widersprüchlichkeit der Bilder zu eliminieren. Die Dialektik der Bilder, in einem oder mehreren Bildarrangements mit Thesen und Gegenthesen aufzuwarten, um beim Publikum eine kritische Haltung zu erzeugen, wird in diesen Filmen durch die Überlagerung von Ideologien, hier am Beispiel von Antikommunismus und Mauerbau, tendenziell eingeebnet und ausgelöscht. In den Fällen "Nacht fiel über Gotenhafen" und "Geschichten jener Nacht" bleibt von der widersprüchlichen Position zu Geschichte und Gegenwart nichts mehr übrig, weil zu deutlich und zu pauschal der Weg der Filmhandlung zum Endergebnis vorgezeichnet ist. Während in anderen Filmen die Materialität des Films selbst dazu führen kann, daß ein längerer Prozeß des Erkenntnisgewinnens a posteriori einsetzt, ist den Zuschauern hier der Denkansatz versperrt. Hinsichtlich des Umgangs mit der NS-Vergangenheit verfährt "Nacht fiel über Gotenhafen" mit dem Mittel der Externalisierung, indem die Gesamtdimension der sozialen Praxis des Nationalsozialismus ausgeblendet wird, um die antikommunistische Ideologie unter Absehung historischer Relationen ins Zentrum des Filmgeschehens zu rücken. In "Geschichten jener Nacht" ist die NS-Geschichte bloßer Zierat zur Verbrämung des Ziels der Propaganda, um aus einer repressiven Maßnahme eine "historische Tat" zu machen. In beiden Filmen erfolgt damit eine Projektion eigener Gesellschaftsvorstellungen auf die des Gegners, dessen Präopposition zum Selbstverständnis größer nicht sein kann (und darf). Dazu wird der innergesellschaftliche Konflikt in den "Außenraum" gedrängt, um die jeweiligen Gemeinschaften durch Ab- bzw. Ausgrenzung (gegen "Bolschewismus", gegen den Westen) zu definieren und zusammenzuhalten. Das Resultat ist gegenläufig im Prinzip das gleiche. Die eigentlich anzustrebende Internalisierung der NS-Vergangenheit wird abgewehrt.

[374] Vgl. dazu z.B. Hans Lohmann: Die DEFA-Spielfilme der sechziger Jahre, in: Käthe Rülicke-Weiler (Ltg.): Film- und Fernsehkunst der DDR. Traditionen – Beispiele – Tendenzen, Berlin 1979, S.309-342.

Die Rückkehr der historischen Verantwortung in den siebziger Jahren – "Jakob der Lügner" / "Die Blechtrommel"

Die siebziger Jahre galten sowohl den Zeitgenossen wie auch rückblickend als die Zeit der Entspannungspolitik. Es sah lange durchweg so aus, als könnten Ost und West friedlich nebeneinander koexistieren und von den jeweiligen Auffassungen über den Fortgang des eigenen Gesellschaftsprozesses auf der anderen Seite profitieren. Die Bundesrepublik vollzog innen- wie außenpolitisch einen Kurswechsel und schuf mit dem Plädoyer für mehr Demokratie und durch die Anerkennung der Ostgrenzen von 1945 neue Tatsachen für ihr Gemeinwesen und in der Festschreibung der Ergebnisse des Zweiten Weltkrieges. Die schrittweise Normalisierung der innerdeutschen Beziehungen bescherten der DDR de facto die Akzeptanz als Staat durch die Bundesrepublik in der Form des "anderen Deutschland gleicher Nation" mit Sonderstatus und die Teilnahme am KSZE-Prozeß. Die "sozialistische Nation" DDR agierte nun mit der "Nationalstaatlichkeit der BRD" scheinbar ganz auf gleicher Augenhöhe.[375] Geschichtspolitisch wurde die Verfestigung und Fortschreibung des arbeitsteiligen Geschichtsbildes von der NS-Vergangenheit zur (allerdings unbewußten) Norm.
Die Formulierung "Rückkehr der historischen Verantwortung" ist dialektisch zu verstehen. Zweifelsfrei waren die sechziger Jahre im Westen, besonders in ihrer zweiten Hälfte, überhaupt erst der großflächige öffentliche Beginn, die historische Dimension der NS-Zeit wahrzunehmen. In puncto der justiziellen, politischen und auch kulturellen Aufarbeitung der NS-Geschichte gelangen der Bundesrepublik, z.B. in den Diskussionen um den Auschwitz-Prozeß 1963/64, in den Verjährungsdebatten des Deutschen Bundestages 1965 und 1969 sowie nicht zuletzt durch die Forderungen der Studentenbewegung 1967/68 nach offener Thematisierung der Geschichte zwischen 1933 und 1945, entscheidende Durchbrüche für die internalisierende Abgrenzung des bundesdeutschen Staatsverständnisses vom Nationalsozialismus. Überdies schob eine kritische künstlerische und wissenschaftliche Publizistik den einsetzenden Wandel im Bewußtsein über die NS-Vergangenheit wesentlich mit an.[376] Anhand einer abstrakten Aufzählung

[375] Vgl. dazu z.B. Peter Christian Ludz: Deutschlands doppelte Zukunft. Bundesrepublik und DDR in der Welt von morgen. Ein politischer Essay, München 1974.
[376] Zu nennen sind hier z.B. die Kontroversen um das Theaterstück "Der Stellvertreter" von Rolf Hochhuth aus dem Jahre 1963 (erweitert 1967), die in Ost und West parallel vorgenommene Aufführung und Rezeption der Rekonstruktion des Auschwitz-Prozesses in "Die Ermittlung" von Peter Weiss 1965 und die Veröffentlichung des Buches "Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens" der Psychologen Alexander und Margarete Mitscherlich 1967. Die DEFA erwog wohl kurzzeitig eine

dieser Fakten wäre die Rede von der "Rückkehr historischer Verantwortung in den siebziger Jahren" sicherlich schwer haltbar und irreführend. Man muß dabei aber beachten, daß das, was sich hier retropesktiv als relativ geradlinige Evolutionsgeschichte der westdeutschen Vergangenheitsbewältigung liest, zunächst äußerst umstritten war und sich erst nach erheblichen Deutungskämpfen ausgangs der sechziger Jahre und dann auch nicht überall im Spektrum der bundesdeutschen Öffentlichkeit konsensuell durchsetzen ließ.

Wichtiger für einen etwas freieren Blick auf die NS-Geschichte war hingegen das Aufbrechen des Zirkels der Verbalinjurien des Kalten Krieges und der propagandistischen Überlappung des Diskurses über die NS-Zeit. Zum einen versuchte die Bundesrepublik nun nicht mehr, alle Äußerungen aus der DDR als "rote Lügenmärchen Pankows" abzutun. Zum anderen stellte die DDR gegen Ende der sechziger Jahre ihre antiwestliche Kampagnenpolitik ein. Beide deutsche Staaten sorgten somit für einen kleinen temporären Austritt aus dem Teufelskreis der konfrontativen Sprache des Kalten Krieges, der zur Voraussetzung dafür wurde, daß einzelne historische Erkenntnisse der jeweils anderen Seite zugänglich gemacht werden konnten. Die Folge davon war in den gegenläufigen und aufeinander bezogenen Debatten um die NS-Vergangenheit die Tendenz, einerseits dem NS-Reich in alltäglichen und leiseren Geschichten auf die Spur zu kommen und andererseits der Öffentlichkeit ein gewisses, dosiertes Maß an historischer Summierung und Zusammenfassung ohne Schlagwortcharakter anzubieten. Diese potentielle Rücknahme der politisch-ideologischen Art des Aufarbeitungsgedankens aus den früheren Jahrzehnten kann insofern als "die Rückkehr der historischen Verantwortung" bezeichnet werden, wenn sich herausstellen sollte, daß die politisch entschärfte Sichtweise auf die NS-Geschichte tatsächlich die Breite und Tiefe des geschichtlichen Raums erweitert hat.

Die Bundesrepublik vervielfältigte in den siebziger Jahren ihren Blick auf die NS-Zeit, was sich unter anderem in einigen zum Teil heftigen Auseinandersetzungen um das Phänomen der sogenannten "Hitler-Welle" und danach 1979 in der zutiefst widersprüchlichen Rezeption der US-Fernsehproduktion "Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss" (USA

Verfilmung des Stückes von Peter Weiss, denn in der Dramaturgie zirkulierte eine Fassung des Originaloratoriums. Vgl. Peter Weiss: Die Ermittlung (Das Lager). Oratorium in 11 Gesängen. Bühnenmanuskript, Frankfurt/M. 1965. BArch, DR 117, vorläufige Nr. RD 53 – Rohdrehbücher.

1978, 4 Teile, Regie: Marvin J. Chomsky) ausdrückte.[377] In der DDR wurde zu dieser Zeit die Traditionslinie des Antifaschismus dahingehend modifiziert, daß groß angelegte Historiengemälde über die ideologisch "richtige" Auslegung verschiedener Momente des deutschen Faschismus, wie sie in den fünfziger und sechziger Jahren vermehrt üblich waren, zukünftig ganz unterblieben und differenzierteren Abhandlungen zum Schicksal von Einzelpersonen und kleineren Gruppen im Nationalsozialismus Platz machten.[378] Für die Veränderungen des Zugangs zur NS-Zeit im Filmwesen steht in der DDR Frank Beyers Verfilmung des Romans "Jakob der Lügner" von Jurek Becker, der die Judenvernichtung am Beispiel einer tragikomischen Traumgeschichte veranschaulicht. In der Bundesrepublik ist die Filmversion des Romans "Die Blechtrommel" nach Günter Grass hinsichtlich des Willens, Einsichten über die Kontinuität der deutschen Geschichte zu liefern, gleich doppelt bedeutsam. Der Film gilt einerseits als umfassender filmischer Abriß zur "deutschen Katastrophe" und andererseits speziell als beredte Form der Summierung von Leistungen des "Neuen (West-)Deutschen Films" bei der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. Ein Vergleich der Filme rechtfertigt sich trotz ihrer sehr weit auseinander liegenden Sujets und formalen Mittel, weil sie sich konsequent darum bemühen, politische Inversionen und ideologische Muster den inhaltlichen Bedingungen der Geschichtsdarstellung unterzuordnen. Gleichzeitig illustrieren sie auf je unterschiedliche Weise mögliche Wege für eine produktive Geschichtsaneignung. Die Abwendung von früheren Filmformen ist auch international auf einige Resonanz gestoßen und hat dem Film "Jakob der Lügner" die einzige DDR-Nominierung für den "Oscar", den bedeutendsten US-Filmpreis, eingebracht. Diese Auszeichnung sollte "Die Blechtrommel" später als erster deutscher Nachkriegsfilm tatsächlich erhalten.

---

[377] Vgl. zum "Holocaust-Film" die materialreiche Dokumentation von Friedrich Knilli/Siegfried Zielinski (Hg.): Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers. Fakten – Fotos – Forschungsreportagen, Berlin 1982.

[378] Symbolisch gesehen als "filmische Scheidewand" trat hier die DEFA-Großproduktion "KLK an PTX – Die rote Kapelle" (1971, Regie: Horst E. Brandt) in Erscheinung, die auf dem kinoattraktiven 70-mm-Format und in fast drei Stunden Länge die Widerstandsaktivitäten der kommunistischen Gruppe um Harro Schulze-Boysen und Arvid Harnack in Berlin schilderte. Dieser Film blieb bis zum Ende der DDR der letzte Versuch, dem offiziellen Antifaschismusbild ein filmisch überhöhtes Gepräge im Sinne der Heroisierung zu geben, obwohl er sich auch um ein kritisches Räsonnement bemühte. Der kommunistische Widerstand gegen den Faschismus blieb in der Folgezeit im DEFA-Film natürlich präsent, seine Protagonisten waren aber keine unbefleckten Helden mehr. In der Bundesrepublik diente bezüglich der Vergangenheitsaufarbeitung nicht ein einzelner Film als Schwelle zur Umorientierung, sondern hier sorgte die komplett veränderte Ausrichtung der Filmstruktur Ende der sechziger Jahre nach dem Tod von "Papas Kino" für den Qualitätssprung.

Als Anfang 1979 die "Holocaust-Serie" über die westdeutschen Bildschirme flimmerte und sich daran anschließend eine längere Diskussion darüber entspann, ob die Dimensionen des Mordes an den europäischen Juden mittels der vorgelegten Variante des melodramatischen Fernsehfilms angemessen zu reflektieren wären und ob sich damit auch bei den bislang uninteressierten Rezipienten die Einsicht in das Gedenken an die NS-Verbrechen festsetzen ließe, unterschlug ein gewichtiges Resultat der Debatte, bewußt oder unbewußt, die lange Reihe derjenigen nationalen und internationalen Filmwerke, die sich bis dahin mit dem Problem der NS-Judenvernichtung befaßt hatten. Die damalige Ansicht nämlich, daß erst der "Holocaust-Film" das Thema Judenmord zum zentralen Gegenstand der medialen Repräsentation gemacht hätte, ist filmhistorisch nicht korrekt. Sie sagt dafür aber mehr über den rezeptionshistorischen Aspekt aus, denn sie scheint nahezulegen, daß sämtliche früheren Filmbeiträge zumindest nicht genügend wahrgenommen worden wären, was den Erfolg der Serie erklären würde, der u.a. daran fixierbar sei, daß "Holocaust" im Populärkulturformat des Melodramas die Leute besonders angesprochen hätte.[379] Der Erfolg der Serie erklärt sich aus anderen Gründen (z.B. aus dem Aufwand an Werbung und anderen Vermarktungsstrategien oder aus der Unmittelbarkeit des Mediums Fernsehen), die hier nicht erörtert werden müssen. Es ist jedoch offensichtlich, daß der deutsche Film die Verfolgung und Vernichtung jüdischen Lebens in Deutschland und Europa sehr wohl thematisiert hat. Dazu genügt es, sich nochmals in Erinnerung zu rufen, daß seit der unmittelbaren

[379] Die Rezeptionsgeschichte der "Holocaust-Serie" ist einigermaßen merkwürdig. Vgl. dazu ausführlich vor allem Knilli/Zielinski (Hg.): Holocaust zur Unterhaltung…, a.a.O., S.107-292 und zusammenfassend auch Kaes: Deutschlandbilder…, a.a.O., S.35-42. Die Polarisierungen in der bundesdeutschen Öffentlichkeit drehten sich dabei vorwiegend um das Verhältnis von Wissen und Verdrängung gegenüber den NS-Verbrechen an den Juden und um die Angemessenheit der Darstellung. Der Hauptkritikpunkt an "Holocaust" war schließlich, daß der Film als sogenannte "Soap Opera" ("Seifenoper") mit einem starken Hang zu Kitsch und Sentiment den Ernst des Gegenstandes vermissen lasse, ein Einwand, der m.E. noch heute Gültigkeit besitzt, dessen rationaler Kern allerdings nicht verhindern konnte, daß das "Holocaust"-Modell in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren zur Leitlinie in den zeitgeschichtlichen und dramatischen Abteilungen der Film- und Fernsehproduktionsfirmen wurde. Es sollte außerdem nicht vergessen werden, daß "Holocaust" genau zu jener Zeit herausgebracht wurde, als der eigentlich innerjüdische Opferdiskurs mit der neuen These von der "historischen Einzigartigkeit" des NS-Judenmordes in nichtjüdische Kreise ausstrahlte. Ursprünglich war die These eine Reaktion auf die Mißachtung der Opferanerkennung für rassisch verfolgte Überlebende von Auschwitz durch politisch verfolgte Überlebende innerhalb der jüdischen Opferverbände. Durch ihre Ontologisierung erreichte die Einzigartigkeitsthese in den siebziger Jahren Publizistik und Wissenschaft und gilt seither als Konsens, obwohl sie eigentlich nicht aus den historischen Tatsachen, sondern aus der Entwicklung des Diskurses über den Opferstatus herrührte, recht viele Konflikte zwischen Juden und Nichtjuden hervorrief und außerdem auch wissenschaftlich mit guten Argumenten kritisiert werden kann. Vgl. dazu Chaumont: Die Konkurrenz der Opfer…, a.a.O., besonders S.81-86. Der Anteil des "Holocaust-Films" an der Verbreitung der Einzigartigkeitsthese ist noch nicht erforscht.

Nachkriegszeit ("Ehe im Schatten" oder "Morituri") immer wieder Filme hergestellt, gezeigt und gesehen wurden, die sich mit dieser Sachlage ausführlich und ernsthaft auseinandersetzten. Verwiesen sei dabei erneut auf die westdeutschen Filme "Abschied von gestern" und "Der junge Törless", und dann auch in den siebziger Jahren auf Arbeiten wie "Die Reise nach Wien" (1973, Regie: Edgar Reitz), in der zwei junge Frauen 1943 das geraubte Geld eines Juden verprassen, "Ansichten eines Clowns" (1976, Regie: Vojtìch Jasný) nach dem gleichnamigen Roman von Heinrich Böll über den Opportunismus der westdeutschen Gesellschaft um 1960 und später auf die Filmbiographie über den Kommandanten von Auschwitz Rudolf Höß "Aus einem deutschen Leben" (1977, Regie: Theodor Kotulla) nach Motiven des Romans "Der Tod ist mein Beruf" von Robert Merle oder auf "David" (1979, Regie: Peter Lilienthal), der anhand eines Einzelschicksals die Tragödie der jüdischen Bevölkerung in Nazideutschland darstellte. Diese Filme hatten nicht immer ein größeres Publikum, aber sie wurden von öffentlicher Meinung und Kritik mit hoher Aufmerksamkeit bedacht und bezeugten das bewußte Anliegen der Filmemacher, die Beschäftigung mit der deutschen Schuld am Judenmord nicht ruhen zu lassen.[380]
Das gleiche Anliegen gilt für die DEFA-Produktionen über Juden und das deutsch-jüdische Verhältnis. Allein Konrad Wolf drehte mit "Lissy" (1957), "Sterne" (1959) und "Professor Mamlock" nach dem gleichnamigen Drama seines Vaters Friedrich Wolf (1961) drei stark beeindruckende Filme über die Gleichgültigkeit deutscher Normalbürger gegenüber ihren jüdischen Mitmenschen und die Anpassungsfähigkeit der Deutschen an die "Normalität" des NS-Regimes. Danach folgten in den sechziger Jahren die Filme "Das zweite Gleis" (1962, Regie: Joachim Kunert), eine Gegenwartsgeschichte mit Rückbezug auf die NS-Zeit über die verdrängte Mitschuld zweier DDR-Bahnangestellter bei der Auslieferung eines jüdischen KZ-Häftlings an die Gestapo im Krieg, und z.B. "Chronik eines Mordes" (1965, Regie: Joachim Hasler) nach dem Roman "Die Jünger Jesu" von Leonhard Frank, der den Leidensweg einer jungen Jüdin während der Nazizeit als Ursache für ihren Mord an dem Bügermeister einer westdeutschen Kleinstadt nachzeichnet, dessen NS-Täterschaft nicht nur justiziell ungesühnt geblieben war, sondern zudem von den Bewohnern der Stadt gar nicht als ein Problem empfunden wurde. Hier wäre auch noch einmal "Nackt unter Wölfen" zu nennen.[381]

[380] Alle genannten Filme liefen nicht in der DDR.
[381] Diese DEFA-Filme kamen in der Bundesrepublik vor allem in den siebziger Jahren im Kino und im Fernsehen zum Einsatz. Vgl. zur Einordnung der DDR-Filmbeiträge für die Aufarbeitung der Geschichte von Antisemitismus und Judenvernichtung Frank Stern: Ein Kino subversiver Widersprüche. Juden im

Obwohl man über die Qualität der Filme hier wie dort streiten und danach fragen kann, ob sie in ausreichender Zahl, Form und Überzeugungskraft vorhanden waren, so ist angesichts der Präsenz des jüdischen Themas im Film eine These wie die von Wolfgang Becker, wonach die "Vernachlässigung des Ausmaßes des Massenmords am europäischen Judentum" eine Haupttendenz im DEFA-Schaffen zur NS-Geschichte gewesen sei, nicht zu halten.[382] Ebenso wenig haltbar ist auch die positive Charakterisierung aus der "Holocaust"-Diskussion, die Serie hätte gerade wegen ihrer Mischung aus melodramatischer Unterhaltung und Faktizität im Populärkulturschema mehr bewirkt, als alle vorherigen Filme, die angeblich von Intellektuellen für intellektuell Interessierte gemacht worden seien.[383] Stimmig ist an diesem Argument nichts, denn den eben genannten Filmen aus Ost und West über die Vernichtung der Juden wohnten auch genretypische Strukturen aus Unterhaltung und Melodrama inne, ohne die kein Film auskommt, wenn größere Zuschauergruppen erreicht werden sollen. Schließlich wurde dem "Holocaust-Film" einige Male attestiert, es sei ihm zum ersten Mal gelungen, die Grenze der Darstellung des "Undarstellbaren" (die Dimension des Judenmordes) zu durchbrechen.[384] Dem ist klar entgegenzuhalten, daß das sogenannte "Undarstellbare", wenn es wirklich "undarstellbar" ist, dann natürlich "undarstellbar" bleibt und als Wirkungsmoment gefaßt werden muß, bei dem es sich aus moralischen, ethischen, ästhetischen, politischen und zivilisatorischen Gründen verbietet, zur Darstellung überzugehen.[385] Was jedoch

---

Spielfilm der DDR, in: Ralf Schenk/Erika Richter (Red.): apropos: Film 2002. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2002, S.8-23.

[382] Vgl. Becker: Antifaschismus in den DEFA-Spielfilmen…, a.a.O., S.75. Hier wäre zu fragen, welche Kategorisierung dem Begriff "Ausmaß" zugrunde liegt. Es ist wohl keinem Film möglich, das ganze Ausmaß der Tötung von Millionen Menschen in irgendeiner Weise zu zeigen. Wenn die undefinierbare Größe "Ausmaß" die Grundlage für eine Bewertung abgeben würde, dann hätten danach auch alle westdeutschen und internationalen Filme auf diesem Gebiet versagt.

[383] Ein Strang der Debatte verlief in dieser Richtung. Vgl. dazu Kaes: Deutschlandbilder…, a.a.O., S.38-40.

[384] So z.B. Heinz Höhne im "Spiegel", der behauptete, daß "die US-Filmemacher den Mut hatten, sich von dem lähmenden Lehrsatz (!) freizumachen (…), daß der Massenmord undarstellbar sei (…)." Vgl. Heinz Höhne: Schwarzer Freitag für die Historiker. *Holocaust:* Fiktion oder Wirklichkeit, in: Der Spiegel 5/1979 vom 29. Januar 1979, S.22. Zitiert nach Kaes: Deutschlandbilder…, a.a.O., S.38 und Fn.57 auf S.217. Positiv zur "Befreiung" vom "lähmenden Lehrsatz" äußert sich Reichel: Erfundene Erinnerung..., a.a.O., S.13.

[385] Von einem "lähmenden Lehrsatz" kann also keine Rede sein. Dem Problem der Darstellung des Mordaktes an Millionen Menschen im Zweiten Weltkrieg muß sich in der Visualisierung trotzdem gestellt werden. Es gibt dann die Möglichkeit der Umwegthematisierung. Im Zusammenhang mit dem NS-Judenmord sind bislang drei Verfahrenswege beschritten worden: Erstens die Darstellung der Tötung von Hilfsobjekten wie in "Der Rat der Götter" (1950), als eine Dokumentarsequenz den qualvollen Tod von Versuchstieren durch Gas zeigt. Zweitens die verbale Darstellung des technischen Vorgangs der Vergasung. In "Ich war neunzehn" (1968) unterstützt eine Dokumentarpassage (aus "Todeslager

historisch und ästhetisch verantwortbar zur Aufarbeitung der Judenvernichtung geleistet werden kann, beweist möglicherweise der Film "Jakob der Lügner".

"Jakob der Lügner" (Deutsche Demokratische Republik 1975)
Regie: Frank Beyer; Drehbuch: Frank Beyer, Jurek Becker nach dem gleichnamigen Roman von Jurek Becker [386]*;*
Kamera: Günter Marczinkowsky; Musik: Joachim Werzlau;
Darsteller: Vlastimil Brodsky (Jakob), Erwin Geschonneck (Kowalski), Blanche Kommerell (Rosa), Henry Hübchen (Mischa), Manuela Simon (Lina), Margit Bara (Josefa Litwin), Deszö Garas (Herr Frankfurter), Zsuzsa Gordon (Frau Frankfurter), Friedrich Richter (Professor Kirschbaum) u.a.;
Ein DEFA-Film (Koproduktion mit dem DDR-Fernsehen); Länge: 101 min.; Farbe; Premiere: 17. April 1975 in Berlin; Voraufführung im DDR-Fernsehen: 22. Dezember 1974; Premiere BRD: 31. Oktober 1975 in Berlin (Internationale Filmfestspiele).[387]

Inhalt:

Spätsommer 1944 in einem nicht näher bezeichneten Ghetto in Polen. Jakob Heym wird bei seinem Abendspaziergang von einem deutschen Wachposten angehalten. Jakob sei nach acht Uhr auf der Straße gewesen, was Juden laut § 7 der Ghettoordnung verboten ist und mit dem Tod durch Erschießen bestraft wird. Im Wachgebäude hört Jakob kurz im Radio, daß die Rote Armee zwanzig Kilometer vor Bezanika steht. Gegen die sonstigen Realitäten, nach denen es egal ist, daß es noch gar nicht acht Uhr war, wird Jakob nicht erschossen und soll nach Hause gehen. Mit seiner Information kann er aber eigentlich nichts anfangen, denn man würde ihm nicht glauben, daß er die Nachricht im Wachgebäude gehört hat. Am nächsten Tag will der junge

---

Sachsenhausen" von 1946) mit der Erläuterung des Tötungsprozesses in den Gaskammern durch ein Mitglied des KZ-Wachpersonals die Erklärungsabsicht in der notwendigen Distanz und doch emotional dicht. Drittens die Darstellung einer Nicht-Darstellung durch Leere, entweder als visuelle Suche nach den früheren jüdischen Nachbarn, die definitiv nie mehr zurückkommen werden, wie in dem Film "Nicht versöhnt" (1965) oder in Gestalt des existentiellen Vergessens historischer Orte der Judenvernichtung wie in dem DEFA-Gegenwartsporträt "Der nackte Mann auf dem Sportplatz" (1974, Regie: Konrad Wolf), wo Babi Jar als reflektierende Nebenhandlung zwar vorkommt, bei einer jungen Frau aber, die danach gefragt wird, keine Assoziationen mehr darüber auslöst ("was mit Indianern?"), daß es sich bei Babi Jar um eine Schlucht in der Nähe von Kiew handelt, in der 1941 etwa 100.000 Juden und Russen von deutschen Truppen ermordet wurden.

[386] Vgl. Jurek Becker: Jakob der Lügner. Roman (1969), Frankfurt/M. 1982, 1994 (15. Aufl.).

[387] Angaben nach Brömsel/Biehl: Filmographie. Die Kino-Spielfilme der DEFA…, a.a.O., S.463 und Staatliches Filmarchiv der DDR/Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hg.): FBJ 1974, Berlin 1977, S.17/18. Westdeutsches Premierendatum nach Koll/Lux/Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films… Band 2: H-P, a.a.O., S.1557.

Mischa sein Leben aufs Spiel setzen und einige Kartoffeln stehlen. Jakob verhindert den wahnwitzigen Versuch, indem er Mischa von den Russen bei Bezanika erzählt und ihm vorlügt, er hätte selbst ein Radio. Von nun an verbreitet sich die Meldung von der Existenz des Radios wie ein Lauffeuer im Ghetto. Alle wollen natürlich die neuesten Nachrichten von Jakob aus erster Hand erfahren. Weil er jetzt nicht mehr zurück kann, erfindet Jakob immer wieder Radiomeldungen aus dem nicht existenten Gerät. Die Ghettozwangsgemeinschaft schöpft Hoffnung, die Selbstmorde hören auf. Es ist sogar wieder von einem Leben "danach" die Rede, von Heirat, von Geschäften und vom Kinderkriegen. Die realistischen Zweifel an einer derartigen Überlebenshoffnung, z.B. in Äußerungen von Frankfurter oder Kirschbaum, werden von der Zuversicht der Anderen überspielt. Jakob erkennt die Problematik seiner Lügen und will ausweichen. Einmal ist kein Strom da, schon braucht Jakob nichts zu vermelden. Dann behauptet er, das Radio sei kaputt. Es wird ein Rundfunkmechaniker aufgetrieben. Jakob muß also weiterlügen. Für die kleine Lina, die noch nie ein Radio gesehen hat, entwirft er sogar eigenhändig eine Radiosendung, in der Winston Churchill interviewt wird und ein Märchenonkel auftritt. Die Zeit im Ghetto verrinnt. Von den Russen ist nichts zu sehen. Die Deportationen nehmen zu. Jakob erzählt nun seinem besten Freund Kowalski, daß die Geschichten aus dem Radio frei erfunden sind. Kowalski bringt sich um, die Schuld daran gibt sich Jakob. Mit fünf Kilogramm Gepäck von jedem soll sich das ganze Ghetto zur Abfahrt in ein Vernichtungslager bereithalten. Unendlich traurige Augen sehen Jakob an. Im Güterzug wiederholen Jakob und Lina noch einmal das Märchen von der kranken Prinzessin, die eine Wolke aus Watte braucht, um wieder gesund zu werden. Die letzte Einstellung zeigt den Himmel mit Wolken, dazu Eisenbahngeräusche. –

Zu den Hauptmotiven der Geschichte erklärten der Autor Jurek Becker und der Regisseur Frank Beyer übereinstimmend, daß sie nicht nur vorhatten, die eigene antifaschistische Position zu präzisieren, sondern daß sie zugleich etwas darüber berichten wollten, wie sich das Verhältnis von Wahrheit und Lüge sowie von Hoffnung und Tragik unter Extremsituationen darstellt.[388] Für Becker schien die Fabel von Jakob dem Lügner noch weiterzureichen. Für ihn, der als Kind selbst in Ghetto und Vernichtungslager leben mußte, war sie ein Versuch der Durcharbeitung einer ganz verschwundenen

[388] Vgl. Frank Beyer: Traum vom besseren Leben. Zum Film "Jakob der Lügner", in: Neues Deutschland vom 17. Dezember 1974 sowie Jutta Voigt: Lust auf Leben. "Jakob der Lügner" eröffnet den Monat des antiimperialistischen Films. Gespräch mit Jurek Becker, in: Sonntag 16/1975, S.3. Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 20391 – "Jakob der Lügner".

Erinnerung an seine Kindheit sowie die Annäherung an den Judenmord mit Hilfe des künstlerischen Begreifens. Seine Ansicht zum Problem der Darstellung der NS-Verbrechen an den Juden brachte Becker folgendermaßen auf den Punkt: "Ich habe zu einem Leichenberg keinen emotionalen Zugang. Verbrechen, die an Völkern begangen worden sind, müssen durch die Kunst aufgeschlüsselt werden in Verbrechen an einzelnen. Meine Zeitgenossen müssen nachempfinden können, daß dieses Unrecht nicht nur an der verrückten Zahl von sechs Millionen begangen wurde, sondern an zweien, an Familien, an einem."[389] Wahrheit und Lüge, Hoffnung und Tragik verschieben sich natürlich in Wahrnehmung und Haltung unter den antizivilisatorischen Umständen eines Ghettos. Möglicherweise enthält eine Geschichte zwischenzeitlicher Hoffnung mehr Einsichtspotential darüber, wie das NS-System Leben zerstörte, als der große Abriß oder das beziehungsreiche Drama. In den besseren Fällen kann der sparsame Einsatz der Emotionen Sentimentalitäten verhindern, die der reflektierenden Sicht auf die Dinge eher im Wege stehen.

In seiner Autobiographie hat Frank Beyer der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Films ein selbständiges Kapitel gewidmet, das den Verlauf der Arbeiten am Stoff "Jakob der Lügner" detailgetreu nachzeichnet und mit der Aktenlage übereinstimmt.[390] Damit genügen hier nur einige Bemerkungen. Bereits im Januar 1963 lag der Dramaturgie der DEFA ein Exposé von Becker mit dem Titel "Jakob der Lügner" vor. Es beinhaltet außer der Grundidee schon beinahe alle Handlungsstränge, die später im Roman und im Film wieder auftauchen. Lediglich das Ende der Erzählung ist so gehalten, daß Jakob aus Verzweiflung über seine Lügen einen Fluchtversuch unternimmt und dabei getötet wird. Unmittelbar danach befreit die Rote Armee das Ghetto und jeder fragt sich, warum Jakob dies tat, wenn er doch ein Radio hatte. Nur Lina weiß, daß Jakob kein Radio besaß.[391] Im Dezember 1965 lag ein filmreifes Drehbuch vor, die Vorbereitungen liefen an, mit polnischen Filmfirmen wurde über Außenaufnahmen in der Nähe von Krakow (Krakau) und über andere Dienstleistungen verhandelt, Beyer wollte Regie führen. Im August 1966 wurde das Projekt plötzlich eingestellt. Zum einen ging das darauf zurück, daß Beyers Film "Spur der Steine" verboten worden war und er das Spielfilmstudio verlassen mußte. Entgegen einzelner Behauptungen in der bundesdeutschen Presse (z.B. im "Spiegel" und in "Die

[389] Vgl. Voigt: Lust auf Leben…, a.a.O., S.3. Nur dieser Ausgangsbasis nach ähnelt "Jakob der Lügner" auch der "Holocaust-Serie".

[390] Vgl. Frank Beyer: Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben, München 2001, S.180-197.

[391] Vgl. Jurek Becker: Jakob der Lügner. Exposé für einen Film. Ex. I/2 vom 10. Januar 1963, S.1-32, besonders S.28-32. BArch, DR 117, vorläufige Nr. Ex.39 – Exposés und Materialien.

Welt"), das Drehbuch sei aus politischen Gründen "durchgefallen", war der Hauptanlaß zum anderen vielmehr die Unfähigkeit oder die Unwilligkeit der polnischen Seite, die versprochenen Kooperationsleistungen und die Plätze für die Außenaufnahmen zur Verfügung zu stellen.[392] Politische Einwände hatte zaghaft nur die Abteilung Filmproduktion der "Hauptabteilung Film" vorgebracht, die in dem Buch "die Spezifik des sozialistischen Realismus" vermißte und ansonsten aber die Produktionsfreigabe erteilte.[393] Anderslautende Angaben über eine politische Verhinderung des Stoffes, die sich zum Teil bis heute in der Forschungsliteratur wiederfinden, entsprechen nicht den Tatsachen.[394] Als 1969 der Roman erschien und im In- und Ausland zu einem großen Erfolg wurde, bemühten sich daraufhin gleich mehrere Anwärter (u.a. das ZDF) um die Verfilmungsrechte. Becker aber blieb seinem Versprechen treu, den Film nur mit Frank Beyer drehen zu wollen. Beyer, gerade beim DDR-Fernsehen engagiert, bat um eine Freistellung für die DEFA und der Film wurde schließlich in Koproduktion mit dem Fernsehen realisiert.[395] Paradoxerweise hatte die Einstellung der Arbeiten Mitte der sechziger Jahre erst einen beachtlichen Roman und dann doch noch einen beachtlichen Film initiiert.[396]

---

[392] Vgl. dazu die Mitteilung der Künstlerischen Arbeitsgruppe "Heinrich Greif" betreffend Film 461, "Jakob der Lügner", an den Studiodirektor vom 29. Juli 1966, S.1/2, hier S.2. BArch, DR 1, 4266 – Hauptverwaltung Film. Vorgänge zu Filmvorhaben 1966/67. Vgl. auch Beyer: Wenn der Wind sich dreht…, a.a.O., S.187.

[393] Vgl. Stellungnahme der Abteilung Filmproduktion zum Drehbuch "Jakob der Lügner" vom 21. Februar 1966. BArch, DR 1, 4266 – Hauptverwaltung Film. Vorgänge zu Filmvorhaben 1966/67.

[394] Unmittelbar nach der Wende zur deutschen Einheit 1990 hat zwar auch Jurek Becker gemeint, daß die DEFA das Buch seinerzeit nicht wollte und er den Roman daraus machte, weil er "sauer" auf die DEFA war. Vgl. Jurek Becker im Interview der Fernsehsendung "Kino, Kino" des Bayerischen Rundfunks (BR) vom 10. Juli 1990. Zitiert nach Ingrid Scheffler: Der Schriftsteller Jurek Becker als Medienautor. Sein Erzählen in Buch und Film, in: Medien & Zeit 1/1993, S.3-11, hier Fn.4 auf S.3. Pressearchiv der SDK – Personen II "Jurek Becker". Die Aussage von Becker kollidiert jedoch deutlich mit der gesicherten Dokumentenlage und mit Beyers Version. Die DDR-Zensur hat, wie Beyer schreibt, "im Fall von ‚Jakob der Lügner' zu keinem Zeitpunkt versucht, Jurek oder mich zu veranlassen, Änderungen an unserem Stoff vorzunehmen." Vgl. Beyer: Wenn der Wind sich dreht…, a.a.O., S.187. Bei Wolfgang Becker ist z.B. die These vom "Durchfallen" des Drehbuches "bei den zuständigen Gremien der DEFA" immer noch enthalten. Vgl. Becker: Antifaschismus in den DEFA-Spielfilmen…, a.a.O., S.89.

[395] Vgl. Beyer: Wenn der Wind sich dreht…, a.a.O., S.188.

[396] "Ein Film ‚nach dem Roman' – das ist eigentlich nur halb wahr. Denn der Roman, der 1968 (1969 – D.K.) erschien und schnell vergriffen war, ging auf ein Filmdrehbuch zurück, das seit 1965 bei der DEFA lag. So hat die damalige Abstinenz der Filmverantwortlichen unserer Literatur einen der schönsten Romane des letzten Jahrzehnts beschert. Nun liegt auch der Film vor, durch die Erfahrungen und Erkenntnisse der inzwischen vergangenen Jahre vielleicht reifer und souveräner, als Autor und Regisseur ihn seinerzeit hätten machen können…" Vgl. Peter Ahrens (d.i. Klaus Wischnewski): Filmpremiere im Fernsehen, in: Die Weltbühne vom 17. Dezember 1974, S.1615-1617, hier S.1615/1616. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 20391 – "Jakob der Lügner".

Kann ein Film, der sich zum Zweck der erzähl- und handlungstechnischen Stringenz einige historische Ungenauigkeiten leistet, dem Publikum trotzdem Erkenntnisse über das jüdische Schicksal unter den NS-Deutschen liefern? Sozialhistoriker mögen eventuell einwenden, daß das Bild aus dem Ghetto so nicht stimmt, denn die polnischen Ghettos waren in der Realität hoffnungslos überfüllt, während der Film meistens leere Straßenzüge und wenige Menschen zeigt. Außerdem ist es sowjetischen Truppen nie gelungen, ein einziges Ghetto zu befreien. Daß schließlich am Ende des Films statt der Befreiung durch die Rote Armee Deportationen anstehen und das ganze Ghetto in den Tod rollt, wurde als Umarbeitung schon 1966 vorgenommen, "denn es darf", wie es im Zusammenhang mit der Drehbuchabnahme bei der DEFA im Juni 1966 hieß, "angesichts des realen Schicksals der Juden in Osteuropa keine Idyllisierung der Realität gerade durch Deutsche erfolgen."[397] Während die geschichtliche Präsenz der Russen sich also korrekt auf die verbale Hoffnung des Ankommens beschränkt, blieb die Leere des Ghettos in den Bildern erhalten, um die Einsamkeit und Trostlosigkeit der Hauptfiguren, noch dazu unterstützt von farblich extra betonten Traumrückblenden über das einstmals normale Leben der nun Totgeweihten, zu verdeutlichen. Wichtig wird die Umsetzung des Anliegens, im historischen Kontext die zu erzählende Geschichte richtig und nachvollziehbar ablaufen zu lassen.

Was die NS-Herrschaft für die Juden bedeutete, wird in "Jakob der Lügner" auf drei Ebenen veranschaulicht. Erstens ist auf der Ebene der Darstellung von Lebensumständen im Ghetto der elementare Verlust des menschlichen Daseins durch rassistische Macht handgreiflich. Auf der Ebene des Verhältnisses der Juden untereinander wird zweitens die eigene Ohnmacht im Angesicht des nahen und wahrscheinlichen Todes angezeigt. Drittens schließlich verkörpert das ungleiche Verhältnis zwischen den Ghettobewohnern und ihren deutschen Bewachern die Gewalt des Faschismus, die sich darin manifestiert, daß die Juden zu jeder Zeit, an jedem Ort und ohne Grund ermordet werden können. Der psychologische Leidensdruck dieser Art konstituiert und präokkupiert all das, was an Resten des Lebens bzw. Dahinvegetierens noch vorhanden ist. Die deutschen Besatzer treten visualisiert in dem Film kaum in Erscheinung. Ihre "nicht präsente" Anwesenheit und die Gefahr des Zugriffs von Juden bei der kleinsten Abweichung vom deutschen Willen (arbeiten, entrechten, töten) machen die gewichtige Latenz

[397] Vgl. die Mitteilung der Künstlerischen Arbeitsgruppe "Heinrich Greif" an den Studiodirektor zur Abnahme des Drehbuches "Jakob der Lügner" vom 21. Juni 1966. BArch, DR 117, A/274 – Schriftwechsel und Analysen der Künstlerischen Arbeitsgruppe "Heinrich Greif".

der Bedrohung zum unheilvollen Allmachtshebel des NS-Terrors.[398] Die genannten drei Ebenen zusammen entwerfen ein realitätsnahes Bild vom Substrat und der Wesensmitte der sozialen Praxis des Nationalsozialismus.
"Grau in grau" gehalten ist die Farbdramaturgie des Films immer dann, wenn das Ghetto und seine Menschen im Bild sind. Es dominieren fahle Blau-, Grau- und Brauntöne, die kaum an Farben noch erinnern, abgesetzt lediglich vom schrillen Gelb des stigmatisierenden Sterns an den Jacken der Ghetto-insassen. Obwohl es sich um einen Farbfilm handelt, wird damit zu illustrieren versucht, daß es für Juden in ihrer Rechtlosigkeit die Buntheit des Lebens einfach nicht mehr gibt. Wenn sich die Menschen nach den früheren Schönheiten des Lebens in Friedenszeiten sehnen, Jakob und Kowalski z.B. in ihren florierenden Berufen als Bäcker und Friseur gezeigt werden, sprühen die Filmbilder in den Traumsequenzen nur so vor Farbe. Mit dem formalen Mittel der wechselnden Farbintensität wird die Diskrepanz zwischen der Zeit ohne Verfolgung und dem brutalen Alltag für die Juden im Ghetto so evident, daß zusätzliche Verbalisierungen nicht nötig sind und unterbleiben können. Die für die Wirkung des Films gute und produktive Farbdynamik symbolisiert die Regressionsprozesse der Juden, denen außer der Erinnerung an das Glück der Vergangenheit alles genommen worden ist, was sie einst als Menschen auszeichnete.[399] Im Gegensatz dazu hält die Realität des Ghettos nichts Erfreuliches bereit. Die Häuser verfallen, die Einrichtungen der Wohnstätten spartanisch zu nennen, wäre eine Untertreibung, die Kleidung der Menschen ist ärmlich, die Nahrung, wenn überhaupt etwas zu essen aufzutreiben ist, füllt die kleiner gewordenen Mägen schon längst nicht ausreichend, zwischen der schweren Transportarbeit des Tages und der Nachtruhe ist nichts außer der Beschäftigung mit sich und den Leidens-genossen. Diese Zustände, von den Deutschen geschaffen und dann von ihnen als die ureigenste Lebensweise "der" bzw. "des Juden" ausgegeben, bargen die größte Gefahr für das Überstehen der Drangsalierungen und des

[398] Im Gegensatz zu "Nacht fiel über Gotenhafen", wo die fehlenden NS-Protagonisten das dramaturgische Element zur Abwehr historischer Bedeutung bilden, ist die Nicht-Präsenz der NS-Gewalttäter in "Jakob der Lügner" das produktive Mittel zur atmosphärischen Gestaltung einer essentiellen Bedrohung. Ein und dasselbe Moment der Filmführung ergibt in verschiedenen Kontexten somit verschiedene Wahrnehmungsresultate.

[399] Durch die Voraufführung im Fernsehen wurde dem Film in Anbetracht des Überhangs an Schwarz-Weiß-Geräten in der DDR viel von der Wirkungskraft der Farbelemente genommen. Dieser Punkt blieb der Kritik nicht verborgen und ließ sich dahingehend zusammenfassen, daß das Sehen des Films "*nur* am Bildschirm, vor allem nur schwarz-weiß" noch nicht die Wahrnehmung des ganzen Films gewesen ist. Vgl. Ahrens (Wischnewski): Filmpremiere im Fernsehen…, a.a.O., S.1617 (Hervorhebung im Original – D.K.). Frank Beyers Notiz zur Fernsehpremiere seines Films erweckt, vermutlich unbeabsichtigt, den Eindruck, daß der Film auch in schwarz-weiß gesendet worden sei. Vgl. Beyer: Wenn der Wind sich dreht…, a.a.O., S.196. Das war nicht der Fall. Farbfernsehen gab es in der DDR seit 1970.

Leides. Es war, abseits von all dem, was einmal Leben genannt werden konnte, der Zeit, der Information, der Bewegungsfreiheit u.v.a.m., der unheimliche Gedanke daran, daß das, was ist, die Realität des Ghettos, zur *einzig möglichen und denkbaren Lebensweise* der Gefangenen wird, in der man dumpf und ohne Hoffnung auf das Ende wartet. Der Effekt für die sowieso angegriffene moralische Verfaßtheit der Juden konnte verheerender nicht sein.[400] Es ist selbstverständlich, daß man sich die Wirklichkeiten der Ghettos in Polen weitaus schlimmer vorstellen muß. Dem Film gelingt es aber, bleibende Bildmomente darüber zu schaffen, was der jüdischen Bevölkerung systematisch weggenommen und wie sie auf ein ehrloses Minimum an Lebenserhaltung zurückgestuft wurde.
In dieser Situation die Würde zu behalten, grenzt an Übermenschliches. Die Ohnmacht, einem ungewissen, aber erahnten Todesschicksal hilflos ausgesetzt zu sein, paart sich mit einer kruden Mischung aus Stolz, Humor und dem Willen zum Weiterleben. Die Gefühlslagen und Handlungspositionen kippen im Film oft und sehr heftig um, laufen von der Hoffnung zur Verzweiflung und umgekehrt, manchmal in nur wenigen Minuten. Beispielgebend dafür ist das Gespräch zwischen der Familie Frankfurter und Mischa ganz am Anfang der Geschichte. Mischa will zu seiner Freundin Rosa Frankfurter, die bei den Eltern wohnt. Er weiß bereits von der Meldung, daß die Russen bei Bezanika stehen, hat Jakob aber versprochen, nichts zu verraten. Rosa möchte die Neuigkeit loswerden, daß im Ghetto Zwillinge geboren wurden. Das mit der "Neuigkeit" mißversteht Mischa, der denkt, daß die Information von Jakob schon bekannt ist. Er gibt nun die Meldung preis und bittet außerdem Herrn Frankfurter um die Hand seiner Tochter. Daraufhin ist Vater Frankfurter dermaßen erzürnt, daß er den Anflug an Hoffnung rigoros mit Hinweisen auf die Ghettowirklichkeit

[400] Ein Gedanke des niederländischen Schriftstellers Harry Mulisch in seinem Bericht über das Scheitern an der Arbeit zu einem nicht geschriebenen Roman mit der fiktiven Konstellation, wie Europa aussähe, wenn der Zweite Weltkrieg von Deutschland gewonnen worden wäre. Das deutsche Zerstörungswerk hätte nach den Juden auch alle Polen und Russen liquidiert, nun wären weitere "minderwertige" Völker wie Perser und Afghanen an der Reihe. Alle Niederländer würden in das "Generalgouvernement" verbracht, die Städte mit niederländischen Namen versehen. Mulischs Beschreibung von "Amsterdam" sieht folgendermaßen aus: "In dieser Stadt ist alles zerstört, und das nicht nur materiell, von den Häusern bis zu den Schuhen der Menschen, auch die menschlichen Beziehungen und die psychische und physische Gesundheit der Menschen sind kaputt. Die meisten haben das Gespür dafür verloren – oder haben es nie besessen –, daß es auch eine andere Art von Leben geben kann." Vgl. Harry Mulisch: Die Zukunft von gestern. Betrachtungen über einen ungeschriebenen Roman (1972), Berlin 1995, S.150/151. Mulisch mußte die Arbeit an dem Stoff abbrechen, weil er über das bis zum Ende durchdachte Barbarentum des siegreichen und konsequenten Nationalsozialismus keinen irgendwie positiv beschreibbaren Ansatzpunkt fand, für den sich Literatur erst lohnte. Die kleine Lina ist in "Jakob der Lügner" diejenige Figur, die außer dem Ghettoleben kein anderes Leben kennt.

suspendiert. Er sollte später recht behalten. Noch vor der Gesamtauflösung des Ghettos werden die Eheleute Frankfurter mit allen Bewohnern ihrer Straße deportiert. Mischa kann Rosa vor *dieser* Deportation noch in Sicherheit bringen, vor der letzten, endgültigen, die alle betrifft, natürlich nicht. Nach einer zutreffenden Bemerkung von Wolfgang Becker entspricht der Handlungsablauf des Films hier den tatsächlichen Gegebenheiten: "In der gelungenen Balance zwischen Komischem und Tragischem, zwischen Witz und tiefer Traurigkeit angesichts äußerst brutaler Augenblicke auf der Leinwand deckt der Film die bittere Wahrheit keineswegs zu: *Vor dem NS-Terror gibt es für die Juden schlicht kein Entkommen*."[401] Man sollte allerdings im Bewußtsein behalten, daß in den überfüllten Ghettos ein Solidaritätszusammenhang, der im Film dominiert, nur unter größten Mühen zustande kommen konnte, denn der hundertfache Hungertod pro Tag sowie die ständigen Repressionen der Deutschen verfehlten ihre demoralisierende Wirkung nie. Auch in solchen Notgemeinschaften ist nach der Herstellung des absoluten Elends oftmals jeder sich selbst der Nächste. Ein Hang zur idyllisierenden Filmdarstellung des jüdischen Lebens im Ghetto ist daher wahrscheinlich nicht zu vermeiden, weil die ganze Qual überhaupt nicht angemessen nachgestellt werden kann. Trotzdem ist die Wahrnehmung des Ohnmachtsgefühls der Juden adäquat herausgearbeitet worden.

Die dritte Ebene, das Verhältnis der Juden zu den Deutschen, hat eine sehr distanzierte und zurücknehmende Behandlung erfahren, die jedoch gerade dadurch, daß nicht in jedem zweiten Bild ein prügelnder oder schießender Wachmann zu sehen ist, an Intensität der ständigen Bedrohung und der Möglichkeit des belanglosen Tötens der Ghettobewohner gewinnt. Die Ausgangslage, als Jakob ins Wachgebäude muß, um sich seine "gerechte Bestrafung" erbitten "zu dürfen", präsentiert einen "gemäßigten" Wachhabenden, der sich erst erkundigt, wieso Jakob hier vor ihm steht, um Jakob dann aus Desinteresse, nicht etwa aus Menschenliebe nach Hause gehen zu lassen. Der Tod muß also nicht heute kommen, er kann aber morgen oder übermorgen da sein. Die beiden Gewaltszenen des Films treffen einmal Kowalski, der bei einem Ablenkungsmanöver von einem deutschen Posten geschlagen wird und sich hinterher wundert, warum er allein dafür geprügelt wird, damit Jakob in der Toilette der Deutschen unentdeckt bleibt. Dabei sah Jakob dort Zeitungsausschnitte, aus denen er sich neue Informationen über den Frontverlauf versprach. Die Zeitung ist hingegen wertlos, und er muß weiterlügen. Das andere Mal wird ein orthodoxer Jude erschossen, der sich

[401] Vgl. Becker: Antifaschismus in den DEFA-Spielfilmen…, a.a.O., S.89 (Hervorhebung von Becker – D.K.).

trotz strikten Verbotes einem Güterwagen näherte, aus dem er zurecht menschliche Stimmen zu vernehmen glaubte. Er kann den eingepferchten Gefangenen noch die Bezanika-Nachricht mitteilen, bevor er unter der Kugel des Postens tot zusammenbricht. Schließlich werden die jeweiligen Deportationszüge und die Evakuierung des ganzen Ghettos fast ohne sichtbare deutsche Beteiligung gezeigt. Obwohl Urgrund und alleinige Bedingung für den Gang in den Tod, verzichtet der Film auf die in vielen anderen Filmen vorherrschende Schilderung von SS-Truppen, die mit Gewehrkolben die Juden zusammentreiben und martern. Er konzentriert sich ganz auf den Verlust der letzten Bestandteile des jüdischen Mikrokosmos, der in der dunklen Kälte der Viehwagen seinen Untergang voraussieht.
Wie nicht anders zu erwarten, war die Resonanz auf den Film in der DDR sehr groß. Die von Beyer und anderen wegen des fehlenden Farbeindrucks beklagte Voraufführung im Fernsehen hatte insofern einen positiven Effekt, weil der Film damit einem Massenpublikum zu einem rezeptiv günstigen Zeitpunkt, nämlich am Sonnabend vor Weihnachten 1974, dem 22. Dezember, um 20 Uhr im Hauptabendprogramm, zugänglich gemacht wurde. Anzunehmen war, daß die Leute in der unmittelbaren Vorweihnachtsphase am Samstagabend nicht mehr ausgehen, sondern zu Hause bleiben und fernsehen würden. Der Film erreichte dadurch mehrere Millionen Zuschauer, die er dann knapp vier Monate später zur Kinopremiere, auch aufgrund seines eingeschränkten Neuwerts, nicht aufweisen konnte.[402] Die Kritik, die sich hauptsächlich im Umfeld der Fernsehsendung zu Wort meldete und den Film hier stets für den folgenden Kinoeinsatz anempfahl, sich dann aber im April 1975 zur Premiere eher wenig exponierte, lobte "Jakob der Lügner", schrieb von einem Meisterwerk und konnte die direkte Fortführung der antifaschistischen Tradition im DEFA-Schaffen unter neuen Gesichtspunkten registrieren.[403] Vor allem die handlungspraktische Zurichtung des Films, dem "die latente Bedrohung des Lebens begreifbar zu machen einzig und allein aus dem Verhalten der Menschen" gelingt und der die passiv-permanente Anwesenheit der rohen "Gewalttaten der Faschisten" aus "den Reaktionen der Gestalten" abzuleiten vermag, wurde immer wieder hervor-

[402] Vgl. dazu Beyer: Wenn der Wind sich dreht…, a.a.O., S.196.
[403] Vgl. neben Ahrens (Wischnewski): Filmpremiere im Fernsehen…, a.a.O. z.B. auch Ursula Frölich: Ein gewisser Jakob Heym, in: Wochenpost vom 13. Dezember 1974; Hans-Dieter Schütt: Eine Lüge aus Liebe zum Leben, in: Junge Welt vom 24. Dezember 1974; Gisela Herrmann: Der Traum vom besseren Leben, in: Berliner Zeitung vom 24. Dezember 1974 und Hanna Hauswald: Das Licht in der Hoffnungslosigkeit. Zum Film "Jakob der Lügner", in: Freiheit vom 24. Dezember 1974. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 20931 – "Jakob der Lügner".

gehoben und gewürdigt.[404] Die Filmautoren ergriffen in Interviews zudem die ihnen gebotenen Gelegenheiten, um in der Öffentlichkeit ihr Arbeitsfazit zu erläutern. Jurek Becker formulierte den Sinn der Zusammenarbeit letztlich so, daß es ihm, Beyer und dem Filmstab darauf angekommen sei, etwas Unerledigtes zur Sprache zu bringen: "Es lag uns fern", meinte Becker, "uns zu einem Thema zu Wort zu melden, zu dem es nichts mehr zu sagen gibt."[405]
Durch die Beteiligung der DEFA mit ihrem Beitrag "Jakob der Lügner" an den Westberliner Internationalen Filmfestpielen 1975 konnte dem Film auch im Westen eine entsprechende Aufmerksamkeit sicher sein. Alle größeren westdeutschen Zeitungen brachten Meldungen über die Festivalpremiere. Schon zur Fernsehaufführung des Films in der DDR berichtete u.a. "Die Zeit" von dem Filmereignis.[406] Die Verleihung des "Silbernen Bären" durch die Jury des Festivals für die Leistung Vlastimil Brodskys in der Rolle des Jakob hob den Stellenwert des Films beträchtlich. Der bundesweite Einsatz wurde von sehr guten Kritiken begleitet, in denen wie schon in der DDR der Begriff Meisterwerk fiel. Besonders die thematische Gestaltung und die sensible Umsetzung des Stoffinhaltes flößten den Rezensenten Respekt ein. Ein mehr als "halsbrecherisches Unterfangen" nannte die "Berliner Morgenpost" das Filmthema, "– und ein halsbrecherischer Film. Doch der Seiltanz über dem Abgrund gelingt ohne Fehltritt. Wirklichkeit und Traum, gegenwärtiges Leid und Zukunftspläne, Hunger und Hoffnung, Wehmut und Wut werden in oft nur angespielten Realszenen und in farblich abgehobenen Visionen verknüpft. Ein Meisterwerk."[407] Mit der Nominierung für den "Oscar – Academy Awards" als bester ausländischer Film erwirkte der Film "Jakob der Lügner" zum ersten und einzigen Male die Anerkennung einer DEFA-Produktion in dem ökonomisch wichtigsten westlichen Filmland, den

---

[404] Zitate aus Manfred Haedler: Stiller Film der Menschlichkeit. Beeindruckende Bildschirmpremiere von "Jakob der Lügner" in der Regie von Frank Beyer, in: Der Morgen vom 24. Dezember 1974 (erstes Zitat) und Klaus Schüler: Unzerstörbar die Würde des Menschen. "Jakob der Lügner", ein Film von Frank Beyer nach dem gleichnamigen Roman von Jurek Becker, in: Neues Deutschland vom 25. Dezember 1974 (zweites Zitat). Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 20391 – "Jakob der Lügner".

[405] Vgl. (ohne Autorenangabe) Über die Historie hinaus. "BZ"-Gespräch mit Jurek Becker zum Fernseh- und Kinofilm "Jakob der Lügner", in: Berliner Zeitung vom 20. Dezember 1974. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 20391 – "Jakob der Lügner".

[406] Vgl. (ohne Autorenangabe) Jetzt lügt Jakob auch im Film, in: Die Zeit vom 10. Januar 1975. Pressearchiv der SDK – Filmkritiken III 1 c "Jakob der Lügner".

[407] Vgl. nz: Schicksal im Getto. Im Allegro: "Jakob, der Lügner", in: Berliner Morgenpost vom 31. Oktober 1975. In ähnlichem Tenor z.B. auch Eckart Kroneberg: Menschlichkeit, in: Der Tagesspiegel vom 25. Dezember 1974; Bodo Fründt: Güte im Ghetto. Frank Beyers DDR-Film "Jakob, der Lügner" nach Jurek Becker, in: Kölner Stadt-Anzeiger vom 28./29. Februar 1976 sowie Marcel Reich-Ranicki: Prinzip Hoffnung im Ghetto, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 9. März 1976. Alle Pressearchiv der SDK – Filmkritiken III 1 c "Jakob der Lügner".

USA. Bedeutender wohl, als den Preis tatsächlich zu bekommen, war vielleicht der Aspekt, daß der Film daraufhin einige Monate in den Kinos der USA mit gutem Erfolg lief und von mehreren renommierten US-Blättern positiv besprochen wurde.[408] Neben diesem internationalen Aufwind war die politische Bedeutung des Films, der immer wieder regelmäßig in die Spartenprogramme der Kinos und des Fernsehens aufgenommen wurde, in beiden deutschen Staaten auch in der Folgezeit von hoher Aktualität und Präsenz. In der Bundesrepublik bezeugte "Jakob der Lügner" einmal mehr, daß aus der DDR weiterhin ernstzunehmende Filmbeiträge zur produktiven Erinnerung an die NS-Zeit kamen. Für die DDR war der Film und dessen mediale Weiterwirkung wesentlich, weil er in erneuerter Form zum wiederholten Male ein filmisches Korrektiv zum offiziell nicht übermäßig artikulierten Problem der jüdischen Tragödie im Zweiten Weltkrieg darstellte.[409] Damit konnte sich die Rückkehr der historischen Verantwortung anhand einer kleinen, wenn man will, "beiläufigen" Geschichte ohne Plakat und Dogma erweisen. Völlig zurecht befand rückblickend Frank Stern über "Jakob der Lügner": "Seitdem produzierte Spielfilme über die Shoah können an diesem Film gemessen werden."[410] Der Film "Levins Mühle" (1980, Regie: Horst Seemann) nach dem gleichnamigen Roman von Johannes Bobrowski und eine eher unstete Verfilmung des Romans "Arrangement mit dem Tod" von Hedda Zinner unter dem Titel "Die Schauspielerin" (1988, Regie: Siegfried Kühn) bildeten dann den Abschluß der DEFA-Bemühungen, sich der nötigen Reflexionsanforderung zur Judenvernichtung zu stellen.
Trotz der abweichenden Themengröße erzielte der Film "Die Blechtrommel" in der Regie von Volker Schlöndorff nach dem berühmten Grass-Roman in politischer und kultureller Hinsicht für die Bundesrepublik durchaus ähnliche

[408] Vgl. z.B. A.H. Weiler: "Jacob the Liar", a Film About the Polish Ghetto, in: The New York Times vom 25. April 1977. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 20391 – "Jakob der Lügner" und Christopher Porterfield: Visions in the Rubble. Jacob the Liar, in: Time-Magazine 109/24 vom 13. Juni 1977, S.42/43. Pressearchiv der SDK – Filmkritiken III 1 c "Jakob der Lügner".
[409] Die Zulassungszeit für Kinovorführungen reichte bis 1990 mit neuer Werbung seit 1985. Vgl. das Protokoll Nr. 446/1974 über die Zulassung des Films "Jakob der Lügner" vom 27. November 1974 mit Bemerkungen über die Zulassungsverlängerung bis 1990 und die Werbung. BArch, DR 1 – Z, 157 – Zulassungsunterlagen der Abteilung Filmzulassung in der Hauptabteilung Film.
[410] Vgl. Stern: Ein Kino subversiver Widersprüche…, a.a.O., S.22. Konträr dazu Peter Reichel, der meint, daß durch die Vermenschlichung der Figuren, "der Holocaust als negatives Großereignis tendenziell aus der deutschen Geschichte herausgelöst wird". Vgl. Reichel: Erfundene Erinnerung..., a.a.O., S.206, m.E. ein Urteil, das nur in Verkennung der sensibilisierten Filmstruktur gefällt werden kann. Auch nach der deutschen Einheit hat der Film weiter Beachtung gefunden. Inzwischen reüssierte er auf dem Video- und DVD-Markt in den USA und Japan. Das US-Remake von "Jakob der Lügner" (1999, Regie: Peter Kassovitz) leidet erheblich unter der Klischierung des Geschehens, der aufgesetzten Einbindung von Widerstandshandlungen, der hier tatsächlich gezeigten, aber ahistorischen Befreiung des Ghettos durch die Sowjetarmee und unter einer Reihe von Fehlbesetzungen.

Resultate in bezug auf die Rückkehr historischer Verantwortung. Inhaltlich gesehen war "Die Blechtrommel" ein groß angelegter und bis dahin eher seltener Versuch, Kontinuitätsprobleme der deutschen Geschichte mit dem elementaren Fokus auf den Nationalsozialismus anzusprechen. Formal betrachtet entpuppte er sich als Summierung und Zusammenfassung der Zugänge des "Neuen (West-)Deutschen Films" zur NS-Vergangenheit. Der kritischen Variante des Erzählkinos verpflichtet, bemühte sich der Film um eine Verbindung von kinospezifischer Schauwertaktion, dramaturgischer Konsequenz und realitätsbezogener Geschichtsaneignung. Diese Form war auch in Abgrenzung zur essayistischen und dekonstruktivistischen Methode der Montagetechnik von Alexander Kluge gewählt worden, dessen gleichzeitig entstandener Film "Die Patriotin" (1979) sich auf hybrideren und kryptischeren Wegen der historischen Kontinuität des deutschen Verhängnisses annahm. Beide Filme, und noch einige andere aus dieser Zeit, hatten im übrigen einen starken Hang zu einer schwer zu lokalisierenden "deutschen Identitätsfindung".[411] Während Kluges hohe Reflexivität in vieler Hinsicht Rezeptionsnachteile hervorrief, konnte "Die Blechtrommel" im Vertrauen auf die Attraktivität der Handlung weit größere Publikumskreise erreichen, was nicht heißen mußte, daß dadurch weniger intensiv gegen die Abgründe der NS-Zeit argumentiert wurde.

"Die Blechtrommel" (Bundesrepublik Deutschland / Frankreich 1979)
Regie: Volker Schlöndorff; Drehbuch: Jean-Claude Carrière, Volker Schlöndorff, Franz Seitz nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass[412]*;*
Kamera: Igor Luther; Musik: Maurice Jarre, Friedrich Meyer;
Darsteller: David Benennt (Oskar), Angela Winkler (Agnes Matzerath), Mario Adorf (Alfred Matzerath), Daniel Olbrychski (Jan Bronski), Katharina Thalbach (Maria), Heinz Bennent (Greff), Charles Aznavour (Sigismund Markus), Otto Sander (Meyn) u.a.;
Ein Film der United Artists; Länge: 145 min.; Farbe; Premiere: 3. Mai 1979 in Berlin, Mainz und Wiesbaden.[413]

---

[411] Zur Einordnung des Films "Die Patriotin", vor allem hinsichtlich Kluges Bemühungen um die von ihm so genannte "Erweiterung der Wahrnehmungsfront" durch die Vermischung der Darstellungsebenen und im Blick auf die Suche nach "deutscher Identität", vgl. die Analyse von Kaes: Deutschlandbilder…, a.a.O., S.43-73, besonders S.59-73. Kaes deutet das Filmverfahren Kluges grundsätzlich positiv, ohne das Verhältnis von Filmintention und Filmwirkung genauer zu beleuchten.
[412] Vgl. Günter Grass: Die Blechtrommel. Roman (1959), Frankfurt/M.-Hamburg 1963 (13. Aufl.).
[413] Angaben nach Koll/Lux/Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films… Band 1: A-G, a.a.O., S.330.

Inhalt:
Im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert wird auf einem kaschubischen Feld Agnes gezeugt, die spätere Mutter von Oskar Matzerath. Im ersten Weltkrieg lernt Agnes ihren Mann, den Rheinländer Alfred Matzerath kennen. Als der Krieg vorbei ist, lassen sich die Eheleute Matzerath in Danzig nieder. Alfred führt einen Kolonialwarenladen und lebt mit seiner Frau nicht schlecht. Agnes hingegen liebt ihren Cousin, den Polen Jan Bronski, der in der polnischen Post von Danzig arbeitet und der mit Agnes ein regelmäßiges Verhältnis hat. Am 12. September 1924 wird Oskar geboren, wobei unklar bleibt, ob Alfred oder Jan Bronski der leibliche Vater ist. Die von der Mutter versprochene Blechtrommel bekommt Oskar zu seinem dritten Geburtstag. Angewidert von der Doppelmoral der Familie und anderer Erwachsener auf der Geburtstagsfeier, beschließt er, von nun an nicht mehr zu wachsen und stürzt sich selbst die Kellertreppe hinunter. Die Schuld an diesem Sturz gibt Agnes zeitlebens ihrem Mann Alfred. Oskar entdeckt kurz danach, als ihm Alfred die Trommel wegnehmen will, daß er ausnehmend hochtönig schreien und damit Glas zum Zerspringen bringen kann. Mit dem Trommeln und seinem Geschrei begleitet Oskar die aus seiner Sicht moralischen Unzulänglichkeiten der bürgerlichen Welt, u.a. auch die außereheliche Liebesbeziehung der Mutter zu Bronski. Inzwischen mehren sich in Danzig die Naziaufmärsche. 1937 redet Hitler im Radio davon, daß Danzig und der Korridor deutsch seien. Agnes ermahnt Alfred, doch nun endlich einen "Volksempfänger" zu beschaffen, denn "überall spricht der Führer, bloß bei uns nicht". Im Anschluß an eine Zirkusvorstellung lernt Oskar einige Liliputaner kennen, mit denen er sich im Geiste verwandt weiß. Alfred ist mittlerweile SA-Mitglied. Oskar torpediert mit seinem Trommeleinsatz eine Großkundgebung der NSDAP, woraufhin die ganze Versammlung Walzer zu tanzen beginnt. Agnes wird, im Ergebnis der Liebschaft zu Bronski, erneut schwanger. Da sie das Kind auf keinen Fall will und ohnehin an ihrem Liebeskonflikt zu zerbrechen droht, bringt sie sich um. Der jüdische Spielzeughändler Sigismund Markus, der Oskar immer mit neuen Trommeln versorgte, begeht nach einem Judenpogrom Selbstmord. Als das Deutsche Reich am 1. September 1939 Polen angegriffen hat, stirbt Jan Bronski im Zuge der Verteidigung der Post. Die Zeit zieht weiter. Oskar ist sechzehn Jahre alt, ohne einen Zentimeter größer geworden zu sein. Im Haus Matzerath wird die junge Maria als Haushälterin angestellt. Sowohl Oskar als auch Alfred schlafen mit ihr. Die Geburt des Sohnes Kurt ist keinem der beiden genau zuzuordnen. Das Entsetzen über die ausgelassene Freude der Erwachsenen über den Kriegsverlauf im Osten läßt Oskar erneut den Kontakt

zu den Liliputanern suchen. Er schließt sich ihnen an, weil er sich in die Wahrsagerin Roswitha verliebt hat. Oskar wird Teil der Fronttheatertruppe Bebra, die in Frankreich auftritt. Als die US-Amerikaner angreifen, muß die Gruppe fliehen. Roswitha wird von einem Artilleriegeschoß zerfetzt. Oskar kehrt zurück nach Danzig. Den Einmarsch der Roten Armee überlebt Alfred nicht, da er, von Oskar mit dessen NSDAP-Parteiabzeichen bloßgestellt, sich davon befreien will, indem er es verschluckt. Alfreds Erstickungsanfälle deuten die Rotarmisten als versuchten Angriff. Sie erschießen ihn. Auf Alfreds Beerdigung wirft Kurt Oskar einen Stein an den Kopf. Oskar beginnt, wieder zu wachsen. Er will sich einmischen und die Nachkriegsordnung nicht mehr weiter aus seiner Kleinwuchsperspektive betrachten. Maria, Oskar und Kurt verlassen Danzig in Richtung Westen. –

Der 1959 erstmals erschienene Roman von Grass verursachte in der Bundesrepublik sofort einen Skandal und spaltete die Öffentlichkeit. Die Befürworter des Buches sahen darin eine gelungene literarische Abrechnung mit dem Mitläufertum in Nazizeit und Adenauer-Ära und bestätigten die Form des barocken bis gespreizten Sprachstils als avantgardistisch. Vor allem die rechtskonservativen und deutschnationalen Gegner des Werkes behaupteten auf der anderen Seite, der Roman sei stark "deutschfeindlich", "geschichtsfälschend", "gotteslästerlich" und mithin ein "Synonym für ungehemmte Ferkeleien, Kirchenschändung und schnöden Heimatverzicht".[414] Die enorme Beachtung, die das Buch im In- und Ausland erfuhr, warf auch bald die Möglichkeit einer Verfilmung auf. Aber erst Mitte der siebziger Jahre fand der Produzent Franz Seitz eine für Grass akzeptable Handlungslinie und mit Volker Schlöndorff einen Regisseur, der laut Grass "die epische Konzeption (des Romans – D.K.) begriffen hat" sowie "an Stelle der literarisch-ästhetischen Kunstmittel filmische zu setzen" vermag.[415] Um sich in die Filmarbeit selbst einzubringen, modellierte Grass die Dialoge und schrieb einige neue dazu, die für weitere Szenen in einer dem Film angepaßten Art benötigt wurden.[416] Der filmische Kraftakt, der über sieben Millionen D-

[414] Vgl. dazu die Zusammenfassung der Standpunkte über den Roman in den Presseunterlagen zum Film "Die Blechtrommel". Pressematerial, o.D., S.13/14. Archiv der SDK, Sign.-Nr.12425 – "Die Blechtrommel" und in dem Artikel (ohne Autorenangabe) Film: Die Wiederkehr des frechen Oskar, in: Der Spiegel 18/1979 vom 30. April 1979, S.182-192, hier S.182/183. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 – "Die Blechtrommel".

[415] Vgl. Interview mit Günter Grass (1979), in: "Die Blechtrommel". Pressematerial…, a.a.O., S.8. Archiv der SDK, Sign.-Nr.12425 – "Die Blechtrommel".

[416] Vgl. Inge Becker-Grüll: Interview mit Günter Grass und Volker Schlöndorff in der Sendung "Notizbuch" des Bayerischen Rundfunks (BR) über den Film "Die Blechtrommel" vom 6. Oktober 1978. In Auszügen zitiert nach der Mai-Ausgabe Neuer Film-Kurier 252/1979, o.S. (S.5). BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 – "Die Blechtrommel".

Mark kostete[417], sollte nach Schlöndorffs Auffassung "eine sehr deutsche Freske werden, Weltgeschichte von unten gesehen und erlebt (…)."[418]
Der große Atem der Weltgeschichte durchweht in der Tat mit der ausholenden Darstellung des beziehungsreichen Dreiecksverhältnisses von Kaschuben, Deutschen und Polen den Film insgesamt. Allerdings ist der geschärfte Blick Oskars "von unten" (räumlich gesehen und im übertragenen Sinne) hauptsächlich auf die privaten Dilemmata der Familie(n) gerichtet und äußert sich oft in der Schilderung naturalistischer, weniger jedoch politisch gekennzeichneter Details. Diese privaten Affronts und Reibereien sind als solche nicht von Interesse. Sie geben aber die Folie dafür ab, daß sich fast unmerklich "durch den Hintereingang" der Nationalsozialismus auch in Danzig festsetzt. Durch die Abstinenz der politischen Erklärung wird vielmehr besser verständlich, worauf es in der bildlichen Artikulation von Anpassung und Mitläufertum ankommt: auf die scheinbar unbewußt sich vollziehende, von vielen Zeitgenossen der NS-Periode unterschwellig mitgetragene Gewaltübernahme und Gewaltausübung des Faschismus. "Die Blechtrommel" hat gerade in der Rücknahme der Darstellung des Gewaltcharakters in der NS-Zeit dramaturgische Affinitäten zu "Jakob der Lügner", wobei freilich die thematische Zugangsform und die zu beobachtenden Objekte der Handlungssituationen unterschiedlicher nicht sein können. Dennoch ist in Schlöndorffs Film wie schon bei Beyer zu bemerken, daß die soziale Organisation des Faschismus einen bestimmten Fatalismus der Lebensweise erzeugt, der nicht nur, wenngleich zuallererst und gezielt, die Opfer schlägt, sondern, mit Bequemlichkeit, auch viele der Mitläufer.
Mindestens fünf Einstellungen markieren in der Grass-Verfilmung das speziell gegen die passive Haltung des Kleinbürgertums gewendete Bild von der NS-Vergangenheit. Die Schlüsselstelle, in der Oskars Entschluß gereift ist, sein Wachstum zu beenden und mit dem Kellersturz zu besiegeln, bildet den Auftakt für die Verweigerung den Erwachsenen gegenüber. Es ist die Ausgelassenheit und Gleichgültigkeit, mit der auf Oskars Geburtstagsfeier 1927 jemand befeiert wird, dem das Gehabe der Älteren suspekt werden wird. Dabei lassen sich so gut wie keine politischen Anspielungen konstatieren. Mit dem Nachbarn und Gemüsehändler Greff sitzt indes schon ein bekennender SA-Mann in ihrer Mitte. Freudig begrüßt Greff in einer folgenden Szene den Naziaufmarsch in der Stadt. Die vielen Passanten am Straßenrand schenken dem Umzug kaum Aufmerksamkeit und halten das alles

[417] Zahlengröße nach Film: Die Wiederkehr des frechen Oskar…, a.a.O., S.192.
[418] Vgl. Ein realistisches Märchen. Volker Schlöndorff zur Verfilmung der "Blechtrommel", in: "Die Blechtrommel". Pressematerial…, a.a.O., S.6. Archiv der SDK, Sign.-Nr.12425 – "Die Blechtrommel".

wohl für politischen Mummenschanz. Greffs NS-Unterstützung kontert lediglich der Musiker Meyn, der auf seiner Trompete die "Internationale" bläst. Oskar betrachtet den Streit der Ideologien mit Verachtung als Kriegsspiel der Großen.
Die zweite einschneidende Situation ergibt sich nach dem größten Zeitsprung des Films in das Jahr 1937 mit der Politisierung der sogenannten "Danzig-Frage". Der 30. Januar 1933 spielt gar keine Rolle und hat demzufolge keinerlei Reflexionen über die möglichen Konsequenzen einer Regierung Hitler ausgelöst. Doch 1937 ist schon viel mehr von den Nazis zu spüren. Der Seufzer von Agnes, daß "überall" der "Führer" zu hören ist, nur bei Matzeraths nicht, motiviert sich völlig apolitisch nicht aus ihrem eventuellen Interesse an der NS-Bewegung, sondern aus der Tatsache, daß man sich ja im Alltag isolieren könnte. Ihr Interesse gilt viel eher der Romanze mit Bronski. Daß der "Führer" später gegen die Bronskis dieser Welt brutal vorgehen wird, bleibt außerhalb ihres Gesichtskreises. Alfred besorgt das Radio und zudem ein Porträt von Adolf Hitler. Das Bild Hitlers ersetzt dasjenige Beethovens, welches vorher über dem Klavier im Haus hing. Der Eintritt Alfreds in die SA und seine Teilnahme an der Großveranstaltung der NSDAP, auf der gefordert wird, Danzig für immer und ewig "heim ins Reich" zu holen, werden dann nicht mehr als Überraschung empfunden. Agnes und Alfred sind nicht besonders dumm oder besonders schlau und politisch nicht exponiert. Sie haben auch keine materiellen Gründe, um für die Nazis zu votieren. Sie sind eben Durchschnitt und in diesem Durchschnitt, potenziert, gefährlich. Ihr Hauptmerkmal ist die Gleichgültigkeit, mit der einfach über den Zweck und Sinn des Nationalsozialismus hinweggegangen wird. Die NS-Kundgebung, zunächst in dumpfem braun-weiß fotografiert mit den propagandistischen Reden und dem ganzen Ensemble der NS-Ikonographie, gerät durch eine Trommelorgie von Oskar, jetzt wieder in Originalfarben gedreht, zu einem absoluten Desaster. Aus dem Marsch der Instrumentenkapelle bei Ankunft eines höheren SA-Führers wird ein Wiener Walzer, der die Formation tanzend auseinander jagt. Diese Szene, in der Oskar unter der Haupttribüne sitzend "von unten" den Lauf der Dinge durcheinander wirbelt, haben manche Kritiker wegen ihrer surrealen Skurrilität und der treffenden allegorischen Verdichtung des Realen als beste Szene des Films gewürdigt.[419] Für die Stimmigkeit eines

[419] Vgl. z.B. Hans C. Blumenberg: Das war der wilde Osten. Ein schönes Chaos: Der "Blechtrommel"-Film von Volker Schlöndorff, in: Die Zeit vom 4. Mai 1979 und Helmut Schmitz: Bilder aus einer deutschen Kindheit. Volker Schlöndorffs Film "Die Blechtrommel" nach dem Roman von Günter Grass, in: Frankfurter Rundschau vom 7. Mai 1979. Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 – "Die Blechtrommel".

einsichtigen Eindrucks über die sozialen Mechanismen der NS-Zeit ist sie aber kontraproduktiv. Es mag ein lustiger Einfall sein, die "Volksgemeinschaft" zum Tanzen zu bringen. Die "Volksgemeinschaft" war jedoch meist regulär, auf freiwilliger Basis Teilnehmer der NS-Veranstaltungen und konnte auf ihnen den Ausdruck des Aufgehens im Massenornament erleben sowie die scheinbare Beteiligung an der Macht suggeriert bekommen. Außerdem hatte die NS-Propaganda stets bedacht, das "politische Bekenntnis" des Appells danach mit geselligen Volksfesten zu verbinden, weshalb es überhaupt nicht nötig ist, zwischen NS-Formation und Volksbelustigung eine apodiktische Trennlinie zu ziehen. Die zwar in sich geschlossene Sequenz mit Oskars Trommelakt bleibt zudem für den Fortgang der Handlung folgenlos und muß daher aus politischer und dramaturgischer Sicht als aufgesetzt klassifiziert werden.
Eine Ansammlung von schwerwiegenden Ereignissen greift die dritte Stufe des Mitläuferseins an. Auf der Beerdigung von Agnes, die Bronskis späteren Tod durch ihren Vorgriff nicht mehr erleben muß, erscheint auch der Spielwarenhändler Sigismund Markus, der selber in Agnes verliebt war. Zwei "deutsch gesinnte" Trauergäste, unter ihnen Meyn, führen den als Juden stigmatisierten Markus vom Grab weg. Lapidar und ohne Geste wird damit erfahrbar, daß man einfach so zur "unerwünschten Person" werden und sich wie Meyn ohne Kommentar der NS-Bewegung anschließen kann. Die "Internationale" ist vergessen. Über der malerischen Kulisse von Danzig mit Sonnenuntergang kündigt Oskar (aus dem Off) die Vernichtungsorgien des Zweiten Weltkrieges an: "Es war einmal ein leichtgläubiges Volk. Es glaubte an den Weihnachtsmann. Aber der Weihnachtsmann war in Wirklichkeit der Gasmann." Im Anschluß an das Pogrom gegen die Juden liegt Markus tot in seinem Geschäft. Die polnische Post wird zwar verteidigt, aber gegen die zahlenmäßige und waffentechnische Übermacht der Deutschen haben die Polen keine Chance. Bronski wird erschossen. Schlöndorff hat die Eroberung der Post als Elegie inszeniert, die sensibel im kleinen Maß die Tragödie des polnischen Volkes im Ganzen symbolisiert. Entscheidend wird nun, daß das Fehlen von Agnes, Markus und Bronski für die Weiterlebenden völlig bedeutungslos ist. Es gibt nicht einen Hinweis darauf, daß der Tod von Mitmenschen irgendwelche Verhaltensänderungen hervorrufen würde, weder politisch noch privat. Offenbar ist ein wesentlicher Effekt der nationalsozialistischen Gesellschaftsmission, gegenüber dem Tod gar keine Stellung mehr einzunehmen. Nur so kann aber das NS-System funktionieren. Letztlich wird Hitler das "befreite" Danzig besuchen (vielmehr, man sieht von ihm nur den ausgestreckten rechten Arm, aus dem

offenen Auto heraus gefilmt, gleichzeitig Zitat und Kritik an Riefenstahls Hitler-Einstellungen), und die "Befreiten" danken es ihm mit Jubel.
Wie schon zu seinem dritten Geburtstag veranlaßt Oskar viertens eine Familienfeier zu seiner nächsten Entscheidung, das Elternhaus zu verlassen und sich den Liliputanern anzuschließen. Derbes Stammtischgerede bei üppiger Speisentafel über die deutsche Eroberung von Kiew, Leningrad und Moskau in markigen Worten wie "Moskau muß dem Erdboden gleichgemacht werden" oder "Alle Feinde aushungern, dann ist der Krieg jewesen" (Alfred) entsprechen original der Kleinbürgermentalität, die Siegen teilhaftig werden will, ohne den Preis dafür zu zahlen oder an die Opfer zu denken. Oskar ist dermaßen entsetzt, daß er einfach flieht und nach einigem Zögern bereit ist, dem Fronttheater Bebras beizutreten. Die Motive für seinen Anschluß an die Truppe werden im Film nur bedingt deutlich gemacht, obwohl im Verlauf des Engagements dann klar ist, daß Oskar aus Liebe zur Wahrsagerin Roswitha mitgeht. Überhaupt gibt es inhaltlich wie filmisch hier einen merkwürdigen Bruch. Oskars Absicht war ja ursprünglich die Verweigerung. Bebras Fronttheater hilft aber mit, durch Truppenbetreuung "den Endsieg zu erringen". Selbst wenn Oskar im Ensemble der Kleinwüchsigen weiterhin nichts mit der Erwachsenenwelt zu tun haben möchte, ist er jetzt freimütig und unreflektiert dabei, die korrupte Welt der Großen mit moralischen Aufrüstungsdarbietungen zu bedienen. Auch das süße Leben im besetzten Frankreich scheint ihm gut zu bekommen. Diese Passagen des Films dementieren, wenn die Haltung Oskars im Theater Bebras zu Ende gedacht wird, eigentlich den Anspruch auf Verweigerung. Filmisch ist die Frankreich-Episode phasenweise nur eine Aufzählung von Kabinettstückchen ohne Zusammenhang zur übrigen Geschichte. Die Zwergengestalt bietet als solche demnach aber keinen wirksamen Schutz mehr vor dem Eintauchen in das Milieu der kleinbürgerlichen Welt.
Das Ende des Krieges schließlich erlebt Oskar wieder in Danzig. Alfred, versunken in Trauer und Selbstmitleid, ohne wirkliches Bewußtsein einer Mitschuld, hängt das Wandbild des "Versagers" Hitler wieder ab und hätte gern, daß unter dem Antlitz Beethovens das alte Leben neu weitergeht. Oskars letzte Trotzreaktion nimmt ihm allerdings doch noch das Leben. In Erwartung sowjetischer Truppen haben sich die Matzeraths und andere in den Keller begeben. Die Rotarmisten stürzen herein, vergewaltigen eine Frau und wissen nicht, was sie mit den übrigen Leuten machen sollen. Oskar drückt Alfred das weggeworfene Parteiabzeichen in die Hand. Alfred will es verschwinden lassen und herunterschlucken. Durch die Erstickungsnot gestikuliert er wild durch die Gegend, was die Soldaten als Angriffsversuch

werten und ihn mit mehreren Salven niederschießen. Der Aufbau dieser Szene wurde von Seiten der UdSSR und der DDR heftig attackiert, was dazu führte, daß der Film in diesen Ländern nicht zu sehen war.[420] Der Haupteinwand bezog sich auf die Vergewaltigung durch Sowjetsoldaten, die vor 1989/90 im Staatssozialismus als Tabuthema galt. Das Argument lautete aber auch darüber hinaus, daß "die reale Brutalität des Faschismus (…) in Schlöndorffs Erzählweise keinen Platz" habe. "Nur kurz vor Film-ende komme plötzlich ‚Grausamkeit in Großaufnahme ins Bild'. Und hier seien ausgerechnet sowjetische Soldaten die Akteure."[421] Dieser Punkt ist nicht völlig aus der Luft gegriffen, weil tatsächlich die Verhältnismäßigkeit der Mittel im Film nicht gewahrt wird. Man hätte sich daher gewünscht, daß der Einmarsch der Sowjets etwas gründlicher vorbereitet und ein wenig länger behandelt wird, um Mißverständnisse zu vermeiden. Für den Gesamtkontext des Films in seiner Perspektive auf die kleinbürgerliche Passivität gegenüber den Dingen der Politik ist die Szene mit Alfreds Tod jedoch kaum von Belang. Sie eignet sich jedenfalls nicht dazu, den ganzen Film abzulehnen. Zu fragen ist eher, warum Oskars Rache den verhaßten Alfred am Ende wirklich ins Grab bringt. Wenn ihm weiterzuleben erlaubt worden wäre, wie hätte sich Alfred als Repräsentant einer ganzen gesellschaftlichen Schicht überlebender Mitläufer in der Auswertung des Krieges verhalten?
Zusammen mit dem Erfolg des Fassbinder-Films "Die Ehe der Maria Braun" (1979) wurde "Die Blechtrommel" von Kritik und Öffentlichkeit vor allem als Beitrag dafür verstanden, daß der "Neue (West-)Deutsche Film" auch mit anspruchsvollen Stoffen in der Lage war, größere Zuschauergruppen zu erreichen. Schlöndorffs Film erhielt 1980 die Auszeichnung "Goldene Leinwand" für ca. drei Millionen Besucher innerhalb von achtzehn Monaten. Damit galt er einigen Fachleuten als "erfolgreichster deutscher Nachkriegsfilm".[422] Die westdeutsche Presse schien sich faktisch in eine positive bis begeisternde Annahme des Films erst "hinein schreiben" zu können. Da sie sich zunächst auf das prekäre Verhältnis von Buch und Film konzentrierte, begannen die Auseinandersetzungen um den Film mit der müßigen Diskussion, ob die Abweichungen von der Romanvorlage gestattet waren

[420] Durch mehrfache Ausstrahlungen im westdeutschen Fernsehen war der Film in den achtziger Jahren allerdings auch Teilen des DDR-Publikums bekannt.
[421] Vgl. (DPA-Meldung) "Blechtrommel"-Film: Nazis und Rotarmisten mißfallen, in: Frankfurter Rundschau vom 22. Februar 1980 (Zitat) oder (DDP-Meldung) "Die Blechtrommel" in der "DDR" unerwünscht, in: Die Welt vom 12. September 1980. Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 – "Die Blechtrommel".
[422] Vgl. Fischer/Hembus: Der Neue Deutsche Film…, a.a.O., S.169 und S.288. Daran kann etwas nicht stimmen, wenn man bedenkt, daß Filme wie "Ehe im Schatten" mindestens elf Millionen oder "Grün ist die Heide" sogar gewagte zwanzig Millionen Zuschauer verzeichnet haben sollen.

oder nicht.[423] Als sich dann die Rezensenten darauf geeinigt hatten, daß der Film in der entstandenen Fassung "in Ordnung" war, wurde er bis auf eine Ausnahme euphorisch aufgenommen und gefeiert.[424] Das primäre Interesse der Kritik richtete sich nicht unmittelbar auf die politische Brisanz des Stoffes, die Grass selbst in einem "Spiegel"-Interview als Geschichte "über die tragende Schicht des Nationalsozialismus, des deutschen Faschismus, des Kleinbürgertums" beschrieben hatte.[425] Allenthalben faszinierten insbesondere die souveräne Handhabe der reichhaltig und opulent bebilderten Filmstory, die als überragend bezeichnete Schauspielkunst des damals zwölf Jahre alten David Bennent in der Rolle des Oskar sowie die Attributierung, daß der Film alles Gute enthalte, was Film ausmache: "Horror- und Heimatfilm, Slapstick und heroisches Drama, kleinbürgerliches Satyrspiel und politische Satire aufeinander (…)".[426] Trotzdem wurde der fruchtbringende Effekt der analytischen Ansatzdurchdringung des Kleinbürgergeistes als ein Fundament der NS-Herrschaft aufmerksam registriert und bestätigt. Am "politischsten" bewertete Heiko R. Blum in der "Deutschen Volkszeitung" den Film, indem er im Rückblick auf den Roman meinte, daß man nach zwanzig Jahren verwundert feststellen mußte, "wie klar Günter Grass hier eine Chronik dessen entwickelt hat, was den Faschismus so erschreckend und unverhinderbar erscheinen läßt: Die Neigung des einzelnen, sich den Gegebenheiten unterzuordnen und anzupassen. Und gerade diesen Aspekt verstärkt zu haben, das ist das Verdienst von Volker

---

[423] Das Extrembeispiel dafür war die Rezension des Filmjournalisten Hans C. Blumenberg: Das war der wilde Osten…, a.a.O., der den Film als Literaturadaption zunächst schlicht für "überflüssig" hielt, um dann eine große Lobrede auf ihn anzustimmen. Weitere Vergleichsbemühungen zu Buch und Film finden sich auch bei Peter Buchka: Ein Monstrum wird Gestalt. Volker Schlöndorffs Filmadaption der "Blechtrommel", in: Süddeutsche Zeitung vom 4. Mai 1979 und bei Volker Baer: Der barocke Grass wurde abgespeckt. "Blechtrommel"-Verfilmung von Volker Schlöndorff in Berlin uraufgeführt, in: Bonner Rundschau vom 5. Mai 1979. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 – "Die Blechtrommel".

[424] Die Ausnahme war Lothar Schmidt-Mühlisch: Max und Moritz in der Zeitgeschichte. Nun kann man sehen, wie Oskar Matzerath Glas zerschreit: In Berlin wurde der Film "Die Blechtrommel" uraufgeführt, in: Die Welt vom 5. Mai 1979, dessen Verriß in den Sätzen gipfelte: "Während der ganzen zweieinhalb Stunden verliert man nur ganz selten das eigenartige Gefühl, einer Art exquisiter historischer Modenschau beizuwohnen. In einer Woche wird man sich an wenig mehr erinnern können." Hier irrte sich der Rezensent beträchtlich. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 – "Die Blechtrommel".

[425] Vgl. (ohne Autorenangabe) "Infantilismus einer ganzen Epoche". SPIEGEL-Interview mit Günter Graß (sic) und Volker Schlöndorff, in: Der Spiegel 18/1979 vom 30. April 1979, S.186. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 – "Die Blechtrommel".

[426] Zitat nach Blumenberg: Das war der wilde Osten…, a.a.O.; vgl. neben den schon genannten Besprechungen auch Karena Niehoff: Ein Herz aus Glas. Schlöndorffs Grass-Verfilmung "Die Blechtrommel" uraufgeführt, in: Der Tagesspiegel vom 5. Mai 1979. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 "Die Blechtrommel".

Schlöndorffs ‚Blechtrommel'-Adaption."[427] Es kann natürlich sein, daß die so nicht erwartete Akzeptanz des Films durch die Zuschauer auch deswegen zustande kam, weil die nicht wenig eingesetzten Schaumomente erotischer, naturalistischer oder auch surrealer Art einen bestimmten Attraktivitätswert für das Publikum besaßen. Dennoch dürfte der kritische Ansatz einer Fundamentalabrechnung mit dem deutschen Kleinbürgertum und seiner Funktion bei der Etablierung des NS-Regimes nicht verborgen geblieben sein. Mit der Verleihung des "Oscar" für den besten ausländischen Film an "Die Blechtrommel" 1980 hatte sich ein repräsentatives Werk des "Neuen (West-) Deutschen Films" auch in den USA einen preisgekrönten Namen gemacht. Die US-Kritiken sprachen daraufhin u.a. dem Film und der tragenden Hauptrolle "gegen die korrupte Welt der Erwachsenen allgemein und gegen den aufkommenden Nationalsozialismus speziell" Symbolcharakter zu.[428] Die Erwartungen der westdeutschen Filmemacher, auf dem Wege des Erfolges bei Kritik und Publikum weiter zu schreiten, erfüllten sich aufgrund der veränderten Rahmenbedingungen für den Autorenfilm in den achtziger Jahren und wegen des gewissen Stillstands im Engagement bei den kritischen Regisseuren nach Fassbinders frühem Tod 1982 nicht. Schlöndorff selbst hat z.B. an die tiefe Substanz seiner "Blechtrommel"-Verfilmung nie wieder anknüpfen können. Ein diesem Film in Aufwand und Idee vergleichbares Werk wie "Das Spinnennetz" (1989, Regie: Bernhard Wicki) nach dem gleichnamigen Roman von Joseph Roth blieb eine großflächige Resonanz versagt.

Im Gegensatz zu den früheren politischen Sanktionen des Bildes von der NS-Vergangenheit in vielen Filmbeiträgen ist in den siebziger Jahren am Beispiel von "Jakob der Lügner" und "Die Blechtrommel" eine Rückkehr der historischen Verantwortung auf vierfache Weise angezeigt. Auf einen Punkt, die bewußte Informationsverknappung der Gewalttaten des NS-Staates in beiden Filmen, ist schon hingewiesen worden. Drei weitere schließen sich an. Erstens versuchen die Filme, inhaltlich abweichend, das bestehende Konfliktpotential in der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit dadurch neu zu thematisieren, indem sie ihre zentralen Konflikte (Judenvernichtung und Mitläufertum) auf den Sittenkodex des Publikum direkt beziehen, so daß die Anfrage an die Zuschauer unweigerlich lauten muß: Wie hättest Du Dich damals verhalten? Der Unterschied zu anderen Filmen mit derselben Frage-

[427] Vgl. Heiko R. Blum: Ein Grand-Guignol-Spiel. Volker Schlöndorffs Verfilmung der "Blechtrommel" von Günter Grass, in: Deutsche Volkszeitung vom 31. Mai 1979. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 – "Die Blechtrommel". Das Urteil war der Tendenz nach kein Einzelfall. Vgl. z.B. auch schon die "Spiegel"-Kritik Film: Die Wiederkehr des frechen Oskar…, a.a.O., S.189-191.

[428] Vgl. S.L.: Ein tückischer Peter Pan. Die amerikanische "Blechtrommel"-Kritik, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16. Mai 1980. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 – "Die Blechtrommel".

stellung moralischen Gehalts besteht darin, daß die "stille" und lapidare Beschreibung der gesellschaftlichen Verhältnisse bis weit in die Alltagssphären hineinreicht und den Lauf der Geschichte unprätentiös, banal und ohne klassische Kinoberuhigung ("happy end") verfolgt, während ältere Filme meist Vorschläge eines retrospektiven Auswegs oder Ausgangs aus der Geschichte (Widerstand, Exil, innere Emigration) unterbreiten, die den Rezipienten entlastende Identifikationsmöglichkeiten bieten. Mit dem Verzicht auf die heldenhafte Tat, die dem Terror des Faschismus ein "Schnippchen schlägt", ist die Annäherung an die historische Realität weit besser gegeben. Zweitens wird in "Jakob der Lügner" und in "Die Blechtrommel" gleichermaßen erkennbar, daß die politische Kultur in Deutschland weiterhin aufgefordert werden muß, die NS-Geschichte in Permanenz zu reflektieren. Bei weitem ist noch nicht alles gesagt, und die Komplexität der Lebensformen und Verhaltensmuster im NS-Staat gestattet keine "Schlußstrichmentalitäten" (1974 genauso wenig wie 1979 und später). Jakob und Oskar sind dabei so etwas wie die individualisierten und verdichteten Indikatoren von möglichen Alternativen zu Fatalismus und Anpassung. Der Macht gegenüber haben sie aber keinen Einfluß, was den Relationen der wirklichkeitsnahen Darstellung entspricht. Drittens scheint der Zeitfaktor der Filmentstehung letztendlich für die Rückkehr der historischen Verantwortung nicht unbedeutend zu sein. Auf die Frage, ob ein Film wie "Jakob der Lügner" vielleicht schon 1950 hätte gedreht werden können, bemerkte der Autor Jurek Becker: "Ich kann mir vorstellen, daß 1950 Leute einen solchen Film als Unverschämtheit empfunden hätten. Und ich kann mir vorstellen, daß ich ihnen Recht gegeben hätte. Unmittelbar nach dem Krieg wäre dem Betrachter eine solche Behandlung des Themas wie Blasphemie erschienen. Ich meine, unsere Erzählweise setzt einen hohen Grad an Informiertheit voraus. Mit so einer Geschichte kann ich mich nur an Leute wenden, die fünfundzwanzig oder dreißig Jahre lang geradezu bombardiert worden sind mit Informationen über diese Zeit. (…)"[429] In ähnlicher Form konstatierte die "Spiegel"-Kritik zu "Die Blechtrommel", daß der Film "beim Zuschauer allerdings sehr spezielle historische Kenntnisse" voraussetzt.[430] Diese Parallelität des Zugangs zum Film verdeutlicht zusätzlich noch einmal die Gemeinsamkeit der Reflexionsanforderungen über die NS-Geschichte, deren anspruchsvolle und streitbare filmische Behandlung durchaus produktive Gedankengänge freisetzen kann.

[429] Vgl. Voigt: Lust auf Leben…, a.a.O., S.3.
[430] Vgl. Film: Die Wiederkehr des frechen Oskar…, a.a.O., S.189.

Bewußtsein um das Versagen des Widerstands in den achtziger Jahren – "Dein unbekannter Bruder" / "Die weiße Rose"

In den achtziger Jahren entstand gesellschaftlich wie geschichtspolitisch in beiden deutschen Staaten eine merkwürdige Spannungssituation. Die jeweiligen politischen Systeme waren zum wiederholten Male einerseits Schauplatz verschärfter weltpolitischer Verwicklungen zwischen Ost und West und andererseits innenpolitisch mit Krisentendenzen konfrontiert. Die westdeutsche Lösung, der Beginn der Ära Kohl in der konservativen Wende von 1982, lief darauf hinaus, die Anbindung an die USA zu festigen und die Erhaltung des paternalistischen Wohlfahrtsstaates mit konservativen Werten zu unterbauen. In der Öffentlichkeit wurde ein Klima spürbar, das die reformwilligen Demokratieansätze der Jahre davor auslaufen ließ. Vor allem im Bereich des Umgangs mit der NS-Vergangenheit als einem zentralen Faktor der politischen Kultur brachen schwere Deutungskämpfe aus. Am Ende des Jahrzehnts hatte sich die christlich-demokratische Trendsetzung unter Kohl im Prinzip festgefahren und wäre ohne die "unverhoffte Einheit" (Konrad H. Jarausch) vermutlich wieder abgelöst worden. Parallel dazu verhärteten sich zur selben Zeit in der DDR die Legitimationsdefizite der SED durch eine schwere Versorgungskrise, staatliche Liquiditätsprobleme und die Verweigerung der lange geforderten Demokratisierung des Landes. Die Anziehungskraft der Demokratie ging für die DDR im Wesentlichen von der Einleitung des Prozesses der "Perestroika" aus, der seit 1985 vom sowjetischen Generalsekretär Gorbatschow, neben Bemühungen um die Beendigung des Konflikts mit den USA, befördert wurde. Die starre Haltung der "alten Kader" unter Honecker, die Unfähigkeit der SED-Führung, Reformen des Systems auch nur in Erwägung zu ziehen, und die Massenproteste der Bevölkerung 1989 brachten der DDR bald ihr Ende. Die einige Monate bestehende Gelegenheit, gesellschaftskonzeptionelle Eigenanalysen und die Aufarbeitung staatssozialistischer Fehlleistungen selbständig vorzunehmen, wurde der DDR mit der Überformung durch den Einheitsgedanken genommen.

Geschichtspolitisch sah es bis Mitte der achtziger Jahre in bezug auf die NS-Zeit so aus, als sollte beiden deutschen Staaten ihr arbeitsteiliges Geschichtsbild in Ansätzen bewußt werden. In dem Maße, wie der Jargon des Kalten Krieges, wenn er auch nicht ganz verschwand, vielen als antiquiertes Relikt erschien, waren die Koordination und Zusammenführung der deutsch-deutschen Geschichtsauffassungen auf einmal nicht mehr völlig illusorisch. Die Bundesrepublik entzog sich mehr und mehr der Fixierung auf Hitler und

den militärischen Widerstand des 20. Juli 1944, antikommunistische Tonlagen wurden leiser, sozialgeschichtliche Aspekte rückten ins Interesse von Forschung und Publizistik und einzelne Erkenntnisse aus der DDR zum Thema Faschismus und Nationalsozialismus wurden, zumindest zum Teil, nicht mehr ignoriert. In der DDR fand eine historisch-politische Gegenbewegung insofern statt, wie die früher dominierende Ausrichtung auf mythische Großprojektionen zur Politik der KPD in der Nazizeit und dessen Widerstandsleistungen von anderen Facetten der NS-Geschichte flankiert wurde. Mit ihrer Erfindung des Konzepts von "Erbe und Tradition" konnte die DDR im Rahmen der Preußen-Renaissance den konservativen Widerstand erstmals würdigen. Auch die Dimensionen der Judenvernichtung, mit dem Höhepunkt der Erinnerungsprozeduren 1988 zum fünfzigsten Jahrestag der Pogrome vom 9. November 1938, hielten stärker Einzug in die offizielle Gedenkkultur der DDR. Vormals verpönte, aus politisch-ideologischen Gründen verketzerte oder nicht wahrgenomme Momente der NS-Vergangenheit wurden nicht länger unerwähnt gelassen.[431] Allerdings blieb im allgemeinen die offiziöse Deutungshoheit der SED über die Geschichte des deutschen Faschismus weithin unangetastet. Diese, zwar teilweise zu unterlaufende, aber nicht direkt bezweifelbare Kanonisierung der Geschichte entwickelte sich für die DDR spätestens an der Stelle zu einem desaströsen Dilemma, als die UdSSR im Endstadium der achtziger Jahre damit begann, die verheerende Rolle Stalins im Vorfeld des Zweiten Weltkrieges kritisch zu beleuchten. Da sich die SED nicht dazu durchringen konnte oder wollte, elementare historische Tatsachen, noch dazu vorgebracht vom großen östlichen Vorbild, auch nur andeutungsweise zur Kenntnis zu nehmen und sie sogar, wie 1988 durch das Verbot des sowjetischen Digests "Sputnik", mit Sanktionen belegte, war das Resultat die endgültige Unglaubwürdigkeit der Einheitspartei und ein weiterer Schritt zur Auflösung ihrer Machtgeltung.
Im geschichtspolitischen Kraftfeld der NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland spielte das Jahr 1985 in zweierlei Hinsicht eine herausragende Rolle. Zum einen verzeichnete die berühmte Rede des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker (CDU) vor dem Bundestag zum vierzigsten Jahrestag des Sieges über den deutschen Faschismus am 8. Mai 1945 mit der Bestätigung, daß es sich bei diesem Tag auch um einen Tag der Befreiung gehandelt hat, einen noch nicht erreichten Schwellenwert des bundes-

[431] So konnte, um nur ein Beispiel zu nennen, 1986 in der DDR auch "Die Blechtrommel" zum ersten Mal als Buch erscheinen. Vgl. dazu Klaus Kirst: Der "Blechtrommler" und seine Partner heute. Ich will nie erwachsen werden! Film der Woche: "Die Blechtrommel", in: Fernsehen und Funk-Dabei vom 1. Juni 1992, S.24/25, hier S.25. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 24452 – "Die Blechtrommel".

deutschen Aufarbeitungsgedankens. Vorgetragen und ausführlich begründet von dem führenden Repräsentanten der politischen Klasse in der Bundesrepublik, wurde, nach den Worten von Helmut König, "das Aufrücken der Erinnerung an die NS-Vergangenheit ins Zentrum der politischen Kultur gleichsam mit den höchsten institutionellen Weihen versehen".[432] Diese "institutionellen Weihen" nährten die Hoffnung, daß über alle politisch bedingten Auseinandersetzungen hinausgehend ein Grundkonsens in der Akzeptanz der Ursachen und Folgen des Nationalsozialismus, abseits betonter Relativierungen über deutsche Opfer und die Verbrechen "der Anderen", möglich war. Die Rede von Weizsäckers erlaubte offenbar in deren Anschluß weitere Überlegungen über die gegenseitige Wahrnehmung der arbeitsteiligen Erinnerungsstrategien. Aber zum anderen wurde bereits im gleichen Jahr und in den Jahren danach wieder gegengesteuert und der Kampf um das Geschichtsbild neuerlich entfacht. Von Weizsäckers Plädoyer für eine vorurteilslose Erinnerung an die NS-Zeit dementierte zunächst der symbolische, aber sehr breitenwirksame staatspolitische Akt Helmut Kohls bei seinem gemeinsamen Auftritt mit dem US-Präsidenten Ronald Reagan 1985 auf dem Soldatenfriedhof in Bitburg, auf dem auch Mitglieder der Waffen-SS begraben sind. Mochten manche dieses Vorgehen als einen der typischen "historischen Fettnäpfe" abtun, in die sich der Historiker Helmut Kohl desöfteren begab, so stand jedoch außer Frage, daß die Ehrung der Waffen-SS eine stark relativierende und die Täter entschuldigende Geste des westdeutschen Regierungschefs darstellte. In seiner Bedeutung kaum zu unterschätzen war schließlich auch der sogenannte "Historikerstreit" von 1986/87, eine publizistische Debatte über die Einzigartigkeit und die Ursprünge des Mordes an den europäischen Juden, die von konservativer Seite mit revisionistischen Argumenten und Postulaten geführt wurde.[433] Unabhängig von den unmittelbaren Ergebnissen dieses Streits zeigte sich in der langfristigen Richtungsweisung, daß die Deutungsdominanz über die NS-Geschichte verlagerbar war und ohne die reflektierende Betrachtung der geschichtspolitischen Arbeitsteilung zwischen der DDR und der Bundes-

[432] Vgl. Helmut König: Die Zukunft der Vergangenheit. Der Nationalsozialismus im politischen Bewußtsein der Bundesrepublik, Frankfurt/M. 2003, S.37.

[433] Zum "Historikerstreit" vgl. den Sammelband von Rudolf Augstein/Karl Dietrich Bracher/Martin Broszat u.a.: "Historikerstreit". Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München-Zürich 1987, 1989 (7. Aufl.) und ergänzend Reinhard Kühnl (Hg.): Streit ums Geschichtsbild. Die "Historiker-Debatte". Darstellung, Dokumentation, Kritik, Köln 1987, mit zusätzlich aufgenommenen Beiträgen und Kommentaren, darunter auch von DDR-Historikern.

republik bewerkstelligt werden konnte. Die deutsche Einheit von 1990 machte derartige Konstellationen ohnehin obsolet.
In wohl keinem anderen Fall als in der aufeinanderzugehenden Veränderung des Bildes vom Widerstand gegen den Nationalsozialismus war abzulesen, wie sich beide deutsche Staaten von Anfang bis Mitte der achtziger Jahre um die Korrektur der gängigen und überkommenen Widerstandslegenden bemühten. Die eingefahrenen Muster, die Konzentration des Westens auf "die Männer des 20. Juli", die Konzentration des Ostens auf "die Männer des heroischen antifaschistischen Widerstandskampfes", wurden langsam aufgebrochen und in eine offenere Widerstandsgeschichte eingegliedert. Die Bundesrepublik akzeptierte zögerlich die Relevanz des kommunistischen Widerstands. Die DDR rehabilitierte zögerlich einige Widerständler der Revolte des 20. Juli 1944.[434] Die mediale Verarbeitung des neuen Bewußtseins von der allzu lange hinausgeschobenen Notwendigkeit einer Erfassung des ganzen Widerstandsgefüges mischte sich mit einem anderen gravierenden Bewußtseinsproblem, nämlich mit der Tatsache, daß der deutsche Widerstand und die deutsche Opposition gegen den Nationalsozialismus erfolglos geblieben waren und von ihren Endzielen her gesehen (Beseitigung Hitlers und des Regimes im Ganzen, Friedensschluß, Förderung einer demokratischen Volksbewegung und Neustrukturierung des deutschen Staatswesens) versagt hatten. Beginnendes Bewußtsein um das Versagen des Widerstands kennzeichnete 1982 zwei Filmbeiträge, die jeder für sich und aufeinander bezogen, einerseits diese beklemmende Faktenlage artikulierten und andererseits in synthetischer Form auf Darstellungsdefizite in der bisherigen filmischen Behandlung des Widerstandsthemas hinwiesen. Während in der Bundesrepublik mit "Die weiße Rose" von Michael Verhoeven über die Münchener Widerstandsgruppe um Hans und Sophie Scholl sich das Filmwesen nach einer großen Pause erstmalig wieder einer konkreten Widerstandstat mit filmischen Mitteln zuwandte, beleuchtete der DEFA-Film "Dein unbekannter Bruder" von Ulrich Weiß nach dem gleichnamigen Roman von Willi Bredel einzelne Beweggründe für das Scheitern des Widerstands am Anfang der NS-Herrschaft. Gleichzeitig übte der DDR-Film

[434] Vgl. als seinerzeitige Beispiele die Beiträge von Hermann Weber, Arnold Sywottek, Christoph Kleßmann, Detlev J.K. Peukert und Alexander Fischer über den kommunistischen Widerstand in dem Band zur Internationalen wissenschaftlichen Konferenz am vierzigsten Jahrestag des 20. Juli 1944 in Westberlin bei Schmädeke/Steinbach (Hg.): Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus…, a.a.O., S.73-85, S.475-496, S.822-837, S.875-887 und S.954-973. Aus ostdeutscher Sicht zum 20. Juli 1944 vgl. den Tagungsbericht der Historiker-Gesellschaft der DDR und des Zentralinstituts für Geschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR anläßlich des vierzigsten Jahrestages des 20. Juli 1944 zum Kolloquium: Der Platz des 20. Juli 1944 in der Geschichte des antifaschistischen Widerstandskampfes, in: Wissenschaftliche Mitteilungen der Historiker-Gesellschaft der DDR I-II/1985, z.B. S.24.

auf diese Weise Kritik an den herkömmlichen Produktionen über Widerstandshandlungen, die zwar nicht mehr durchgängig plakativen Heldenbeschreibungen glichen, die jedoch vielerorts über die alten Muster nicht hinausgingen, selbst wenn sie früher übliche Überhöhungen vermeiden konnten.
Die "kleinen" Widerstandsgeschichten der DEFA in den siebziger Jahren hatten zunächst den Vorteil, daß die entpersonalisierten Mammutprojekte zur Mythisierung des kommunistischen Widerstands verschwanden und an ihre Stelle individualisierte und subjektive Blicke auf die Widerstandsleistungen möglich wurden. Dennoch blieben die Filme mit dieser Ausrichtung, deren Stückzahl im Vergleich zu den vergangenen Jahrzehnten deutlich abnahm, meist in dem Raster verfangen, wonach der Widerstand der KPD, jetzt auf den unteren Ebenen der Partei angesiedelt, der einzig wirksame und erfolgreiche gewesen sei. Diese Tendenz konnte auch dann nicht verleugnet werden, wenn die Filme sich um den Widerstreit und das Abwägen von Argumenten verdient machen wollten. Zu nennen wären hier der Film "Zwischen Nacht und Tag" (1975, Regie: Horst E. Brandt) über Stationen des proletarischen Schriftstellers Erich Weinert seit 1933 sowie die biographisch inspirierte Geschichte "Ich will euch sehen" (1978, Regie: János Veiczi) über den Landarbeiter und Deserteur Fritz Schmenkel, der auf Seiten sowjetischer Partisanen gegen die Wehrmacht weiterkämpfte und 1944 von den Deutschen hingerichtet wurde. Neben dem eindringlichen Frauenporträt "Die Verlobte" (1980, Regie: Günther Rücker, Günter Reisch) lotete hingegen "Dein unbekannter Bruder" ganz andere Maßstäbe der Widerstandsbedingungen aus.
"Dein unbekannter Bruder" (Deutsche Demokratische Republik 1982)
Regie: Ulrich Weiß; Drehbuch: Ulrich Weiß frei nach dem gleichnamigen Roman von Willi Bredel [435]*;*
Kamera: Claus Neumann; Musik: Peter Rabenalt;
Darsteller: Uwe Kockisch (Arnold Clasen), Michael Gwisdek (Walter Keppler), Jenny Gröllmann (Renate), Bohumil Vavra (Deisen), Karin Gregorek (Fräulein Fritsche), Gerry Wolff (Dr. Stammberger), Stefan Lisewski (Diewen), Michael Gerber (Stefan), Arno Wyzniewski (Geheimdienstmann) u.a.;
Ein DEFA-Film; Länge: 108 min.; Farbe; Premiere: 13. Mai 1982 in Berlin; Voraufführungen auf dem "Max-Ophüls-Festival" in Saarbrücken im Januar

[435] Vgl. Willi Bredel: Dein unbekannter Bruder. Roman (1937), Berlin 1952.

1982 und auf dem II. Nationalen Spielfilmfestival der DDR in Karl-Marx-Stadt im April 1982.[436]

Inhalt:

Hamburg 1935. Bei dem Versuch, an eine Hafenmauer Parolen gegen Hitler zu malen, werden zwei Personen von der Polizei verhaftet. Eine dritte Person mit einem langen hellen Mantel bleibt auf freiem Fuß. Der Kommunist Arnold Clasen, der nach seiner ersten KZ-Haft als Filmvorführer arbeitet, wird sich später an den Mann im Mantel erinnern. Seine Vorgesetzte, Fräulein Fritsche, ist von der neuen "nationalen Bewegung" der NSDAP begeistert und möchte Clasen für die Ideen des "nationalen Aufbruchs" gewinnen. Ebenso beschwört ihn der Kleinhändler Deisen, daß Clasen endlich in die Normalität des Alltags zurückkehren soll. Er bietet ihm sogar eine Stelle als "Blockwart" an. Clasen hat sich jedoch längst wieder dem illegalen Widerstandskampf angeschlossen. Zusammen mit einem Genossen gelingen ihm einige Aktionen, wie z.B. das Anbringen einer roten Fahne an einem Fabrikschornstein oder die unbemerkte Verteilung von Flugblättern. Aber die Angst, entdeckt zu werden, wieder ins Gefängnis oder KZ zu kommen, schließlich die Frage nach dem Sinn des Kampfes, umtreiben Clasen in jeder Minute. Selbstzweifel und Isolation beherrschen ihn. Da erscheint ein neuer Kontaktmann, Walter Keppler. Irritiert von dessen hellen langen Mantel, den er glaubt, schon einmal gesehen zu haben, betrachtet Clasen den Neuen mißtrauisch. Auch die dandyhafte Art von Keppler mißfällt ihm. Stärker jedoch ist die Hoffnung, endlich wieder Vertrauen zu finden, im Kampf und privat. Ein Besuch bei Dr. Stammberger und seiner Tochter Renate geben Clasen zusätzlichen Auftrieb. Stammberger, ein alter SPD-Mann, hat resigniert. Renate hingegen blieb in der KPD und gehört zur Gruppe. Clasen verliebt sich in sie. Die Treffen mit Keppler werden für Clasen mehr und mehr auch zu freundschaftlichen Begegnungen. Die Bedingungen der Konspiration sind ansonsten nicht zu ertragen und mit irgendjemandem Gleichgesinnten muß er reden. Keppler ist allerdings ein Verräter, der sich von der Gestapo bezahlen läßt. Da er zu Clasen inzwischen ein gutes Verhältnis hat, kommen ihm beträchtliche Skrupel. Keppler will aus der Spitzelmaschine aussteigen, was unmöglich ist. Clasens Mißtrauen gegenüber Keppler wird von Stefan, dem Leiter der Widerstandszelle, zerstreut, denn Keppler sei seit 1925 in der Partei und zuverlässig. Clasen wird erneut verhaftet. Er gibt keine Namen preis, kann leichter schweigen,

[436] Angaben nach Brömsel/Biehl: Filmographie. Die Kino-Spielfilme der DEFA…, a.a.O., S.492 und Staatliches Filmarchiv der DDR/Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hg.): FBJ 1981, Berlin 1984, S.17/18.

denn "jetzt, wo es (die Tatsache des Verrats von Keppler – D.K.) entschieden ist, bin ich ruhig". Clasens Erinnerung an den Mann im Mantel war also zutreffend. Keppler wird von den Genossen zur Rede gestellt und aus der Gruppe ausgeschlossen. Ende des Films. –

Nach einem ersten Materialsammlungsversuch von 1971, der nicht weiter beachtet wurde[437], griff die DEFA den Stoff acht Jahre später erneut auf. Der Autor Wolfgang Trampe versuchte nun, nach Motiven des Romans das Bildhafte der inneren Verzweiflungen im Widerstand plastisch zu machen. Nicht mehr der vordergründigen Aktion des Kampfes sollte Raum gegeben, sondern eine "Synthese von äußeren und inneren Vorgängen" erreicht werden. Es müßte, so Trampe, "ein Film der geschlossenen Räume sein", der die "eingeschränkte Aktivität" des Widerstands stärker hervortreten läßt und der damit eine realitätsbezogene Annäherung an den alltäglichen Angstfaktor im NS-Staat schaffen könnte, dem der konkrete Widerstand ausgesetzt war. Auch das Moment der Niederlage kam in den Überlegungen von Trampe zum Tragen, als er vom "Zwang des Unabweisbaren", dem "Zwang dessen, was kommen muß" (Verhaftung und möglicherweise Tod der Hauptfigur) sprach.[438] Mit Ulrich Weiß, ursprünglich Dokumentarist, wurde für die filmische Umsetzung ein Regisseur der nachrückenden Generation (Jahrgang 1942) gefunden, der seine optische Handschrift an zwei Kinderfilmen ("Tambari" 1977 und "Blauvogel" 1979) erprobt hatte und dem die ideale visuelle Versinnbildlichung der von Trampe favorisierten Synthese zuzutrauen war. Unter Umständen schloß das eine neue Sicht auf die Zeit des Faschismus mit ein.

Alle mit der Produktion beschäftigten Instanzen (Dramaturgie, Lektorat, Künstlerische Arbeitsgruppe) begrüßten das Vorhaben einhellig als fruchtbaren Ansatz, mit dem "aus der Optik der Subjektivität" der Blick auf die beklemmenden Verhältnisse des Jahres 1935 erweitert werden konnte.[439] Im Verlauf der Diskussionen zu dem Stoff wurde die subjektive Komponente sogar noch etwas radikalisiert und mit den politischen und sozialpsychologischen "Zeichen der Zeit" verwoben. Deutlicher werden sollte dabei "die zunehmende Faschisierung bis hinein in die entlegensten Winkel

[437] Vgl. Margit Schaumäker: Willi Bredel "Mein (sic) unbekannter Bruder". Konzeption für einen Film, frei nach dem Roman vom 26. April 1971, S.1-9, hier S.2/3. BArch, DR 117, vorläufige Nr. Konz. 13 (I/4) – Konzeption, Materialsammlung, Fahrplan.

[438] Vgl. Wolfgang Trampe: Konzeptionelle Überlegungen zur Bearbeitung des Romans "Dein unbekannter Bruder" von Willi Bredel vom 14. Juni 1979, S.1-5, hier S.2-4. BArch, DR 117, 3043 – Kinofilmakte "Dein unbekannter Bruder".

[439] Vgl. dazu z.B. Ursula Püschel: Zu Wolfgang Trampe "Dein unbekannter Bruder". Filmerzählung nach Willi Bredel vom 10. Juli 1979, S.1/2, hier S.1. BArch, DR 117, 8576 – Direktor für Produktion. Kinospielfilmakten.

alltäglichen, privaten und intimen Lebens. Diese Zeichen bedrängen ihn (Clasen – D.K.) objektiv und subjektiv zunehmend und je mehr er sich innerhalb des Fortgangs und der Vertracktheit der Geschehnisse zu behaupten hat."[440] Zu diesem Zweck waren auch schon vorab einige gewichtige Änderungen am Roman vorgenommen worden. Die entscheidende Wandlung betraf die soziale Charakterisierung des Verräters Keppler, dessen Verrat "nicht aus einstigen kriminellen Verwicklungen hervorgeht, er also von vornherein mit dem Zeichen einer gewissen Minderwertigkeit belastet wird, sondern daß er ein Widerstandskämpfer war, der in einer bestimmten Situation (nämlich zu dem Zeitpunkt, als er entdeckt wurde) nicht standgehalten hat." Keppler ist hier aufgrund der Umstände zu einem Mann geworden, "der durch den unmenschlichen Druck der Gesellschaft und seine persönliche Schwäche einen verhängnisvollen Weg geht."[441] Die noch im Roman vorhandene zeit- und parteitypische physische Beseitigung des entdeckten Verräters entfiel.[442] Auch die Nebenfiguren wurden neu profiliert. "Die Rolle des Lichtspielleiters Fritsche ist eine weibliche Rolle geworden. Das Figurenensemble Fritsche, Deisen, Diewen ist dadurch differenzierter, die Werbung um Arnold anzüglicher, die Bedrängung stärker. Es entsteht ein kontrapunktisches Beziehungsfeld zu Renate."[443] Die verschiedenen Wege, auf denen man von den "Vorzügen" des Faschismus überzeugt werden sollte, ließen sich so präzisieren.

Daß die Arbeiten an dem Film, vor allem für den Regisseur Ulrich Weiß, doch nicht ganz so reibungslos verliefen, zeichnete sich in dem Moment ab, als die DEFA-Leitung die ersten Drehergebnisse zu sehen bekam. Drehbeginn war im April 1981. Offenbar muß die Ansicht der Muster des Films in der Führungsetage der DEFA für einige Aufregung gesorgt haben. Weiß

---

[440] Vgl. Ulrich Weiß in Zusammenarbeit mit den Dramaturgen Gabriele Kotte und Thea Richter und in Absprache mit dem Chefdramaturgen Rudolf Jürschik: Konzeptionelle Veränderungen und Korrekturen zum Szenarium "Dein unbekannter Bruder" vom 13. November 1980, S.1-4, Zitat S.1. BArch, DR 117, 3043 – Kinofilmakte "Dein unbekannter Bruder".

[441] Vgl. (ohne Autorenangabe) Lektoratseinschätzung zum Szenarium "Dein unbekannter Bruder", o.D., S.1-3, Zitate S.2. BArch, DR 117, 3043 – Kinofilmakte "Dein unbekannter Bruder".

[442] Vgl. Bredel: Dein unbekannter Bruder…, a.a.O., S.356-391. Keppler war ursprünglich nur KP-Funktionär geworden, um für die politische Polizei zu arbeiten. Der kriminelle Hintergrund bezog sich auf den Vorwurf der Unterschlagung. Die für die Säuberung verantwortliche KP-Leitung hatte die Liquidation nicht angeordnet. Sie wurde eigenmächtig von den beiden Bewachern Kepplers, sozusagen "illegal", durchgeführt. Der dramaturgisch ausgeklügelte Kniff erklärt sich daraus, daß die auf eine makellose Außenwirkung bedachte Parteiräson die Darstellung einer von der Parteiführung sanktionierten Tötung verbot.

[443] Vgl. die Mitteilung der Künstlerischen Arbeitsgruppe "Roter Kreis" an den Generaldirektor Hans Dieter Mäde zum Antrag auf Bestätigung des Drehbuches "Dein unbekannter Bruder" vom 6. Dezember 1980, S.1-3, hier S.1. BArch, DR 117, 8576 – Direktor für Produktion. Kinospielfilmakten.

wurde zu Direktor Mäde bestellt, der ihn aufforderte, zwei Szenen völlig neu zu drehen, sonst wäre der Film abgebrochen worden.[444] Mehrere "Informelle Mitarbeiter" (IM) und "Kontaktpersonen" (KP) innerhalb der DEFA informierten daraufhin das "Ministerium für Staatssicherheit der DDR" (MfS) über diesen Vorfall. Die Staatssicherheit legte über Weiß eine Akte an und baute die Überwachung zum sogenannten "Operativen Vorgang ‚Bruder'" aus. Die Vorwürfe gegen den Regisseur waren hanebüchen und reichten von Bezeichnungen wie z.B, daß der Film "Dein unbekannter Bruder" ein "Anarchistenfilm" wäre bis hin zu dem haltlosen Geraune, Weiß würde die "Verwechslung des antifaschistischen Widerstandes mit Aktionen der Rote Armee Fraktion" (!) betreiben.[445] Der Regisseur galt desweiteren für die Staatssicherheit als schwer beeinflußbar und sollte während des Fortgangs der Filmarbeiten ständig beobachtet und zu Korrekturen an seinem Drehkonzept veranlaßt werden.[446] Von maßgeblicher Bedeutung für die Endfertigung der Produktion war die Rohschnittabnahme des Studios im August 1981. Die Direktion schwenkte in der Vorführung überraschenderweise um und lobte den Film auf einmal.[447] Ulrich Weiß konnte ihn danach so beenden, wie es ihm vorschwebte. Von den hinter den Kulissen tobenden und in den DEFA-Akten nur sporadisch dokumentierten Konflikten zeugt einzig das Protokoll der Studioabnahme des fertigen Films vom Oktober 1981. Selbst einer der wichtigsten Fürsprecher des Projekts, der Chefdramaturg Jürschik, warnte hier in bezug auf die Filmform vor der Gefahr des "Psychologismus", "in dessen Folge der Faschismus vorwiegend als psychologisches Phänomen erscheint und kaum noch sozial, politisch gewertet" wird. Jürschik wollte sein Urteil aber einschränkend auf die Rezeptionskapazität des Publikums gewertet wissen, denn die "Zeitzeichen" und "politischen Zusammenhänge" würden in dem Film sehr wohl klar zu erkennen sein, ob dafür jedoch der benötigte "sehr konzentrierte Zuschauer" empfänglich sei, müsse abgewartet werden. Nach dieser Lesart war also in der Filmwirkung alles möglich, die Wahrnehmung des Films als reines "Psychodrama" auf der einen Seite und als politisch ambitionierte, aber eigenwillige Schicksalsgeschichte des Widerstands auf der anderen. Die Sorgen, die DEFA-Direktor Mäde in seinem Schlußwort formulierte, waren gravierender. Mäde sah im

[444] Vgl. dazu die Selbstaussagen von Ulrich Weiß im Gespräch mit Axel Geiss am 15. und am 21. Januar 1995. Geiss: Repression und Freiheit…, a.a.O., S.154/155.
[445] Vgl. den Einleitungsbericht der Abteilung XX/7 der Bezirksverwaltung Potsdam des MfS zur "Operativen Personenkontrolle" (OPK) "Bruder" vom 28. Mai 1981, MfS-Akte OPK "Bruder", ohne Blatt-Nr. Zitiert nach Geiss: Repression und Freiheit…, a.a.O., S.155.
[446] Vgl. Geiss: Repression und Freiheit…, a.a.O., S.156-158.
[447] Vgl. Geiss: Repression und Freiheit…, a.a.O., S.158.

Inszenierungsstil "eher mit großer Suggestion eine höllische Einsamkeit" und meinte als Fazit, daß "diese einseitige Beschreibung der Zeit des Faschismus als einer Zeit ohne Hoffnung (…) falsch" sei.[448] Und wenn etwas als "falsch" interpretiert wurde, gerade hinsichtlich des Antifaschismus durch hohe Funktionäre der DDR und entgegen der historischen Realität, dann war die Gefahr groß, daß dem Publikum das Endprodukt vorenthalten werden könnte. Mädes Auffassung nahm hier ahnungsvoll eines der bezeichnendsten Kapitel der DEFA-Rezeptionsgeschichte in den achtziger Jahren vorweg, worauf noch zurückzukommen ist. Der Regisseur Weiß wurde bis ins Frühjahr 1989 weiterhin von der Staatssicherheit observiert und in seiner Arbeit mehrfach behindert, so daß er seine mit "Dein unbekannter Bruder" unter Beweis gestellten filmischen Fähigkeiten nicht wieder richtig entfalten konnte.[449]

Die Einwände "Psychologismus", "Hoffnungslosigkeit" und "Einsamkeit", die von den DEFA-Verantwortlichen vorgebracht wurden, beschreiben das Unbehagen an der Umsetzung eines Stoffes über den Widerstand in der NS-Zeit, der, den Intentionen und der Einflußfähigkeit seiner Protagonisten zuwiderlaufend, offenkundig gescheitert ist. Der Film "Dein unbekannter Bruder" hat a priori keineswegs die Absicht, eine Geschichte vom Versagen des Widerstands zu erzählen, sondern möchte vielmehr auf die inneren Zustände des Lebens in der Illegalität und auf die schweren Zweifel am Dasein unter der NS-Herrschaft hinweisen. Er ist damit zugleich insofern ein Widerstandsfilm "alter" und "neuer" Prägung, da die Darstellung zum wiederholten Male durchaus auch als eine Heldengeschichte des Widerstands der KPD gelesen werden kann und sie gleichzeitig auf neuartige Weise etwas von der tiefen Brüchigkeit des Heroismus in den "stillen" Stunden, Tagen, Wochen, Monaten und Jahren vermittelt, wo eben nicht gekämpft wurde, wo abgewartet werden mußte, ob und wann die neue Parole der Genossen oder etwa die Gestapo zur Verhaftung eintrifft. Besonders in der atmosphärischen Gestaltung erspürt der Film genau die Stimmung der Isolation des Widerstands. Aus der Sicht von Clasen ist die Alltagswelt grundsätzlich fremd, grau, nebulös und sprachlos. Symbolisch erhöht sich in seinem Blick eine kleine Hakenkreuzfahne zu einer überdimensionalen, und ein SA-Aufmarsch scheint exakt in die hermetisch abgeriegelte Wohnung Clasens "einzulaufen". Der Druck auf Andersdenkende und Andershandelnde ist

[448] Vgl. das Protokoll der Studioabnahme am 21. September 1981 des Films "Dein unbekannter Bruder" vom 5. Oktober 1981, S.1-6, Zitate von Jürschik S.1/2 und von Mäde S.5/6. BArch, DR 117, 3043 – Kinofilmakte "Dein unbekannter Bruder".

[449] Vgl. dazu Geiss: Repression und Freiheit…, a.a.O., S.161-169.

unerträglich, die "Verlockungen" des Rots der NS-Blutfahne, das klingende Spiel der SA und die vorgelebte Größe des NS-Alltags scheinen sie bis zum Ersticken einzuwickeln. Alles wäre für Clasen einfacher, wenn er sich der neuen Macht anpassen würde. Das sagen die Deisens und die Fritsches, das sagte aber auch seine Frau, die ihm anbot, wenn er den Kampf aufgeben würde, dann könne er zu ihr zurückkommen. "Wie man das aushalten soll", wie man aushalten soll, daß man lebendig tot ist, das ist die Frage, die Clasen nicht losläßt. Darin schließlich standhaft geblieben zu sein, vielleicht bis zum wirklichen Tod, ist dann die heldische Komponente des Widerstands, die den Film inhaltlich mit der Variante des parteioffiziellen Antifaschismus kompatibel macht, obwohl natürlich das lange Sinnieren über die Kampfesmotivation dieser Kategorisierung auch entgegensteht. Das unmittelbare Lebensumfeld wird für Clasen und die Genossen zu großen Teilen so unwirklich, daß es egal ist, an welchem Ort sie sich befinden. Der Film nutzt die Ambivalenz der inneren Verstandesverunsicherung dahingehend, daß lokale Verschiebungen der Handlung kaum assoziiert werden können.
Aus der Struktur des Films wird ersichtlich, daß der Widerstand von Clasen und Genossen auf verlorenem Boden steht. Allein die Konfrontation mit den etwas näher beleuchteten NS-Figuren gibt schon einen ernüchternden Einblick in die gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse des Jahres 1935. Während der sich auf einen Kleinbesitz zurückziehende, alte NS-"Parteigenosse" Deisen mit seiner Besitzstandswahrung für Clasen keinen wirklichen Bezugspunkt bilden kann, da das kleinbürgerlich-spießige Leben des Händlers mit Clasens Drang nach sinnvoller Tätigkeit nicht in Einklang zu bringen ist, mutet das Auftreten der Kinobesitzerin Fritsche als weit größere Herausforderung an. Nicht nur, daß beide durch das Medium Film dem NS-Propagandaapparat am intensivsten ausgesetzt sind und Fritsche die Parolen des "Führers" als die Erfüllung des Daseins im "Wachsen des Reichs" von "Volk und Individuum" anpreist, löst bei Clasen weitreichende Bewußtseinsirritationen aus.[450] Erst recht muß ihr Gefühl, "endlich Übereinstimmung zu finden", die irrationalistische Ruhigstellung, als verlorenes

[450] Die Monologe der Kinobesitzerin werden von zwei Ausschnitten aus den NS-Filmen "Regine" (1934, Regie: Erich Waschneck) und Riefenstahls "Triumph des Willens" untermalt. Fritsches Kommentar dazu lautet einmal: "Das Volk steht auf und alles wird festgehalten" (nämlich auf Film – D.K.) "für die Ewigkeit". Die Verwendung dieser NS-Produktionen in dem Film verweist auf die idealtypischen Pole des NS-Filmwesens Propaganda und Unterhaltung, die als mediale Hauptbestandteile der Massenbeeinflussung in Deutschland zwischen 1933 und 1945 fungierten. Sowohl für Clasens allgemeinen Anspruch, größere Bevölkerungsgruppen für den Widerstand gegen Hitler zu sensibilisieren, als auch für seine eigene Orientierung im gefährlichen NS-Alltag, ist die Position des Filmvorführers der denkbar schlechteste Platz. Er muß die Ideologie des Nazismus auf Zelluloid abspielen und im selben Atemzug mit ansehen, wie die Kinobesucher von den Filmbotschaften vereinnahmt werden.

Individuum in der "Bewegung" aufgehen zu können, den schnöden Materialismus des "Sumpfs" der Weimarer Republik mit den Klassenkämpfen und anonymen Grausamkeiten des Alltags hinter sich gelassen und den Gedanken der "Volksgemeinschaft" inkorporiert zu haben, als Anschlag auf die psychische Verfaßtheit von Clasen begriffen werden, selbst wenn er wie hier fehlgeht. "Endlich Übereinstimmung finden" will auch Clasen, Übereinstimmung mit sich, mit dem Sinn für die schweren Kämpfe der Epoche bei der gleichzeitigen Wahrnehmung, wie das deutsche Volk in seiner Mehrheit "dem Führer folgt", und mit dem Ziel der Begradigung des Konflikts zwischen Passivität und Widerstand. Weniger fest geschulte Parteimitglieder wie Clasen wären wohl eher den Verführungen, die jener sinnliche Fakt der Übereinstimmung von Individuum und Gesellschaft beansprucht, erlegen. Nur Clasens Wissen um die barbarischen Zustände im Innern des Landes schützen ihn vor dem Fall. Nimmt man überdies noch die in Rückblenden der Erinnerung eingefaßten Äußerungen des Inspektors der Gestapo hinzu, der Clasen beim Verhör ebenfalls zunächst "im Guten" für die NS-Ziele zu gewinnen trachtet, dann stehen ihm in seinem ganz privaten Mikrokosmos der Isolation bereits drei bekennende Nationalsozialisten gegenüber. Wie die Welt "draußen" aussieht, ist damit noch gar nicht erörtert. Der Zuschauerraum im Kino, der SA-Umzug, Kneipen- und Ausflugseindrücke bedeuten Clasen aber sehr schnell, daß der NS-Staat zu viele aktive Parteigänger und fast keine oppositionell eingestellten Bürger mehr hat.
Die Angst vor der erneuten Verhaftung ist das eine beherrschende Thema für Clasen, die fehlende Bereitschaft der Bevölkerung zum Widerstand und Clasens Ohnmacht darüber ein zweites, nicht weniger wesentliches. Als ein Mitkämpfer ihn auffordert, die Flugblattaktion im Werk zu organisieren, platzt es aus Clasen spontan heraus: "Die Kugel rollt. Und sie rollt unaufhaltsam hinab." Damit ist der Sieg des Faschismus gemeint. Selbst der moralische Halt von Renate kann die Gedanken an Verrat und Niederlage nicht eindämmen. Zu Keppler hat Clasen inzwischen ein schmales Freundschaftsverhältnis aufgebaut, doch die Reminiszenz an den langen, hellen Mantel geht ihm nicht aus dem Kopf. Auf einer Zugfahrt (ins nirgendwo, vielleicht nach Berlin, jedenfalls ohne Ortspezifikation) gesteht Clasen seiner Freundin den Verdacht. Das Gefühl des Gehetztseins, des Nie-zur-Ruhe-kommens, macht ihn krank. Die Beschwichtigungsversuche Renates bezüglich Kepplers werden von Clasen verallgemeinert. Er sagt deutlich: "Für wen machen wir denn das? Sieh' sie Dir doch an, *diese Gesichter*. Sie rennen Hitler nach. Und am Wochenende hinaus in die Wälder, an die Seen." Renate antwortet: "Sie werden dafür bezahlen. In den Wäldern und an den

Seen."[451] Werden sie wirklich bezahlen? Und womit? Was passiert unterdessen? Die angestrebte andere, die bessere Gesellschaft, das bessere Leben ist in weite Ferne gerückt. Reicht die Zuversicht für ein "Danach" aus? Clasen scheint dies zu verneinen. Er kann die Gesichter irgendwann nicht mehr sehen. Renate meint, er soll seinen Stimmungen nicht nachgeben. Unausgesprochen heißt das, daß er nicht aufgeben darf, denn auch er, Clasen, hat einen Auftrag. Daran hält er sich am Ende. Die Relevanz jener Passagen für die Gesamtwirkung des Films sollte nicht unterschätzt werden. Es sind zwar nur kurze Andeutungen, aber für den Zusammenhang der Isolation und des impliziten Versagens der Widerstandsgruppen werden sie zu Marksteinen eines offeneren Zugangs zur Geschichte des Widerstands. Es ist natürlich nicht die Schuld des Einzelnen, der sein Leben einsetzt, es ist auch nicht die Schuld des Widerstandswillens, daß der politische Kampf gegen die Nazis verlorengeht. Durch die reflexartige Verbindung mit der Situation in der Gesellschaft, deren Mitglieder post festum nicht kämpfen wollen und die Lage sogar noch gutheißen können, entsteht ein subjektiviertes Bild von der NS-Zeit, das den Widerstand nicht abwertet, ihn aber in den Kontext seiner authentischen Wirkungsmodalitäten stellt.
In dieser Hinsicht ist die Funktion des Verräters Keppler nicht mehr ganz so erheblich. Zwar wird sie für Clasen zur politischen und privaten Schicksalsfalle, die ihm wieder die Marter des Gefängnisses einbringt. Seine verheerenden Alltagsbeobachtungen hat Clasen jedoch in vielen Richtungen unabhängig von der Existenz Kepplers gemacht. Brisant wird die Figur des Verräters mit Sicherheit dadurch, daß er aus den eigenen Reihen kommt und sein politisches Bewußtsein gegen die bezahlten Dienste für die Gestapo eingetauscht hat. Im Vergleich zu verständlicher erscheinenden Reaktionen auf 1933 wie z.B. Passivität, Mitlaufen oder einfaches Anpassen war der Verrat die Extremvariante der Handlungsmöglichkeiten. Zum Skandal konnte das Signum des Verrats in der besonderen geschichtspolitischen Position der DDR deshalb werden, weil die Deutungshoheit der SED, gewachsen aus der Verlängerung einer von unliebsamen Erfahrungen und Fehlern bereinigten Geschichte der KPD, nicht zuließ, daß der konsequente antifaschistische Widerstand vom Verrat der eigenen Leute befleckt wurde. Nicht der Verrat als solcher war das Problem. Den hatte es außerhalb der KP-Organisationen oft gegeben. Daß es ihn auch im Parteigefüge gab, barg

[451] Abschrift des Dialogs aus dem Film. Die Hervorhebung entspricht der Betonung in Clasens Rede. Sie ist dem Drehbuch selbst nicht zu entnehmen. Vgl. hier Ulrich Weiß: Drehbuch "Dein unbekannter Bruder" nach dem gleichnamigen Roman von Willi Bredel, 2. Dezember 1980, S.107. BArch, DR 117, 1914 (D I) – Drehbücher.

erheblichen Zündstoff für die erhoffte Diskussion über den Film, der noch dadurch angeheizt wurde, daß der eigentlich "gerade", bewußte Kämpfer Clasen mit inneren Selbstzweifeln über die Motivation des Widerstands rang. Die Entlarvung und Aburteilung von Keppler (unklar ist im Film, wann und wie die Widerstandsgruppe ihn ausfindig macht), möchte anscheinend, wieder nicht mehr als eine Kinoberuhigung, wenigstens einen hoffnungsvollen Aspekt des Geschehens retten. Der Verräter bleibt allein in einer öden Seelandschaft. Der Kampf geht weiter, ohne daß Keppler weiteren Schaden anrichten kann. Das positive Ende überdeckt allerdings lediglich sporadisch das beklemmende Gefühl aus der Filmszenerie vom impliziten Bewußtsein um das Versagen des Widerstands.

Wie bereits angedeutet, verlief die Rezeptionsgeschichte von "Dein unbekannter Bruder" alles andere als positiv. Nach erfolgter Studioabnahme und der komplikationslosen staatlichen Zulassung des Films im Oktober 1981 konnte der Film prinzipiell mit einer guten Aufnahme bei Kritik und Publikum rechnen.[452] Im Januar 1982 lief er auf dem "Max-Ophüls-Festival" in Saarbrücken und im April 1982 auf dem II. Nationalen Spielfilmfestival in Karl-Marx-Stadt, beide Male mit beachtlichem Erfolg und entsprechender Anerkennung des Fachpublikums. Eine Nominierung für die Internationalen Filmfestspiele in Cannes war geplant und auch angekündigt.[453] Aber schon den avisierten Hauptpreis der Jury für den besten Film in Karl-Marx-Stadt durfte "Dein unbekannter Bruder" nicht erhalten, statt dessen gab es eine etwas prekäre "lobende Erwähnung" für Kamera, Szenenbild und Hauptdarsteller.[454] Nach Cannes kam der Film nie, und er hatte auch keine offizielle Premiere in der Bundesrepublik. Was war passiert? Im renommierten "Lexikon des internationalen Films" liest es sich so: "Aufgrund von Einwänden hoher DDR-Funktionäre (‚So waren wir nicht') für den Export gesperrt und schnell aus den Kinos verbannt."[455] Der Film muß kurz vor oder während des Festivals in Karl-Marx-Stadt dem Politbüro der SED vorgeführt

[452] Das Datum der Zulassung war der 9. Oktober 1981. Vgl. hier das Protokoll Nr. 373/1981 über die Zulassung des Films "Dein unbekannter Bruder" vom 16. Oktober 1981 mit Hinweisen über die Zulassungsverlängerung bis 1992 und der Bemerkung, daß der Film als "exportfrei für alle Länder" einzustufen ist. BArch, DR 1 – Z, 248 – Zulassungsunterlagen beim Stellvertretenden Minister und Leiter der Hauptverwaltung Film.

[453] Vgl. dazu die Notiz des Generaldirektors Mäde an die Künstlerische Arbeitsgruppe "Roter Kreis" über die kurzfristigen vorbereitenden Maßnahmen zur Entsendung des Films "Dein unbekannter Bruder" nach Cannes vom 11. Februar 1982. BArch, DR 117, 3043 – Kinofilmakte "Dein unbekannter Bruder". Das Zentralorgan der SED "Neues Deutschland" meldete am 7. April 1982, daß der Film in der Sektion "Der besondere Blick" der Filmfestspiele in Cannes gezeigt wird. BArch, DR 117, vorläufige Nr. 76 – Pressemappen der Pressestelle des VEB DEFA Studio für Spielfilme.

[454] Vgl. Geiss: Repression und Freiheit…, a.a.O., S.158.

[455] Vgl. Koll/Lux/Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films… Band 1: A-G, a.a.O., S.578.

worden sein. Ulrich Weiß berichtete in seiner eigenen Version davon, daß der Leiter der "Hauptverwaltung Film", Horst Pehnert, in Karl-Marx-Stadt auf ihn zugegangen sei und ihm mitgeteilt habe, daß eine Aufführung von "Dein unbekannter Bruder" in Wandlitz stattgefunden habe und dort der Satz "So waren wir nicht." (vermutlich vom Politbüromitglied Hermann Axen) gefallen sei. "Und dann hat Pehnert", laut Weiß, "den Film zurückgezogen." [456] "Zurückgezogen" meinte hier vorerst, zurückgezogen für Cannes. Eigenartigerweise scheint keine dieser Anweisungen schriftlich dokumentiert worden zu sein. In den Zulassungsunterlagen zu dem Film, in denen sonst meist penibel auch Ablehnungsgründe niedergelegt sind, finden sich keinerlei Notizen über diesen Vorgang.

Wohl stellvertretend für ein "stilles Protokoll" der Sichtung des Films im Politbüro wurde nach einer Filmveranstaltung beim "Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer der DDR" eine Kritik zu "Dein unbekannter Bruder" in der (ansonsten marginalen) Zeitschrift "Der antifaschistische Widerstandskämpfer" unter dem Enthüllungstitel "So waren wir nicht" veröffentlicht. Der Rezensent, ein H.H., sprach im kollektiven "Wir" der "alten Kämpfer" in seinem Artikel davon, daß der Film, "für unsere Begriffe, nicht gelungen" sei. Er fragte dann dezidiert: "Mit wem soll sich der Zuschauer, vor allem der junge, eigentlich identifizieren. Mit der Hauptfigur Arnold Clasen etwa, der (im Film!) mehr Angst als Mut hat und so wohl kaum politisch-moralische Haltungen prägen hilft. Verwundert es da, wenn angesichts einer solchen filmischen Umsetzung junge Leute zwangsläufig die Frage aufwerfen, ob es überhaupt einen Sinn hatte, gegen den Faschismus zu kämpfen." Überdies wurde bemängelt, "daß die führende Rolle der KPD kaum sichtbar wird." Letztlich zogen "die Genossen" ihren Schluß, "daß es so, wie dargestellt, nicht war. Und so, wie dargestellt, ist auch das Gros der antifaschistischen Widerstandskämpfer nicht gewesen." [457]

Wie denn dann? Da die Rolle des Verräters Keppler in der Kritik mit keinem Wort erwähnt wurde, ging aus dieser ablehnenden Haltung eindeutig hervor, daß "die Genossen" das Gesamtbild störte. Der Verrat war offenbar in der Widerstandszeit nichts Ungewöhnliches, der innerliche Zweifel am Leben unter dem Ausnahmezustand vielleicht auch nicht. Problematisch wurde der Film, weil der Versuch, innere und äußere Vorgänge des Widerstands zu artikulieren, in der These der Niederlage mündete, mit der sich die

[456] Vgl. Geiss: Repression und Freiheit…, a.a.O., S.159.

[457] Vgl. H.H.: "So waren wir nicht". Bemerkungen zu dem DEFA-Film "Dein unbekannter Bruder", in: Der antifaschistische Widerstandskämpfer 6/1982, S.9. BArch, DR 117, 8576 – Direktor für Produktion. Kinospielfilmakten.

kommunistischen Teilnehmer des Kampfes gegen den Faschismus nicht abfinden konnten oder aus Parteidisziplin nicht abfinden wollten. Da die Filmschöpfer die pathetische Trias "Wille"-"Mut"-"Treue" der Romanvorlage von Bredel umgingen, ernteten sie die Mißbilligung der Vertreter des parteioffiziellen Antifaschismus.
"Dein unbekannter Bruder" wurde in der Folgezeit "auf kaltem Wege" aus dem Verkehr gezogen. Das heißt, nach seiner Premiere, die nicht im üblichen DEFA-Premierenkino "International", sondern im Mai 1982 etwas abseits im "Colosseum" in Berlin stattfand, kam der Film in der DDR kaum zum Einsatz.[458] Ihn einfach zu verbieten, war nicht mehr möglich, da die Existenz des Films nach den zwei Voraufführungen in Saarbrücken und Karl-Marx-Stadt sowie nach den Informationen in der Presse zu bekannt war. Man griff zum "stillen" Mechanismus der schleichenden Zensur, offensichtlich in der Form des vorauseilenden Gehorsams seitens der Filminstitutionen. Denn aus dem Politbüro wurde später bekannt, daß dort die Auffassung vorherrschte, der Film sei zwar nicht wahr, "aber zurückziehen hättet ihr ihn nicht brauchen", um nochmals die Erinnerungen von Ulrich Weiß zu zitieren.[459] Sofern die offene Zensur nicht tragbar war, konnte eine möglichst geringe Wahrnehmung des Films dadurch erreicht werden, daß man die Kopienzahl drastisch reduzierte und die Laufzeit kleinhielt. Das geschah mit "Dein unbekannter Bruder", der nach einer Auflistung der Besucherergebnisse durch den "Progress Film-Verleih" mit nur fünfzehn Kopien (je eine für jeden Bezirk) republikweit gestartet war und nach dreizehn Wochen das auch für DDR-Verhältnisse niederschmetternde Ergebnis von knapp 37.000 Zuschauer erzielt hatte.[460] In einer Ergebnisanalyse der Abteilung Wissenschaft und Information der "Hauptverwaltung Film" über Auswertungsgespräche zu DEFA-Filmen vom November 1982 war u.a. die enttäuschende Rezeptionslage des Films "Dein unbekannter Bruder" Gegenstand der Erörterung. In ziemlicher Unkenntnis oder auch im bewußten Verschweigen der politischen Maßgaben hieß es darin salomonisch: "Erste negative Publikumsdiskussionen beim DEFA-Film führen nicht selten dazu, daß Theaterleiter den Film einfach nicht mehr aufführen – eine Praxis, die leider keine seltene Ausnahme ist, denkt man unter anderem auch an ‚Märkische

[458] Vgl. Geiss: Repression und Freiheit…, a.a.O., S.159.
[459] Das war an die Leitung der "Hauptverwaltung Film" gerichtet. Vgl. Ulrich Weiß im Gespräch mit Axel Geiss am 15. und am 21. Januar 1995. Geiss: Repression und Freiheit…, a.a.O., S.159.
[460] Vgl. Progress Film-Verleih: Statistische Informationen zum Auswertungsgespräch "Dein unbekannter Bruder", o.D. (September 1982). Zum Vergleich ist am Ende der Liste vermerkt, daß der Vorgängerfilm von Weiß "Blauvogel" immerhin ungefähr 196.000 Zuschauer hatte. BArch, DR 1 – Z, 248 – Zulassungsunterlagen beim Stellvertretenden Minister und Leiter der Hauptverwaltung Film.

Forschungen', ‚Dein unbekannter Bruder', wo der persönliche Geschmack der Mitarbeiter der BFD (Bezirksfilmdirektionen – D.K.) über Gedeih oder Verderb eines Films zu entscheiden scheint."[461] Es dürfte zwar nicht ganz von der Hand zu weisen sein, daß "Dein unbekannter Bruder" wegen seines eigenwilligen, die Wahrnehmung des Publikums herausfordernden Inszenierungsstils selbst von sich aus einige Rezeptionsschwierigkeiten hervorgerufen hätte, wobei auch berücksichtigt werden muß, daß das Thema antifaschistischer Widerstand als solches für einen Kinobesuch durch die Vielzahl derartiger Filmbeiträge aus den früheren Jahren zunehmend an Reiz verlor.[462] Die politische Steuerung des Filmeinsatzes von "Dein unbekannter Bruder" jedoch mit rein persönlichen Geschmacksgründen untergeordneter Mitarbeiter des Filmwesens zu bemänteln, war hier nicht anderes als eine Ausrede, mit deren Hilfe der politische Mißstand auf das Feld der sogenannten "nichtantagonistischen Widersprüche" abgeschoben wurde. Die politische Bedeutung des Films und seiner Rezeptionsgeschichte besteht demnach folglich darin, daß die von den SED-Funktionären nicht erwünschte Sichtweise auf den Widerstand die defizitäre Praxis des parteioffiziellen Antifaschismus offenlegte. Gleichzeitig entwickelte sich aber in der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit auch die Tendenz zur stärkeren Inanspruchnahme einer offeneren Problematisierungsweise der NS-Geschichte.

Die Presse der DDR befaßte sich mit dem Film allerdings ausführlicher. Dabei ergab sich eine paradoxe Situation. Die Rezensenten waren äußerst gespalten, wie der Film denn nun zu besprechen sei. Ein zentrale Anweisung politischer Instanzen, welche Interpretationslinie zu bevorzugen wäre, wurde nicht ausgegeben. Auf der einen Seite bewerteten insbesondere die Bezirks- und Provinzzeitungen sowie die Zeitungen der "Blockparteien" CDU, LDPD und NDPD den Film als einen wichtigen, neuen Ansatzpunkt der Behandlung des Antifaschismus, als "pathoslose Hommage" oder als "Psychologie des Widerstandes". Beispielgebend dafür war u.a. die Kritik der NDPD-unmittelbaren "Nationalzeitung", die zu dem Film schrieb: "Er erhellt damit

[461] Vgl. dazu Abteilung Wissenschaft und Information der HV Film: Ergebnisanalyse der Auswertungsgespräche des Jahres 1981/82 (Entwurf) vom 25. November 1982, S.1-47, hier S.29. BArch, DR 1, 4713 – Hauptverwaltung Film. Auswertungsgespräche, Protokolle, Presseanalysen 1980-1986. Der Film "Märkische Forschungen" (1982, Regie: Roland Gräf) nach der gleichnamigen Erzählung von Günter de Bruyn über Machtspiele und Intrigen in der Wissenschaftslandschaft der DDR erlitt ein ähnliches Schicksal wie "Dein unbekannter Bruder".

[462] Vgl. z.B. den Leserbrief von Manfred Riedmüller: Brillante Bilder, aber kaum ein Handlungsfaden, in: Berliner Zeitung vom 4. Juni 1982, in dem mitgeteilt wird, daß eine Aufführung des Films im Berliner Kino "Colosseum" von vielleicht zwanzig Zuschauern besucht wurde. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27300 – "Dein unbekannter Bruder".

auch ein Bild vom Widerstandskampf, das nicht geprägt ist von äußerem heroischem Pathos, sondern vom widerspruchsvollen inneren Ringen, von der Mobilisierung der letzten Kräfte so vieler Ungenannter, Unbekannter des illegalen Kampfes, bringt sie uns näher, macht sie uns in ihrem Wesen verständlicher."[463] Verständnis für den Film konnten auf der anderen Seite vor allem die auflagenstarken Hauptstadtblätter sowie das FDJ-Organ "Junge Welt" nicht aufbringen. Während der Autor in der "BZ am Abend" mutmaßte, daß "selbst der geübte Zuschauer einen Dietrich für vieles benötigen" und "erlahmen" würde "im Wechselbad von Realem und Überhöhtem, ja Groteskem", holte die "Junge Welt" in ihrer Kritik zum Rundumschlag aus und hielt dem Film, mit dem autoritären Hinweis, daß Bredel den Roman 1951 der FDJ gewidmet hatte und man deshalb berechtigt sei, Fragen zu stellen, "eine überzogen stilisierte Erzählweise", "Mißdeutungen", und die fehlende Spürbarkeit der "Klassensolidarität der Arbeiter" vor.[464] Zum sichtbarsten Zeichen für die Bemühungen um die offiziell angestrebte Belanglosigkeit von "Dein unbekannter Bruder" geriet die Tatsache, daß die SED-Zeitung "Neues Deutschland" gar keine Rezension brachte und damit auch nicht ihre frühere Cannes-Meldung dementieren mußte.[465] Daß die

---

[463] Vgl. Klaus Baschleben: Ungenannte Kämpfer – uns nah, verständlich. "Dein unbekannter Bruder" – ein DEFA-Film vom Widerstand gegen den Faschismus, in: Nationalzeitung vom 21. Mai 1982. In diesem Tenor auch Georg Antosch: Der neue Film. Eine neue Sicht. Nach Motiven Willi Bredels: "Dein unbekannter Bruder", in: Neuer Weg vom 14. Mai 1982; Helmut Ullrich: Eine pathoslose Hommage. Zur DEFA-Premiere "Dein unbekannter Bruder", in: Neue Zeit vom 18. Mai 1982; Jutta Voigt: Dein unbekannter Bruder. DEFA-Film von Ulrich Weiß. Nach Motiven des Romans von Willi Bredel, in: Sonntag vom 20. Mai 1982; Hans Braunseis: Psychologie des Widerstandes. Zum DEFA-Film "Dein unbekannter Bruder" nach Willi Bredel, in: Der Morgen vom 23. Mai 1982; Hans-Dieter Tok: Tat, Zweifel, Ängste, in: Wochenpost vom 4. Juni 1982 und Peter Ahrens (d.i. Klaus Wischnewski): Leben in einer dunklen Welt, in: Die Weltbühne vom 6. Juli 1982, S.842-845. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27300 – "Dein unbekannter Bruder".

[464] Vgl. Helmut Hahnemann: Bilder mit Unschärfen. Colosseum zeigt "Dein unbekannter Bruder" (DEFA), in: BZ am Abend vom 18. Mai 1982 (erste Zitate); Raymund Stolze: Fragen zu einem neuen DEFA-Film. "Dein unbekannter Bruder" bleibt unter dem Anspruch der literarischen Vorlage Willi Bredels, in: Junge Welt vom 14. Mai 1982 (zweite Zitate). Vgl. außerdem Günter Sobe: Draufsicht: Zeit und Zeichen. DEFA-Film "Dein unbekannter Bruder" nach Bredel, in: Berliner Zeitung vom 18. Mai 1982. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27300 – "Dein unbekannter Bruder". Die Widmung, auf die der Rezensent der "Jungen Welt" so pochte, lautete ganz im Ton des Kalten Krieges wie folgt: "Ich widme dieses Buch unserer Freien Deutschen Jugend. Sie setzt heute im Westen unseres Vaterlandes im Kampf gegen Remilitarisierung und Faschismus die heldenhafte Tradition der antifaschistischen Widerstandskämpfer fort. Sie ist in unserer Deutschen Demokratischen Republik, beseelt von dem Geist Ernst Thälmanns, die aktivste Kraft beim demokratischen Aufbau. In unseres Volkes schwerem Kampf um Frieden, nationale Einheit und eine glückliche Zukunft ist sie der voranstürmende, kühne Vortrupp. August 1951. W.B." Vgl. Bredel: Dein unbekannter Bruder…, a.a.O., S.5. Die Widmung hatte rein gar nichts mit der Verfilmung zu tun.

[465] Vgl. auch Geiss: Repression und Freiheit…, a.a.O., S.160. Die einzige greifbare (positive) Besprechung des Films aus der Bundesrepublik konnte freilich von den politischen Querelen um den

Presse nach dem administrativen Rückzugsgefecht um den Film aber "ihre Begeisterung" insgesamt "relativiert" haben soll, kann in Auswertung der Rezensionen nicht bestätigt werden.[466] Die Mehrzahl der Printmedien in der DDR war jedenfalls nicht Schuld daran, daß "Dein unbekannter Bruder" schnell in der Versenkung verschwand.
Besonders für die DEFA-interne Weiterentwicklung der Sicht auf die NS-Vergangenheit in den achtziger Jahren besaß der Film trotzdem eine gewisse Weiterwirkung. Es wurden zwar immer noch Filme nach doktrinärem Rezept gedreht, wie z.B. die große deutsch-sowjetisch-bulgarische Koproduktion "Die Mahnung" (1982, Regie: Juan Antonio Bardem) über Georgi Dimitroff. Die Interessenlage der Filmautoren und Regisseure zu diesem Thema unterzog sich dennoch einem fühlbaren Wandel, weg von den überdrüssigen Heldengeschichten und hin zu sozialpsychologischen und soziopolitischen Porträts der NS-Gesellschaft, die auf dem Wege waren, dem Gesamtcharakter des Nazismus differenzierter auf die Spur zu kommen. Neben den in dieser Arbeit schon genannten Filmen gehörte dazu die experimentelle Filmerzählung "Das Luftschiff" (1983, Regie: Rainer Simon) über einen begeisterten Luftfahrtingenieur, der in die nationalsozialistischen Kriegsplanungen eingespannt wird, sich verzweifelt dagegen wehrt und am Ende als angeblich geistig Verwirrter dem sogenannten "Euthanasie"-Programm der Nazis zum Opfer fällt. Darüber hinaus erarbeitete der gleiche Regisseur im Jahre 1987 die deutsche Familienchronik "Wengler & Söhne – Eine Legende", in der von 1871 bis 1945 der soziale Aufstieg einer Familie mit dem unreflektierten Höhepunkt ihrer passiven Ankunft im NS-Staat geschildert wird. Zu erwähnen wäre hier auch noch der Film "Fallada – Letztes Kapitel" (1988, Regie: Roland Gräf), der vordergründig eine biographische Skizze über den schleichenden Verfall des Dichters Hans Fallada zwischen 1937 und 1947 darstellt, der aber mit seinen vielen Anspielungen über die Zerrissenheit der Hauptperson in den Zeitläuften eine Menge detaillierter Informationen über die Bereitschaft zur willigen Anpassung der Deutschen während der Nazizeit aufzeigt. Langsam, aber stetig schien sich das DDR-Filmwesen in seiner Endphase von den politischen Vorhaltungen der Parteibürokraten zu lösen und die vernachlässigten Aspekte der NS-Herrschaft (z.B. die Rolle des Bürgertums, der Bauernschaft und der lange einfach nur anonymisiert gezeigten "Volksgemeinschaft") in das eigene

---

Film in der DDR nicht viel wissen. Vgl. Heinz Kersten: Bildhafte Vergangenheit – wortreiche Gegenwart. DEFA-Literaturverfilmungen von Bredel und de Bruyn, in: Frankfurter Rundschau vom 21. August 1982. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27300 – "Dein unbekannter Bruder".

[466] Das behauptet Glaß: Kino ist mehr als Film…, a.a.O., S.120.

Geschichtsbild integrieren zu wollen. Diese diskursiven Verschiebungen wurden aufgrund der inneren Gegenwartsprobleme der DDR in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre jedoch kaum wahrgenommen und erfuhren wegen der deutschen Einheit auch keine eigenständige Fortsetzung.
Im westdeutschen Filmschaffen beschränkte sich das Widerstandsthema lange Zeit auf die Revolte des 20. Juli 1944 und innerhalb von Alltags- und Militärgeschichten auf die Renitenz und den moralischen Widerstandsanspruch von Einzelpersonen. Der "Neue (West-)Deutsche Film" mit seinen Beiträgen seit Mitte der sechziger Jahre interessierte sich für den Widerstand gegen den Nationalsozialismus fast überhaupt nicht. Die Ursachen dafür waren zum einen das Entsetzen und die Bitterkeit über die vielen falschen, klischierten und fadenscheinigen Bilder, die retrospektiv von "Papas Kino" über die angebliche moralische "Sauberkeit" der meisten Deutschen idealistisch gezeichnet worden waren. Zum anderen umtrieb die Protagonisten der neuen Generation von Filmemachern in der Bundesrepublik ein ihrer Meinung nach deutlich schwerwiegenderes Problem. Ihnen ging es im Wesentlichen darum, wie es eigentlich dazu kommen konnte, daß das NS-System bereitwillig von der großen Mehrheit des deutschen Volkes unterstützt wurde und wie sich diese Unterstützungszustände und -haltungen in die fehlenden Einsichten der Nachkriegszeit verlängern ließen. Schon der Film "Nicht versöhnt" von 1965 hatte hier programmatischen Charakter. In den siebziger Jahren bestätigten dann die Edgar-Reitz-Filme "Die Reise nach Wien" (1973) und "Stunde Null" (1977) diesen Ansatz, indem sie die unbefragte Mittäterschaft von Durchschnittsdeutschen an der Festigung des NS-Regimes bzw. die Mentalität der "Volksgemeinschaft" am Ende des Krieges beleuchteten. Theodor Kotullas Höß-Porträt "Aus einem deutschen Leben" (1977) oder z.B. Fassbinders "Lili Marleen" (1980) schwenkten auf die Korruption und die Verbrechen der NS-Macht ein. Der Film "Die weiße Rose" bemühte sich demgegenüber explizit um eine Bestandsaufnahme, wie sich der Widerstand zur Gesamtkonstitution der NS-Gesellschaft verhielt und welche Bedingungen auch hier sein Scheitern hervorriefen. Der Regisseur Michael Verhoeven, von der Filmforschung eher am Rande der Größen des "Neuen (West-)Deutschen Films" wie Kluge, Fassbinder oder Schlöndorff angesiedelt, bezog sich mit seinem Film auf die Dialektik des Widerstands zwischen Mut, Tatkraft und gesellschaftlicher Isolation.[467]

[467] Verhoevens Rolle im westdeutschen Film war und ist bislang kaum Gegenstand systematischer Arbeiten. Erwähnt wird manchmal der Skandal, den sein Beitrag "o.k." über Gewalttaten der US-Amerikaner im Vietnamkrieg auf den Westberliner Filmfestspielen 1970 auslöste. Die US-Delegation verließ aus Protest gegen die Darstellung das Festival und sorgte für dessen Abbruch. Vgl.

"Die weiße Rose" (Bundesrepublik Deutschland 1982)
Regie: Michael Verhoeven; Drehbuch: Michael Verhoeven, Mario Krebs;
Kamera: Axel de Roche; Musik: Konstantin Wecker;
Darsteller: Lena Stolze (Sophie Scholl), Wulf Kessler (Hans Scholl), Oliver Siebert (Alex Schmorell), Ulrich Tukur (Willi Graf), Werner Stocker (Christoph Probst), Martin Benrath (Professor Huber), Anja Kruse (Traute Lafrenz), Peter Kortenbach (Falk Harnack) u.a.;
Filmverlag der Autoren; Länge: 123 min.; Farbe; Premiere: 24. September 1982 in München; Premiere DDR: 18. Februar 1983 in Berlin; Voraufführung auf dem Internationalen Festival in Karlovy Vary am 1. Juli 1982.[468]

Inhalt:

Der Film beginnt mit einer Schrifteinblendung aus dem zweiten Flugblatt der "Weißen Rose". Darin heißt es: "Wenn so eine Welle des Aufruhrs durch das Land geht, wenn ‚es in der Luft liegt', wenn viele mitmachen, dann kann in einer letzten, gewaltigen Anstrengung dieses System abgeschüttelt werden." Es folgen ohne Ton Photographien von den Mitgliedern der Widerstandsgruppe mit ihrem Alter und dem Datum der Hinrichtung. Danach setzt im Mai 1942 die Handlung ein. Sophie Scholl kommt zum Studium der Biologie und Philosophie nach München. Ihr Bruder Hans und dessen Freundin Traute holen sie vom Bahnhof ab. Hans wirft vor einer Personenkontrolle der Polizei schnell noch einen Zettel weg. Die Sophie vorgestellten Freunde von Hans, die Medizinstudenten Alex, Willi und Christoph, sind alle in fröhlicher Stimmung. Während der Philosophievorlesung von Professor Huber finden Sophie und Traute ein Flugblatt der Opposition. Auf der Suche nach dem Urheber erkennt Sophie darin ihren eigenen Bruder. Sie entdeckt auch, daß die so unzertrennlichen Freunde in Wirklichkeit eine Widerstandsgruppe bilden. Hans erklärt Sophie die Motive der Gruppe, herrscht sie aber auch an, daß die Widerstandsaktivitäten für eine Frau zu gefährlich sind. Sophie steigt dennoch mit ein. Die Flugblattverteilung gerät immer wieder zu einem Wagnis auf Leben und Tod. Papier und Briefmarken müssen besorgt werden, damit die vielen Flugblätter auch in andere Städte des Reiches verschickt werden können. Ein erster Kontakt der "weißen Rose" zum antinazistisch eingestellten Professor Huber scheitert zunächst an dessen Reserviertheit. Im Juli 1942 werden die

---

Fischer/Hembus: Der Neue Deutsche Film…, a.a.O., S.278. Meist wird noch der Film "Das schreckliche Mädchen" (1989) genannt. Über "Die weiße Rose" ist in der Überblicksliteratur fast nichts zu erfahren.

[468] Angaben nach Koll/Lux/Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films… Band 3: Q-Z, a.a.O., S.3525 und nach Neues Filmprogramm 7855 "Die weiße Rose" vom November 1982. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose".

Studenten als Soldaten der Sanitätskompanie an die Ostfront geschickt. Dort sind sie den Härten des Krieges ausgesetzt und werden unfreiwillig Zeugen einer Erschießungsaktion von sowjetischen Kriegsgefangenen durch die Wehrmacht. Zur selben Zeit arbeitet Sophie in einer Rüstungsfabrik und muß die schlechte und menschenunwürdige Behandlung von Zwangsarbeiterinnen erleben. Nach dem Dienst in Militär und Fabrik nimmt die "weiße Rose" den Kampf in München wieder auf. Vor allem die Verbrechen der Wehrmacht im Osten muß jeder erfahren. Professor Huber, erneut zu einer Mitarbeit am Widerstand aufgefordert, vertraut eher dem "Eingreifen der Wehrmacht" zur Rettung Deutschlands. Er warnt die Gruppe vor der Isolation. Inzwischen haben Hans und Alex ein Treffen mit Falk Harnack arrangiert, der in Verbindung mit der (allerdings bereits verhafteten) Berliner Widerstandsgruppe "Rote Kapelle" und in Fühlung zu oppositionellen Teilen der Generalität steht. Das Flugblatt vom 13. Januar 1943 enthält jetzt weitreichende Forderungen wie die Bildung eines "förderalistischen Deutschlands" und den Willen zum Aufbau eines "vernünftigen Sozialismus". Auf einer Universitätsveranstaltung sorgt der dort redende Gauleiter für einen Eklat, als er die weiblichen Studenten beschimpft. Der Aufruhr im Hörsaal bestärkt die "weiße Rose", ihre Tätigkeiten zu intensivieren. Der Untergang der sechsten deutschen Armee in Stalingrad Ende Januar 1943 läßt nun auch Professor Huber aktiv werden. Längere politische Diskussionen der Gruppe mit Huber und Harnack legen die Differenzen um die Zukunft Deutschlands offen. Fast erwischt nach dem Anbringen von Parolen gegen Hitler und gegen den Krieg an öffentlichen Gebäuden, überkommen auch Hans Scholl Zweifel, ob man dem ständigen Druck der Illegalität gewachsen sein wird. Die Verteilung von Flugblättern in der Universität führt am 18. Februar 1943 zur Entdeckung und Verhaftung der Geschwister Scholl sowie später der anderen Widerständler. Von der Gestapo vernommen und dem NS-"Volksgerichtshof" übergeben, ergeht für die Angeklagten das Todesurteil, das am 22. Februar 1943, mit Sophie als erstem Opfer, unter dem Fallbeil vollstreckt wird. –

Der Premierenfassung des Films war ein Nachspann mit folgenden Sätzen angefügt worden: "Nach Auffassung des Bundesgerichtshofs bestehen die Urteile gegen die ‚Weiße Rose' zu Recht. Sie gelten noch immer." Diese Sätze mußten auf Einspruch des Bundesgerichtshofes wegen ihrer formaljuristischen Fehlerhaftigkeit wieder entfernt werden. Intentional war diese Ansicht jedoch korrekt, da die Urteile gegen die "weiße Rose" bis dahin

nicht unmittelbar aufgehoben worden waren.[469] Daraufhin veränderten und erweiterten Autor und Regisseur Ende November 1982 den Nachspanntext, der sechs Punkte beinhaltete: "Nach Auffassung des Bundesgerichtshofs waren die Paragraphen, nach denen Widerstandskämpfer wie die der ‚Weißen Rose' verurteilt wurden, kein Bestandteil des NS-Terrorsystems, sondern geltendes Recht. / Nach Auffassung des Bundesgerichtshofs haben Widerstandskämpfer wie die der ‚Weißen Rose' objektiv gegen diese damals geltenden Gesetze verstoßen. / Nach Auffassung des Bundesgerichtshofs war ein Richter am Volksgerichtshof, der Widerstandskämpfer wie die der ‚Weißen Rose' verurteilte, diesen damals geltenden Gesetzen unterworfen. / Nach Auffassung des Bundesgerichtshofs konnte Widerstandskämpfern dennoch strafrechtlich kein Vorwurf gemacht werden, wenn sie in der Absicht, ihrem Land zu helfen, gegen diese damals geltenden Gesetze verstoßen haben. / Nach Auffassung des Bundesgerichtshofs kann aber ‚einem Richter, der damals einen Widerstandskämpfer in einem einwandfreien Verfahren für überführt erachtete, heute in strafrechtlicher Hinsicht kein Vorwurf gemacht werden, wenn er angesichts der damals geltenden Gesetze glaubte, ihn zum Tode verurteilen zu müssen'. / Bislang haben noch keine Bundesregierung und kein Bundestag sich dazu entschließen können, *sämtliche* Urteile des Volksgerichtshofes per Gesetz zu annulieren."[470] Dieser zweite Nachspann gehörte zunächst zum Film, bis von den Kopien der Nachspann durch die Filmautoren im Februar 1985 selbst entfernt wurde.[471] Die Aussagen des Nachspanns, deren juristische Konsequenzen hier nicht erörtert werden können, wobei jedoch insbesondere der Punkt fünf des Nachspanns mit den "einwandfreien Verfahren" und der "strafrechtlichen Vorwurfsfreiheit der Richter" am fragwürdigsten ist, haben im direkten Umfeld der Aufführungen 1982/83 zu einigen politischen

[469] Vgl. Ulrich Greiner: Zwei neue Filme über die "Weiße Rose": Sophie Scholl als Identifikationsfigur. Die Frau, die Heldin, in: Die Zeit vom 24. September 1982 (dort auch das Zitat des Nachspanns). BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose".

[470] Nachspanntext zitiert nach Michael Lachmann im Gespräch mit dem Regisseur Michael Verhoeven, dem Co-Autor Mario Krebs und der Hauptdarstellerin Lena Stolze: Schwierigkeiten mit der "Weißen Rose", in: Sonntag 15/1983, S.11 (Hervorhebung im Original – D.K.). Vgl. auch (DPA-Meldung) Verhoeven ändert Nachspann in "Die weiße Rose", in: Süddeutsche Zeitung vom 30. November 1982. Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose".

[471] Vgl. Michael Verhoeven: "Die weiße Rose". Epilog zur Rezeptionsgeschichte eines deutschen Heimatfilms, aus: Michael Kißener/Bernhard Schäfers (Hg.): "Weitertragen". Studien zur "Weißen Rose". Festschrift für Anneliese Knoop-Graf, Karlsruhe 2001. E-mail-Anhang, freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der "Sentana Film GmbH" am 18. August 2003, eigene Druckversion S.1-24, hier S.21. Zu den Gründen siehe weiter unten.

Verwicklungen geführt, auf die im Rezeptionsteil gesondert eingegangen wird.[472]
Die Entstehungsgeschichte von "Die weiße Rose" ist in einem Begleitband zum Film 1982 ausführlich dokumentiert worden, weswegen an dieser Stelle lediglich ein paar Fixpunkte als Anmerkungen genügen können.[473] Die wichtigsten Momente waren vor allem Überlegungen des Regissuers, daß er gern einen Film über die "weiße Rose" machen wollte (seit 1968 war er am Thema interessiert), aber erstens zunächst nicht wußte wie und zweitens einen solchen Film nur gegen und nicht in Übereinstimmung mit der herrschenden Gedenkkultur herstellen wollte. Im öffentlichen Gedächtnis der Bundesrepublik hatte der Widerstandskreis um Hans und Sophie Scholl lange als Kreis "heroisch-idealistischer Schwärmer" und religiös fundierter Gewissensbewahrer gegolten. Die politische Dimension des Widerstands der "weißen Rose" kam in diesem Bild genauso wenig vor wie die Tatsache, daß gerade die Christen im "Dritten Reich" in ihrer Mehrheit nicht zu widerstehen vermochten.[474] Dieser Widerspruch wurde zum eigentlichen Auslöser der Filmarbeit.[475] Verhoeven wußte von mehreren Entwürfen zu einem Film über die Problematik des studentischen Widerstands, die allesamt am Einspruch der Verwandten und Nachkommen der "weißen Rose" scheiterten.[476] Erst als die Filmautoren den engeren Kontakt zu den

[472] Bereits im Zusammenhang mit dem ersten Nachspann und dem Protest des Bundesgerichtshofs (BGH) gegen den Text merkte der Rezensent in der "Zeit" an, eine höchstrichterliche Entscheidung von 1956, wonach alle Richter, "die damals Todesurteile fällten, freigesprochen werden", bestätige "die Äußerung des Todesrichters Hans Filbinger: Was damals Recht gewesen sei, könne heute nicht Unrecht sein. Daß es Leute wie Filbinger gibt, von anderen zu schweigen, die nicht Ministerpräsident oder Staatssekretär werden mußten, sondern in Ruhe ihre Richter-Pension verzehren, dies ist, wie das Grundsatzurteil des BGH, ein Grundsatzübel dieser Republik." Vgl. Greiner: Zwei neue Filme über die "Weiße Rose"…, a.a.O.
[473] Vgl. Michael Verhoeven/Mario Krebs: Die weiße Rose. Der Widerstand Münchner Studenten gegen Hitler. Informationen zum Film, Frankfurt/M. 1982, S.189-212. Der Hauptteil des Buches (S.23-187) besteht aus einem umfangreichen politischen Abriß zur Geschichte der "weißen Rose", dessen Darstellung den Autoren trotz der vorhandenen und nicht geringen Erinnerungsliteratur zu diesem Kapitel deutscher Geschichte 1982 noch erforderlich schien.
[474] Vgl. aber als einen interessanten Kontrapunkt Karl Dietrich Bracher: Wissenschaft und Widerstand: Das Beispiel der "Weißen Rose", in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament vom 17. Juli 1963, S.3-16.
[475] Vgl. Verhoeven/Krebs: Die weiße Rose…, a.a.O., S.189/190 sowie ein Kurzinterview des Verfassers mit Michael Verhoeven nach der Wiederaufführung des Films im Berliner Kino "Toni" am 8. Mai 2001.
[476] Verhoeven erwähnt hier Arbeiten von Falk Harnack, Volker Schlöndorff und Erich Kuby, Axel Eggebrecht, Günther Weisenborn, Gustav Ehmck und Hans W. Geissendörfer, alles renommierte, historisch engagierte und filmerfahrene Autoren. Verhoeven schreibt zu den Vorbehalten der Angehörigen: "Angelika Probst, Christophs Schwester, hinterließ eine Art Vermächtnis, daß dieses Thema nicht ‚verfilmt' werden könne: ‚Das Wesentliche jener Vorgänge reicht in Tiefen, die dem Film – auch dem allerbesten – für immer verschlossen bleiben.' Inge Aicher-Scholl (die Schwester von Hans und Sophie – D.K.) erklärte mir ihre Weigerung so: Die Vorstellung sei ihr unerträglich gewesen, die

Angehörigen suchten, konnten diese nach und nach von dem Projekt überzeugt werden.[477] In der Produktionsphase traten erhebliche Finanzierungsschwierigkeiten auf, die den Film einige Male an den Rand des Abbruchs brachten. Unbegründet wurden z.B. 1981 zwei Drehbuchfassungen vom Bundesinnenministerium als nicht förderungswürdig abgewiesen. Auch ein Münchener Produzent stieg kurz vor Drehbeginn aus. Nur durch die sofortige Unterstützung von Artur Brauner konnte der Film wie geplant in Angriff genommen werden. Nach fünf Jahren Produktionszeit und nicht weniger als neun immer wieder umgearbeiteten Drehbüchern lag schließlich der fertige Film vor.[478]

Der Film "Die weiße Rose" besticht ganz allgemein durch seine historische Genauigkeit, die bis ins Detail hinein durchgehalten worden ist und die jeden Historiker Lügen straft, der von Spielfilmen nur Konstruktionen und Verzerrungen erwartet. Von wenigen filmspezifischen Genrebedingungen (privaten Konflikten, Melodramatik und Erotik) abgesehen, hält sich der Film, selbst dem Wortlaut nach, exakt an die überlieferten Dokumente und Aussagen der geschichtlichen Motive und des Entwicklungsablaufs der Tätigkeiten der "weißen Rose". Als nur ein Beispiel von vielen sei hierfür die filmische Rekonstruktion der Ansprache des NS-Gauleiters von München und Oberbayern, Paul Giesler, vor den Studenten der Münchener Universität am 13. Januar 1943 genannt. In seiner Rede beschimpfte der lokale Parteiführer die Studentinnen und ließ sie wissen, falls sie nicht "hübsch genug" seien und deswegen studieren würden, könnte er ihnen ein paar seiner Adjutanten zuführen. Daraufhin kam es zu Tumulten im Hörsaal und auf der Straße, deren Wirkungseindruck die "weiße Rose" zur Intensivierung ihrer Aktionen veranlaßte. Der Film illustriert den Vorgang sehr plastisch.[479] Auch darüber

---

sterile schauspielerische Attitüde der fünfziger Jahre mit dem neuen Pathos des ‚Nie wieder!' könnte die wirklichen Ereignisse und Personen wie unter einem ‚gläsernen Sarkophag' begraben." Vgl. Verhoeven/Krebs: Die weiße Rose…, a.a.O., S.190. Auch in der DDR wurde zweimal daran gedacht, ein Sujet mit Annäherungen an die "weiße Rose" filmisch aufzugreifen. Vgl. dazu die Rechteverhandlungen der DEFA über das Buch "Die weiße Rose" von B. Traven im November 1956. BArch, DR 117, 22811 – Verlage und Rechteerwerb. Vgl. außerdem Franz Fühmann: Jugend im Widerstreit (Widerstand – Die weisse Rose), Treatment vom 16. Januar 1967, S.1-92. BArch, DR 117, vorläufige Nr. Tr. 34 (I/3) – Treatments. Woran diese Ideenkonzepte scheiterten, ist nicht aktenkundig.

[477] Vgl. Verhoeven/Krebs: Die weiße Rose…, a.a.O., S.191-193. Verhoevens Ehefrau, die Schauspielerin Senta Berger, gleichzeitig Mitproduzentin des Films, hatte schon in den sechziger Jahren mit Inge Aicher-Scholl brieflich verkehrt. Vgl. dazu (ohne Autorenangabe) 1983 bei uns im Kino: "Die weiße Rose". Vorausblick auf einen interessanten Leinwand-Import. Produzentin Senta Berger zum Anliegen des Films, in: Die Union vom 3. Januar 1983. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose".

[478] Vgl. Verhoeven/Krebs: Die weiße Rose…, a.a.O., S.191 und S.194. Vgl. zudem Lachmann im Gespräch mit Verhoeven, Krebs und Stolze: Schwierigkeiten mit der "Weißen Rose"…, a.a.O.

[479] Dies bestätigt eindrucksvoll eine der neueren Abhandlungen zur Geschichte der "weißen Rose". Vgl. Detlef Bald: Die "Weiße Rose". Von der Front in den Widerstand, Berlin 2003, zu Gieslers Ausfällen

hinaus ist die Kennzeichnung des Bildes vom Widerstand in der NS-Gesellschaft zwischen Aufbruch, Isolation und Scheitern in den inneren und äußeren Konflikten der Zeit verankert.
Anders als in "Dein unbekannter Bruder" stehen in "Die weiße Rose" die Notwendigkeit und der Wille zum Kampf gegen den Nationalsozialismus im Mittelpunkt. (Das ist ein Aspekt, den der DEFA-Film als Voraussetzung nimmt und gleichzeitig schon überwunden zu haben scheint.) Dabei ist die Motivation des Widerstands in der Konfrontation mit dem NS-Alltag, im Film symbolisiert durch einfache Figuren wie Blockwart, Nachbarn und Hausmeister, von höchster Relevanz für das Verhältnis von Resistenz und Anpassung. Mittels Informationen von Freunden aus Polen über Zustände in jüdischen Ghettos, über Konzentrationslager und Massenmord sind die Studenten der "weißen Rose" in Ansätzen von den NS-Verbrechen unterrichtet. Die Teilnahme von Sophie Scholl am Widerstandskreis wird durch diese Meldungen, die ihr Hans erzählt, erst hervorgerufen. Frappierend ist auf der anderen Seite in der Bevölkerung der Gleichmut der Gesellschaft, mit dem die persönliche Unfreiheit im Innern und der Krieg nach Außen, trotz offensichtlicher, wenn auch nicht ungefährlicher Informationsmöglichkeiten, unterstützt werden. Auf Nachfrage bestätigte Michael Verhoeven, daß es ihm hier wichtig war, die schleichende Akzeptanz des Faschismus in Deutschland zu schildern: "(…) Wir wollten faschistischen Alltag als Alltag beschreiben, so, daß neben vielen Wissenden oder Ahnenden auch viele Menschen die Gefährlichkeit nicht sofort erkannt haben können. Auch über diese wollten wir etwas mitteilen, wie es zu solch einer Ahnungslosigkeit kommen konnte, wie die Mechanismen einer leisen Vergewaltigung funktionierten." Und weiter: "Nicht in jeder Wohnung war Faschismus von Anfang an präsent, vielmehr gab es auch den allmählichen Prozeß der Ausrichtung von Menschen."[480] Die Dialektik der realen Lage des Widerstands im Spannungsfeld von Alltag, der moralisch-geistigen Gegenhaltung zum NS-System und "der Ausrichtung von Menschen" ist illustriert durch das Gespräch zwischen Hans und Sophie, als der Bruder die Tatsachen der NS-Gewalt erläutert. Seine Form des Widerstands sind Flugblätter, damit vielleicht endlich offen darüber geredet wird. Sophies Antwort drückt demgegenüber die wahren Kräfteverhältnisse aus: "Die Menschen sind doch inzwischen viel zu abgestumpft", und die meisten haben Angst. Hinzuzufügen wäre noch: Die

---

gegenüber der Studentenschaft S.148/149. Nach Bald verband die "weiße Rose" aber keine tieferen Sympathien mit dem Sozialismus (S.137), von dem sie auch kaum tragfähige Vorstellungen hatten.

[480] Zitate bei Lachmann im Gespräch mit Verhoeven, Krebs und Stolze: Schwierigkeiten mit der "Weißen Rose"…, a.a.O.

Mehrheit ist für den Nationalsozialismus. Trotzdem bleibt Nichtstun schändlich, darin sind sich die Geschwister einig.
Für die männlichen Mitglieder der "weißen Rose" wird dann im Juli 1942 ihr Fronteinsatz in der Sowjetunion zu einem Initialerlebnis. Zwar eher sparsam ausgeführt und im Film nur angedeutet erkennen Hans Scholl, Alexander Schmorell und Willi Graf die eiskalte Brutalität der Wehrmacht bei einem Liquidationskommando von Kriegsgefangenen. Für alle drei ergibt sich daraus die vehemente Ablehnung einer auch nur ansatzweise vorhandenen moralischen Legitimität des Militärs zur Beseitigung der NS-Führung. Während sich bei Christoph Probst und Professor Huber die Überzeugung gehalten hat, daß nur ein Eingreifen der Wehrmacht den Widerstand erfolgversprechend machen könnte, und sich darüber auch erhitzte Debatten über die Ziele und Formen des Widerstands entzünden, ist für die Anderen mit Fronterfahrung klar, daß der bislang favorisierte "geistige Widerstand" für die Beendigung des Krieges und den Sturz Hitlers nicht ausreichen wird. Sie propagieren deshalb nunmehr die Sabotage in Rüstungsbetrieben sowie von Versammlungen und Kundgebungen. Diese Radikalisierung des Widerstands ist gleichbedeutend mit der erweiterten Politisierung, die nicht beim ursprünglich christlichen Ethos der Verweigerung stehengeblieben ist, sondern über diesen hinausgeht zum Zwecke der direkten politischen Tat eines Umsturzes. Die Herauszeichnung der Politisierung des Widerstands der "weißen Rose" ist eines der hervorstechendsten Merkmale des Films.[481]
Das gilt gleichermaßen für die Bemühungen der "weißen Rose", mit anderen Widerstandsgruppen Verbindungen aufzunehmen. Nur über eine großflächige und abgestimmte Zusammenarbeit mit ähnlich engagierten und gesinnten Kreisen läßt sich, unter Hintanstellung aller sonstigen politischen Meinungsverschiedenheiten, die Ablösung des NS-Regimes bewerkstelligen. Dieses universale Bild vom Widerstandsanliegen wird in einer Schlüsselszene des Films verdeutlicht, in der die Widerständler mit dem Kontaktmann nach Berlin, Falk Harnack, und unter Anwesenheit von Professor Huber das weitere Vorgehen diskutieren. Harnack betont hier die Konzentration aller antifaschistischen Kräfte, wenn er in der Runde erklärt: "Baut eure Verbin-

[481] Dieser Punkt ist in der Rezeptionsgeschichte zur "weißen Rose" lange Zeit kaum wahrgenommen worden. Völlig zurecht klassifiziert hier Detlef Bald die Umorientierung der Hauptkräfte in der "weißen Rose" nach ihrer Fronterfahrung als "Klärung des politischen Widerstandes". Vgl. Bald: Die "Weiße Rose"…, a.a.O., S.119-124. Über das Buch von Bald ist kurz darauf ein kleiner historiographischer Streit entbrannt. Vgl. Johannes Tuchel: "Von der Front in den Widerstand"? Kritische Überlegungen zu Detlef Balds Neuerscheinung über die "Weiße Rose", in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 11/2003, S.1022-1045. Tuchel identifiziert, m.E. nicht überzeugend, Balds Hauptthesen als Rückfall hinter den Forschungsstand.

dungen weiter aus. Das ist im Moment das Wichtigste. Und vor allem: Kontakte zu anderen Widerstandskreisen. Auch zu den Kirchen. Zu alten Sozialdemokraten. Kommunisten. Ich meine, auch zur ‚Bekennenden Kirche'. Dabei könnte ich euch helfen." Die Gruppe pflichtet Harnack bei und Sophie zieht den Schluß, daß "alle, die gegen die Nazis sind" jetzt zusammenarbeiten müssen. Bei dem Reizwort "Kommunisten" ist aber für den Nationalkonservativen Huber die Toleranzschwelle überschritten. Er lehnt "jede Zusammenarbeit mit Bolschewisten ab". Diese Szene hat in ihrer Universalstruktur das funktionalistische Widerstandsbild neu belebt, wenn auch ex negativo, da Huber eine nicht näher bestimmte antikommunistische Position einnimmt. Immerhin fällt aber das Reizwort "Kommunisten", womit ihre Zugehörigkeit zum Widerstand zumindest verbal umrahmt wird. Die funktionalistische Sichtweise auf den Widerstand war zum Zeitpunkt der Filmentstehung nicht unbedingt im öffentlichen Raum der Bundesrepublik überall Konsens, so daß der Verweis des Films darüber an exponierter Stelle von der bewußten Annäherung an eine offenere Widerstandsgeschichte zeugte.

Analog zu dem Film "Dein unbekannter Bruder" ist auch Verhoevens Werk kein expliziter Beitrag zur Geschichte vom Versagen des Widerstands. Ihn nur unter diesem Kriterium zu sehen, würde dem Film sicher Unrecht tun. Hier wie dort ist jedoch bald eine asymmetrische Bezugnahme aufeinander zu beobachten, wenn die Protagonisten der "weißen Rose" sowohl die Isolation als auch das Scheitern des Widerstands artikulieren oder damit belastet werden. Erkennbar wird dies nicht nur im Gehetztsein während der Verteilung von Flugblättern, bei Kontrollen durch die allgegenwärtige Polizei oder beim Mißtrauen der "Volksgenossen" in Post und Bahn, auf der Straße oder in der Universität, sobald "nichtdeutsches Gedankengut" und "nichtdeutsches Verhalten" aufzuscheinen drohen. Vom Opportunismus seiner Kollegen in der Akademie abgeschreckt, warnt Professor Huber die Widerstandsgruppe desöfteren vor der Gefahr der Isolation. Die Kämpfer der "weißen Rose" merken das auch selbst. Eine irgend fühlbare Resonanz auf die Flugblätter ist weder unter den Studenten noch unter den avisierten Empfangspersonen aus den intellektuellen und bürgerlichen Schichten der Gesellschaft zu konstatieren, die scheinbar selber Nationalsozialisten geworden sind oder sämtlichst in der "inneren Emigration" "überwintern". In der bereits behandelten Auseinandersetzung über den veränderten Stellenwert der Wehrmacht für die Widerstandsperspektive der "weißen Rose" fällt eine (von Willi Graf gesprochene) Aussage, die vordergründig gegen die Beschränkung der Aktivitäten auf geistige Prämissen gerichtet ist

und somit positiv den Willen zum Kampf beschwört, unter der Hand jedoch auch pessimistisch den fehlenden Anklang des Widerstands mit thematisiert. Graf meint zu Probsts Einwänden: “Mir reicht das jetzt! Wozu machen wir eigentlich die Flugblätter? Damit die Leute sich genüßlich zurücklehnen und ihr Gewissen beruhigen? Jetzt muß doch was *getan* werden!” Die Aufforderung zur Tat ist zweifelsfrei der wirkungsmächtigere Aspekt in Grafs Äußerung. Allerdings erinnert die Frage “Wozu?” fatal an Clasens Ausruf in “Dein unbekannter Bruder” mit seinem “Für wen machen wir denn das?” und statt der “Gesichter”, die Clasen nicht mehr sehen kann, ernüchtert Grafs Ahnung von “sich genüßlich zurücklehnenden Leuten”, die eine mögliche Tendenz zum Versagen des Widerstands nicht wegen fehlenden Engagements, sondern aufgrund fehlender Unterstützung und Einsicht bei jenen beleuchtet, für die es gedacht ist. Nicht weniger exemplarisch zeigt die verzweifelte Reaktion von Hans Scholl, nachdem er beim Anbringen von Parolen gegen die Nazis in der Stadt beinahe gefaßt worden wäre, das ganze tragische Dilemma der Kräfte des Widerstands. Auch er hat Angst, in die Fänge der Staatsmacht zu geraten. Die Isolation ist hier nichts anderes als Clasens innerer Monolog “wie man das aushalten soll”, der in den Satz hinein gleich verlängert werden kann mit dem kaum hörbaren Kommentar, den Hans seiner Schwester zuteil werden läßt: “dieser ganze Druck ständig”. Schließlich charakterisiert der vorletzte Akt der “weißen Rose”, die Vernehmung von Sophie und Hans bei der Gestapo, endgültig die wahren Spielregeln des NS-Systems. Aufrecht und ruhig stehen beide da und geben der Polizei wertlose Auskünfte. In einem kurzen Moment erscheint die Silhouette des Hausmeisters, der die Scholls während der Flugblattverteilung in der Universität entdeckt hatte. Beiläufig und wie selbstverständlich verrät er knapp: “Hab’ nur meine Pflicht getan.” Damit ist alles gesagt. Die aufrechte Haltung des Widerstands der “weißen Rose” scheiterte an der Staatsgläubigkeit, am Pflichtbewußtsein, am “Befehlsnotstand” und an allen möglichen “Weihetaten” einfacher Mitglieder der NS-“Volksgemeinschaft”.

Die ersten Wortmeldungen der bundesdeutschen Presse zu dem Film waren von lobender Anerkennung für die inhaltliche Tiefe des Stoffes gekennzeichnet. So wurde für die Kritik zum herausragenden Vorzug des Films, daß der “Widerstandsgruppe ‚Weiße Rose’ ein klares politisch-moralisches Konzept” anhafte und daß der Film mithin “als wichtiges Zeitdokument zu werten” sei. Desweiteren verkörpere er die Tugend vom “Widerstand als Bürgerpflicht”: “Moralischer Rigorismus, Religiosität, empörter Gerechtigkeitssinn ebenso wie politischer Weitblick und Selbstbehauptung waren Konstituanten eines zivilen Ungehorsams, von durchaus

gutbürgerlicher Auflehnung gegen ein tödlich denaturiertes Regime.", wie es in der "Frankfurter Rundschau" hieß und als Zusammenfassung der allgemeinen Zustimmung zum Film aufgefaßt werden konnte.[482] Keine der Zeitungen verzichtete in ihren Rezensionen auf die Erwähnung des Nachspanns, der zunächst in seiner ersten Fassung bekannt war. Vor allem die politische Bedeutung des Films wurde immer wieder angesprochen und als Beitrag für die historische Aufklärung begrüßt.[483] Als einziges Organ ging lediglich die "Frankfurter Allgemeine Zeitung" auf die Perspektive des Bewußtseins vom Versagen des Widerstands ein und beobachtete durch den Film "gute Gründe zur Resignation" im Alltagsbild "vom ganz normalen Leben in einer Diktatur". Auf den Punkt gebracht, wenn auch etwas leichtfertig über die politischen Ambitionen der "weißen Rose" hinweggehend, schrieb der Rezensent: "Man empfindet gleichermaßen Verehrung und Unverständnis für die ‚Schwärmer', jenen Idealisten ohne politisches Kalkül, so als ob gerade ihr tragisches Scheitern ihre Tat adelte." Am Ende des Textes fand sich ein elementares Fazit: "Der Film dreht die Verwunderung über den Mut der Studenten um in eine Verwunderung über die Passivität der breiten Bevölkerung, ohne die Gründe zu verschweigen, die die Resignation der vielen erklärlich machen." [484]

Den formalen Mitteln in der Umsetzung brachten die Blätter weniger Kulanz entgegen. Es zirkulierten hier Ansichten, wonach der Film "eine unglückliche Zwitterform" aus "Ästhetik und Dramaturgie des *Spiel*films" und dem politischem Insistieren "auf *Dokumentar*film" oder (bei aller politischer Wahrheit) "ein typenträchtiger Grausfilm" aus dem Gruselkabinett des NS-Dunkels sei oder gleich dem Abfilmen von Genreversatzstücken in "einer sorgfältigen Bühneninszenierung, oder wie in einem DEFA-Film"

[482] Vgl. hier Johannes K. Glauber: Zum Film "Die weiße Rose". Viel Licht in dunkler Zeit, in: Neue Ruhr-Zeitung vom 22. September 1982 (erste Zitate) und Helmut Schmitz: Widerstand und Selbstbehauptung. Michael Verhoevens Spielfilm "Die weiße Rose", in: Frankfurter Rundschau vom 24. September 1982 (zweite Zitate). Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose".

[483] Vgl. zuzüglich zu den o.g. Kritiken Greiner: Zwei neue Filme über die "Weiße Rose"…, a.a.O.; Ruprecht Skasa: Das Typische, das Faßliche. Michael Verhoevens Film "Die weiße Rose", in: Stuttgarter Zeitung vom 25. September 1982; M. v. Schwarzkopf: Filme von Verhoeven und Adlon zur Weißen Rose. Von lauter letzten Tagen, in: Die Welt vom 28. September 1982; Hans Günther Pflaum: Deutliche Spuren von Genre-Kino. Michael Verhoevens Film "Die weiße Rose", in: Süddeutsche Zeitung vom 29. September 1982; Karl-Ludwig Baader: Kleine Siege gegen die Macht. Michael Verhoevens Film "Die weiße Rose" gedenkt der Geschwister Scholl, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 5. Oktober 1982 sowie Karena Niehoff: Einige schwere Atemzüge. "Die weiße Rose" – Ein Film von Michael Verhoeven, in: Der Tagesspiegel vom 6. November 1982, die in ihrer Besprechung den pädagogischen Wert des Films nicht hoch genug einschätzen konnte, würden doch auch heute noch Gymnasialschüler "über Nebukadnezar" mehr lernen "als über die deutsche Geschichte seit 1918". Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose".

[484] Vgl. Baader: Kleine Siege gegen die Macht…, a.a.O.

entspräche, wobei letzteres Urteil mit Sicherheit nicht als Kompliment gedacht war, unfreiwillig die Aufmerksamkeit aber auch auf einige ästhetische Affinitäten zwischen "Die weiße Rose" und "Dein unbekannter Bruder" lenkte.[485] Dem Publikum schien der vorgeführte Ästhetizismus einzelner Kritiker egal zu sein. Nach unterschiedlichen Angaben sahen "Die weiße Rose" 500.000 bis 700.000 Zuschauer in den ersten sechs Monaten nach der Premiere, was für einen westdeutschen Film mit dieser Thematik mehr als nur ein Achtungserfolg war.[486] Daß die DDR den Film sofort ankaufte und ihn aus Anlaß des vierzigsten Jahrestages der Ermordung der Geschwister Scholl großflächig einsetzte, konnte als Zeichen dafür gelten, daß man gewillt war, den Blick "von der anderen Seite" auf den Widerstand zur Kenntnis zu nehmen und das Wissen darum zu "vertiefen".[487] Die DDR-Presse beschäftigte sich mit dem Film ausführlich und empfahl nachdrücklich einen Besuch.[488] Die unmittelbare Wahrnehmung des Films in der DDR hatte damit zu tun, daß das politische Widerstandsbild von der "weißen Rose" mit den verstärkten Bemühungen um eine integrale

---

[485] Vgl. hier Schmitz: Widerstand und Selbstbehauptung…, a.a.O. (erste Zitate, Hervorhebungen im Original – D.K.); Skasa: Das Typische, das Faßliche…, a.a.O. (zweites Zitat) und Pflaum: Deutliche Spuren von Genre-Kino…, a.a.O. (drittes Zitat).

[486] Zahlenangaben nach Greiner: Zwei neue Filme über die "Weiße Rose"…, a.a.O. und Lachmann im Gespräch mit Verhoeven, Krebs und Stolze: Schwierigkeiten mit der "Weißen Rose"…, a.a.O. Parallel zu "Die weiße Rose" lief in den bundesdeutschen Kinos der Film "Fünf letzte Tage" (1982, Regie: Percy Adlon), der, ebenfalls mit Lena Stolze in der Hauptrolle, die letzten Lebenstage von Sophie Scholl in ihren Gesprächen mit Else Gebel, einer Mitgefangenen im Münchener Gefängnis, schilderte. Vgl. dazu Percy Adlon: "Sprich, ich höre Dir zu". Zur Entstehung eines Films über die letzten fünf Lebenstage von Sophie Scholl, in: Süddeutsche Zeitung vom 2./3. Oktober 1982, S.111. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose". Michael Verhoeven bezeichnete Adlons Film als "sehr wichtig". Vgl. Verhoeven/Krebs: Die weiße Rose…, a.a.O., S.194. 2004 erschien eine neuere Version des Themas unter dem Titel "Sophie Scholl - Die letzten Tage" (Regie: Marc Rothemund) in den Kinos.

[487] So laut Einsatzkarte des Progress Film-Verleihs 17/1983 zu "Die weiße Rose" (BRD), Publikumsgruppe: Antifaschistischer Film, mit Einsatz- und Werbehinweisen, Blatt 2. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose". Der Film wurde in der DDR zeitlich noch vor der Premiere in der Bundesrepublik schon Anfang September 1982 zum Ankauf und zum öffentlichen Einsatz für die Dauer von fünf Jahren zugelassen. Vgl. das Protokoll Nr. 276/1982 über die Zulassung des Films "Die weiße Rose" vom 6. September 1982. BArch, DR 1 – Z, 5520 – Zulassungsunterlagen der Abteilung Filmzulassung in der Hauptverwaltung Film.

[488] Vgl. z.B. Raymund Stolze: Denn ihr Sprengstoff waren Flugblätter… Zur DDR-Erstaufführung des Spielfilms "Die weiße Rose", in: Junge Welt vom 23. Februar 1983 (derselbe Autor, der noch Monate zuvor den Film "Dein unbekannter Bruder" geißelte); Helmut Ullrich: Widerstand unter Einsatz des Lebens. "Die weiße Rose" – ein Film um die Geschwister Hans und Sophie Scholl von Michael Verhoeven, in: Neue Zeit vom 24. Februar 1983; Herbert Gerhardt: Gedanken zu einem Film. Die weiße Rose, in: Die Kirche 15/1983; Horst Knietzsch: Tapfer und unbeugsam gekämpft und gestorben. Zu Michael Verhoevens Film "Die weiße Rose", in: Neues Deutschland vom 25. Februar 1983; Ulrich Backmann: "Die weiße Rose". Rhythmus des Widerstands, in: Forum, 1. März-Ausgabe 1983 und Martin Mund (d.i. Ralf Schenk): Ein humanistisches Bekenntnis, in: Die Weltbühne vom 15. März 1983. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose".

Widerstandsgeschichte (neben Kommunisten auch Kirche, auch Sozialdemokratie, auch der 20. Juli 1944) kompatibel war und die Filmform tatsächlich eher DEFA-Produktionen als den Beiträgen des "Neuen (West-)Deutschen Films" ähnelte. Über die Dimensionen des Bewußtseins vom Versagen des Widerstands vernahm man in der DDR trotz der kritischen Ausgewogenheit in der Beurteilung wenig.
Nachdem die Filmautoren den Nachspann erweitert hatten, begann um diesen Text und damit um den ganzen Film in der Bundesrepublik eine politische Debatte, die Jahre dauern sollte. Es war einer der ganz seltenen Fälle, wo ein Film nicht nur als Ausdruck der politischen Kultur zur NS-Vergangenheit schon vorhandene Themen aufgriff, sie audiovisuell verarbeitete und popularisierte und damit Mentalitäten und Geisteshaltungen a posteriori vergegenwärtigte, sondern hier lag ein Film vor, dem eine die Diskussion auslösende Funktion zukam, die in höchste politische Institutionen hineinreichen sollte. Im Kern ging es dabei einerseits um die juristische Aufarbeitung der NS-Zeit und andererseits um das Außenbild der Bundesrepublik. Der neue Nachspanntext erzielte seine erste Wirkung, als die eben gerade von der Regierung verdrängte SPD über ihre Fraktion im Bundestag einen Antrag einreichte, in dem gefordert wurde, sämtliche Urteile des NS-"Volksgerichtshofes" per Gesetz für null und nichtig zu erklären. Mit Verweis auf den Grundgesetzartikel 125, wonach die alliierte Gesetzgebung von 1946 und 1947 zur "Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts" Bundesrecht geworden sei, wurde dieses Ansinnen von Regierungsbeamten abgelehnt.[489] In der Öffentlichkeit entbrannte ein Streit, bei dem auf der einen Seite die Filmschöpfer und die hinterbliebenen Angehörigen für das posthume Recht der "weißen Rose" auf Widerstand und für die Anerkennung ihrer Taten kämpften und auf der anderen Seite Politiker und Ministerialbeamte die Staats- und Justizräson der Bundesrepublik Deutschland dagegenstellten. Das bereits im Herbst 1982 vom Auswärtigen Amt aufgrund des ersten, formaljuristisch "löchrigen" Nachspanns verfügte Verbot des Films für den Auslandseinsatz im "Goethe-Institut" wurde nach Interventionen des Bundesjustizministers Engelhard und des Außenministers Genscher (beide FDP) nicht etwa widerrufen, sondern bestätigt.[490] 1983 (im Juni und im Oktober) wurden im Bundestag

[489] Vgl. Dirk Cornelsen: Film über die Widerstandsgruppe "Weiße Rose" zeigt Wirkung. Sozialdemokratische Bundestagsfraktion verlangt von der Regierung Aufhebung aller Urteile des Nazi-"Volksgerichtshofes", in: Frankfurter Rundschau vom 3. Dezember 1982. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose".
[490] Vgl. z.B. (DPA-Meldung) Goethe-Institut darf "Weiße Rose" nicht zeigen, in: Der Tagesspiegel vom 9. Juni 1983. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 27466 – "Die weiße Rose".

mehrere "aktuelle Stunden" zum Problemkreis Nachspann des Films – Aufhebung der Urteile des NS-"Volksgerichtshofes" – Rechtsprechung des Bundesgerichtshofes anberaumt. Vor allem der Staatssekretär im Auswärtigen Amt, Möllemann (FDP), agitierte vehement gegen den Nachspanntext und warf den Filmemachern vor, die Diskussion "mit nicht ganz fairen Mitteln der Insinuierung und Suggestion zu führen", da die Rechtslage eindeutig sei. Als im Oktober Justizminister Engelhard feststellen mußte, daß entgegen früherer Annahmen im Bundeszentralregister drei nicht getilgte Urteile des "Volksgerichtshofes" vorgefunden worden seien, meinte der Grünen-Abgeordnete Joseph Fischer, in dieser Stunde, die eigentlich eine "Geschichtsstunde" sei, "(…) habe (es) eines kritischen Films über die Weiße Rose bedurft, nun erneut die Frage nach der heutigen Gültigkeit dieser Bluturteile der Nazijustiz aufzuwerfen." SPD und Grüne bemühten sich weiterhin um eine Gesetzesinitiative zur Liquidation der Urteile des "Volksgerichtshofes", was 1983 und auch noch 1984 immer wieder am Einspruch der Regierungskoalition scheiterte. Schließlich einigte man sich auf einen grundlegenden Kompromiß. Der Bundestag nahm am 25. Januar 1985 folgende Entschließung ohne Gegenstimmen an: "Der Deutsche Bundestag stellt fest, dass die als ‚Volksgerichtshof' bezeichnete Institution kein Gericht im rechtsstaatlichen Sinn, sondern ein Terrorinstrument zur Durchsetzung der nationalsozialistischen Willkürherrschaft war." Seinen Entscheidungen kommt keine Rechtswirkung zu. Damit hatte auch der Nachspann seine Funktion erfüllt. Er wurde im Februar 1985 vom Regisseur abgeschnitten.[491] Verhoevens Einschätzung dieser Kontroverse enthüllt zugleich die politischen Schwierigkeiten mit der NS-Vergangenheit in der Bundesrepublik und die Möglichkeiten, die dem Medium Film manchmal im Rahmen der politischen Kultur zuzugestehen sind. Er schreibt: "Unser Film hat bewirkt, wozu keine gesellschaftliche Instanz in 45 (40 – D.K.) Jahren nach dem Zusammenbruch des Dritten Reichs in der Lage war: die unmissverständliche Ächtung des sogenannten Volksgerichtshofs als bloßes Vernichtungsinstrument in juristischer Hülle. Ich bin mir mit Mario Krebs darin einig, dass wir diesen Erfolg ohne die beharrliche Unterstützung aus dem Kreis der Weißen Rose nicht hätten erringen können."[492] Was die Rechtsauffassung des Bundesgerichtshofes betrifft, wurde vom BGH selbst erst im Jahre 1995 (paradoxerweise im Zusammenhang mit dem DDR-Recht) das Faktum der "Blutjustiz" im NS-System und die justizielle

[491] Alle Informationen und Zitate nach Verhoeven: "Die weiße Rose". Epilog…, a.a.O., S.7-21. Zum Beschluß des Bundestages vgl. auch Bundestagsdrucksache 10/2368/1985.
[492] Vgl. Verhoeven: "Die weiße Rose". Epilog…, a.a.O., S.21.

Verschonung verantwortlicher Richter und Staatsanwälte unter Beteiligung der Rechtsprechung des BGH in Nebensätzen zugegeben.[493] Mit "Das schreckliche Mädchen" von 1989 versuchte Verhoeven nochmals, unerledigte und unreflektierte Erbschaften aus der NS-Zeit in der Heimatforschung aufzudecken. Dieser Film ging in der Hitze des deutsch-deutschen Vereinigungsrummels unter.

In drei Punkten kann die Vergleichsgröße der Filme "Dein unbekannter Bruder" und "Die weiße Rose" zusammengefaßt werden. Erstens artikulieren beide Filme nicht intendiert, aber doch deutlich sichtbar, auf einer untergeordneten, zweiten Ebene der Filmhandlungen ein Bewußtsein vom Versagen des Widerstands, das sich in der Isolation, in dem ohnmächtigen Aufprall der Widerstandsaktivitäten mit der Passivität und dem Desinteresse der Gesellschaft des "Dritten Reiches" und dem letztendlichen Scheitern des Widerstands manifestiert. An dieser Stelle sei auch erneut angemerkt, daß jene Sichtweise nicht antinomisch zur filmischen Ehrung des Widerstands steht, sondern mit ihr permanent korrespondiert. Damit werden die sozialen Verweiszeichen einer realitätsbezogenen Annäherung an die NS-Geschichte besser identifizierbar. Zweitens beziehen beide Filme ihre potentielle Wirkung aus dem Unterlaufen lieb gewordener oder eingefahrener Legenden über den Widerstand. In dem DEFA-Film "Dein unbekannter Bruder" sind es Aspekte des Zweifels, des Verrats und des Aufwerfens der Frage nach dem Sinn des Kampfes schlechthin, die zur Kritik des "reinen", heroischen Bildes vom Widerstand der Jahrzehnte davor führen. "Die weiße Rose" verdeutlicht demgegenüber die politische Stoßrichtung des Widerstands (nicht nur die Gewissensnot und die Ethik) und plädiert für eine universalistische Akzeptanz aller Widerstandskräfte. Insofern entsprechen die Filme auch der (erweiterten) Form einer Rückkehr der historischen Verantwortung im Film. Abschließend haben drittens die jeweiligen Rezeptionsbehinderungen, wobei diejenigen in der DDR um "Dein unbekannter Bruder" restriktiver waren, anschaulich gezeigt, in welch prekärer Lage sich die Instanzen Politik und Film in der Gesellschaft zu- oder gegeneinander befinden können und was sie über den widersprüchlichen Zustand der politischen Kultur im geteilten Deutschland aussagen. Der Film "Die weiße Rose" kann hier als außerordentlicher Sonderfall betrachtet werden, dem es produktiv gelungen ist, durch seine Existenz politische Diskussionen anzuschieben und politische Entscheidungen zu beeinflussen.

---

[493] Vgl. dazu Kerstin Freudiger: Die juristische Aufarbeitung von NS-Verbrechen, Tübingen 2002, S.402/403.

Exkurs zu zwei Dokumentarfilmen über und mit NS-Bildern – "Hitler – eine Karriere" / "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert"

Die folgenden Anmerkungen zum Dokumentarfilm verstehen sich als Präzisierung der These von der arbeitsteiligen Geschichtsaufarbeitung. Es geht zum einen um die westdeutsche Produktion "Hitler – eine Karriere" (1977, Regie: Christian Herrendoerfer) nach der Hitler-Biographie von Joachim Fest und zum anderen um den DEFA-Film "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert" (1988, Regie: Karl Gass) über den Großadmiral und "Führernachfolger" Karl Dönitz. Der Ausflug auf das Terrain des Dokumentarfilms ist im Verhältnis zum Spielfilm methodisch insofern abweichend, weil beim Dokumentarfilm ein gewisser "Mehrwert an Authentizität" angenommen wird, der suggeriert, die Filmbilder des Dokumentarfilms seien "echter" als die im Spielfilm.[494] Bei genauer Betrachtung ist dies jedoch irreführend, denn Spiel- und Dokumentarfilm sind gleichermaßen nicht *die* Wirklichkeit, sondern Bilder *von der* und Ausschnitte *aus der* Wirklichkeit. Zwar wird das Publikum immer registrieren, ob jemand Adolf Hitler spielt oder ob die Darstellung den realen Adolf Hitler auf Film festgehalten hat.[495] Der größere Authentizitätsanspruch des Dokumentarfilms ist aber eher auratischer als tatsächlicher Natur, weil zwangsläufig der Eindruck entsteht, der Film sei bei einem realen Ereignis "dabei gewesen" und keine Nachstellung der Wirklichkeit. Außer acht gelassen wird hier der Konstruktionscharakter des Mediums Film im allgemeinsten Sinn und der Entstehungskontext von Filmen.

Der Film "Hitler – eine Karriere" war in den siebziger Jahren Ausdruck und Höhepunkt des Phänomens der sogenannten "Hitler-Welle" in der Bundesrepublik. Die "Hitler-Welle", d.h. die intensive politisch-biographische und sozialpsychologische Auseinandersetzung mit der Figur Hitlers, hatte ihre Voraussetzungen in der Veränderung des interpretativen Zugriffs

[494] Begrifflichkeit nach Matthias Steinle: Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm, Konstanz 2003, S.25. Steinles Arbeit ist eine der ersten umfassenden vergleichenden Studien zur deutsch-deutschen Mediengeschichte, die der parallelen und aufeinander bezogenen Entwicklung des Filmwesens in beiden deutschen Staaten Rechnung trägt. Vgl. dazu auch meine Rezension in: UTOPIE kreativ. Diskussion sozialistischer Alternativen 164/2004, S.564-567.

[495] Je nach Inszenierungsintensität können reale Personen (und gerade Hitler, aber auch andere) durch den Film selbst zu Schauspielern werden, wenn sie elementar und organisch in der Inszenierung aufgehen. Riefenstahls Apotheose des "Führers" in "Triumph des Willens" ist dafür das herausragendste und abschreckendste Beispiel. Dönitz wiederum war sich nicht zu schade, in dem Werbespielfilm der NS-Kriegsmarine "U-Boote westwärts" (1941, Regie: Günther Rittau) als er selbst aufzutreten.

auf die deutsche Geschichte zwischen 1933 und 1945, die gegen Ende der sechziger Jahre in einigen westeuropäischen Ländern und in den USA zu beobachten war. Zum direkten Auslöser für Verschiebungen des Interesses an der NS-Geschichte in Konzentration auf Hitler wurde in breiteren Kreisen von Kunst und Literatur die Wiederentdeckung und stille Bewunderung des Hitler-Bildes, das Riefenstahls "Triumph des Willens" auf so exemplarisch propagandistische Weise gezeichnet hatte.[496] Der Historiker Saul Friedländer bezeichnete die Evidenz, mit der die Umarbeitung des Umgangs mit der NS-Vergangenheit vorangetrieben wurde, treffend als "neuen Diskurs". Er erkannte darin, "wie die verbrecherische Seite des Nazismus im heutigen Bewußtsein neutralisiert wird durch sprachliche Kunstgriffe, Bedeutungsverschiebungen, Ästhetisierung und Umkehrung von Symbolen." Außerdem: "Je erfolgreicher die schlimmsten Aspekte des Nazismus neutralisiert werden, desto leichter findet der neue Diskurs seinen Weg in unsere Imagination."[497] Anhand von Beispielen aus Publizistik, Kino, Literatur und Wissenschaft in Westeuropa und den USA der sechziger und siebziger Jahre untermauerte Friedländer seine These und mußte dabei in manchen Fällen auch einen Hang zum Revisionismus feststellen, der bis an die "Auschwitz-Lüge" heranreichte.[498] Ziel dieses "außerordentlich komplexen Prozesses" war offenkundig der "auf den verschiedensten Ebenen der populären wie auch der Elite-Kultur" ablaufende "Versuch der westlichen Kultur und der westlichen Imagination, mit der NS-Zeit fertig zu werden und sie in eine ‚normale' Vergangenheit umzugestalten."[499] Friedländer bezog die beiden wichtigsten publizistischen Beiträge der Bundesrepublik auf dem Weg zur

---

[496] Eher schleichend vollzog sich in der Rezeption der Fotoarbeiten von Riefenstahl über Naturvölker Afrikas eine heimliche Riefenstahl-Renaissance, die zunächst ihre NS-Filme ästhetisierte und entpolitisierte, um sich von da aus "verstehend" der NS-Kunst und der Person Hitlers anzunähern. Als Zusammenfassung, Positionierung und Rechtfertigung dieses Trends steht gleichermaßen der fragwürdig indifferente und ambivalente Essay von Susan Sontag "Faszinierender Faschismus", in welchem die Autorin über "Triumph des Willens" und "Olympia 1936" z.B. schreibt, sie seien "vielleicht die zwei besten Dokumentarfilme, die je gedreht wurden" (!!) und man solle doch endlich den Faschismus auch als Verkörperung von "Idealen" (Leben als Kunst, Schönheit, Mut, Überwindung der Entfremdung, Ablehnung des Intellekts und die Familienbehütung) begreifen. Vgl. hier Susan Sontag: Faszinierender Faschismus (1974), in: Dies.: Im Zeichen des Saturn. Essays (1980), Frankfurt/M. 1983, 1990 (4. Aufl.), S.96-125, hier S.115-117. Zur verwirrenden und bewußt konfus angelegten Interpretationsmethode Susan Sontags vgl. die hellsichtige Kritik von Greil Marcus: Cowboystiefel und Deutsche (1983), in: Ders.: Der Mülleimer der Geschichte. Über die Gegenwart der Vergangenheit – Eine Zeitreise mit Bob Dylan, Wim Wenders, Susan Sontag, John Wayne, Adolf Hitler, Elvis Presley, Bill Clinton, Miou-Miou, Umberto Eco u.a. (1995), Hamburg 1996, S.138-147.

[497] Vgl. Saul Friedländer: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus (1982), Frankfurt/M. 1999, S.29/30.

[498] Vgl. Friedländer: Kitsch und Tod…, a.a.O., S.86-117.

[499] Vgl. Friedländer: Kitsch und Tod…, a.a.O., S.137.

Neutralisierung und Normalisierung in seine Analyse mit ein, die sich im Kern um die Gestalt und behauptete Größe von Adolf Hitler drehten: Albert Speers "Erinnerungen" und die Biographie über Hitler von Joachim Fest.[500] Die große Aufmerksamkeit, die diese Bücher in der Bundesrepublik erregten, konnte nur damit erklärt werden, daß die Darstellungen dem zunächst unausgesprochenen Bedürfnis der Leser entgegenkamen, abseits der lästigen strukturgeschichtlichen (und damit auch Schuld zuweisenden) Abhandlungen zum Nationalsozialismus endlich etwas "über den Menschen Adolf Hitler" zu erfahren.[501] Albert Speer (1905-1981), der frühere Chefarchitekt Hitlers, der Reichsminister für Bewaffnung, Munition (ab 1942), für Rüstung und Kriegsproduktion (ab 1943), der verurteilte Hauptkriegsverbrecher wegen seiner planenden Verantwortung für die Funktionsfähigkeit des Zwangsarbeitersystems in der deutschen Kriegswirtschaft, konnte aufgrund seines überzeugten Nationalsozialismus und der anbetenden Nähe zu Hitler kaum eine eigene kritische Schuldauffassung entwickeln.[502] Auch die von Speer immer wieder hervorgehobene "Magie" Hitlers, die möglicherweise zutraf, die aber weder die politische Wesenheit Hitlers noch eine verifizierbare Bestimmung kollektiver, systematischer Verbrechen in den Blick nahm, verdunkelte das eigentliche Problem der Gestalt des "Führers", nämlich seine soziale Position an der Spitze des deutschen Faschismus. Durch Speer war das auch mit Sicherheit nicht zu leisten, erwies sich aber gegenüber allen anderen abstrakten oder distanzierten Beschreibungen Hitlers als rezeptiv attraktiver.[503] Auf diese Attraktivität rekurrierte dann nicht ganz unfreiwillig Joachim Fest, dessen Hitler-Biographie noch heute in den schillerndsten Farben gelobt wird. Zweifellos auf ganz anderem Niveau als Speer und weit davon entfernt, das NS-System in irgendeiner Form zu verharmlosen oder gar zu verteidigen, war das Konvolut Fests vor allem ein Paradebeispiel für eine durch und durch personalisierende Geschichtsschreibung, die zwischen Bericht, Erzählung und der Tendenz zu emotio-

---

[500] Vgl. Friedländer: Kitsch und Tod…, a.a.O., S.62-73.

[501] Neu waren nicht die Beschäftigung mit Hitler und vor allem nicht die ständigen retrospektiven Versuche der historischen Publizistik, der unreflektierten "Dämonie des Führers" die Alleinschuld an Krieg und Massenmord unterzuschieben. Vgl. dazu z.B. die Zusammenfassung der Schlagworte des "Hitlerismus" von Eike Hennig: Bürgerliche Gesellschaft und Faschismus in Deutschland. Ein Forschungsbericht, Frankfurt/M. 1977, 1982 (2. Aufl.), S.64-66. Neu war vielmehr der Ansatz zur Neutralisierung Hitlers durch seine Entkoppelung von der Geschichte.

[502] Zu den Lebensdaten Speers vgl. Wistrich: Wer war wer im Dritten Reich?..., a.a.O., S.329-331.

[503] Vgl. Albert Speer: Erinnerungen, Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1969, 1976 (5. Aufl.). Das galt selbst noch für das irrationalistisch-mystifizierte Untergangsoratorium während des sogenannten "Endkampfes" um Berlin bei Speers letzter Begegnung mit Hitler vor dessen Selbstmord am 30. April 1945 (S.474-491).

naler Dichte hin und her changierte. Nicht die Abarbeitung am Verlauf des Faktischen geriet in seinem Buch zum Problem, sondern das Interpretationsmoment von Fest, ständig wiederholend über "die Größe" und "das Böse" Hitlers oder über "die Größe im Bösen" zu spekulieren. Höchst spekulativ war auch die an einigen Stellen fühlbare "Fehlerdiskussion" über müßige Fragen, was wohl geschehen wäre, wenn Hitler hier und da "weitsichtiger und klüger" vorgegangen wäre.[504] Damit verließ Fest den biographischen Bezugsrahmen der Arbeit, was ihn jedoch ideal in die Lage brachte, seiner assoziativen Bildsprache Wirkung zu verleihen, die zu dem entscheidenden Aspekt für den Erfolg der Studie wurde. Das Fazit nach der Lektüre von Fests Hitler-Biographie konnte nur lauten: Hitler war eine faszinierende Figur der "großen" Politik, zwar negativ faszinierend, aber faszinierend, nicht weniger. Auf der Woge dieser Faszinationsübertragung dominierte die "Hitler-Welle" mehrere Jahre lang die öffentliche Auseinandersetzung um die NS-Zeit in der Bundesrepublik, an deren Anfang Speers "Erinnerungen", in der Mitte Fests Biographie und an deren Ende der Film "Hitler – eine Karriere" stand, der auf Basis der Biographie und unter maßgeblicher Mitarbeit von Fest produziert wurde.[505]

Der Film versucht, den "Führer", zuerst der NSDAP, dann des Deutschen Reiches und später des sogenannten "Großdeutschen Reiches" mit seiner in der Weimarer Republik wachsenden Anhängerschaft in Beziehung zu setzen.

---

[504] Vgl. Joachim Fest: Hitler. Eine Biographie (1973), München 2001, besonders S.27-37 und z.B. S.861-882.

[505] Es empfiehlt sich, für ein halbwegs objektiviertes und kontextualisiertes Bild über Adolf Hitler fünf andere Werke aus der Forschung heranzuziehen. Fest am nächsten ist hier Sebastian Haffner: Anmerkungen zu Hitler, München 1978. Die Übereinstimmungen in der Geschichtsauffassung von Haffner und Fest hat letzterer vor einiger Zeit in einem Essay dargelegt, wonach sich beide stets einig gewesen seien, daß "… weder Gruppen noch Strukturen als die ausschlaggebende Schubkraft historischer Prozesse angesehen" werden können. In diesem Text markiert Fest die Grenze der Deckungsgleichheit zu Haffner, wenn er schreibt: "Es sei alles ein gewaltiger Romanstoff, und das Gewesene bedeute ihm (Haffner – D.K.) womöglich mehr als das Treiben ringsum, weil es den einzigartigen Vorteil besitze, keine Überraschungen zu bieten und die Tragödie von der Eröffnung über die Peripetie bis hin zum Sturz wie vorgesehen zum Abschluss zu bringen." Vgl. Joachim Fest: Der fremde Freund. Erinnerungen an Sebastian Haffner, in: Der Spiegel 33/2003, S.138-146, Zitate S.144 und S.146. Damit hat Fest auch sein eigenes Credo des Geschichtsdenkens offengelegt. Haffners "Fehlerdiskussion" über Hitler (falsch sei "sein" Antisemitismus und die "unbeherrschte" Kriegführung des Deutschen Reiches gewesen) stand der von Fest in nichts nach. Vgl. Haffner: Anmerkungen zu Hitler…, a.a.O., S.123-154. Als Ergänzung unbedingt zu beachten sind die stärker struktur- und kontextgeschichtlich arbeitenden Biographien von Manfred Weißbecker/Kurt Pätzold: Adolf Hitler. Eine politische Biographie, Leipzig 1995 und von Ian Kershaw: Hitler. Band 1: 1889-1936, Band 2: 1936-1945, Stuttgart 1998 und 2000. Zur politischen und sozialpsychologischen Einordnung Hitlers in Klassen-, Sozial- und Privatverhältnisse vgl. außerdem Ian Kershaw: Der Hitler-Mythos. Führerkult und Volksmeinung (1987), Stuttgart 1999 und den Abschnitt über Hitler bei Erich Fromm: Anatomie der menschlichen Destruktivität (1973/1974), Reinbek 1977, 2000 (19. Aufl.), S.415-486.

Wahlweise geschieht dies unter politischen, psychologischen und zum Teil auch sexuellen Gesichtspunkten. Schritt für Schritt werden Hitlers Lebensstationen abgerufen, zunächst bis zum 30. Januar 1933 und dann zielgerade in Krieg und Vernichtung. Fest und Herrendoerfer fragen nach den eigentlichen Beweggründen, wieso so viele Menschen Hitler und der NSDAP "folgten". Sie können diese Hauptfrage nicht beantworten, wobei ihnen die verwendeten Bilder und die Diktion des Kommentars oftmals entgleisen, da sie die "Folgschaft" aus einer irrationalen Massendynamik erklären.
Als "Hitler – eine Karriere" zunächst in großem Stil Ende Juni 1977 auf den Internationalen Filmfestspielen in Westberlin präsentiert und dann ab 8. Juli in der ganzen Bundesrepublik gestartet wurde, erzielte er ein für Dokumentarfilme sonst kaum gesehenes und erwartetes öffentliches Aufsehen.[506] Alle maßgeblichen bundesdeutschen publizistischen Instanzen und Organe beteiligten sich an einer intensiv geführten Diskussion über das gezeigte Hitler-Bild. Mit dem Prädikat "Besonders wertvoll" von der "Filmbewertungsstelle Wiesbaden" (FBW) ausgestattet und in der massiven Werbung mit Schlagsätzen wie "Das filmische Standardwerk über Adolf Hitler" oder "Hitler – wie er wirklich war" angepriesen, erreichte der Film bereits Ende September 1977 offenbar die erste Millionengrenze in der Zuschauergunst.[507] Neben dem Erfolg mit dem sichtbaren Bedarf an Informationen zum Bild von Hitler bestand der wichtigste Effekt des Films anfänglich darin, die Bandbreite des öffentlichen Spektrums der politischen Kultur in der Bundesrepublik klar und ohne Umschweife in seinen polari-

[506] Die Welturaufführung auf den Filmfestspielen war am 29. Juni 1977, begleitet von einer Pressekonferenz einen Tag später. Vgl. "Hitler – eine Karriere". Pressematerial, o.D.u.S. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 22027 – "Hitler – eine Karriere". Kinoanlaufdatum nach Koll/Lux/Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films… Band 2: H-P, a.a.O., S.1366. Schon 1969 hatten Fest und Herrendoerfer zusammen einen Hitler-Film für das Fernsehen unter dem Titel "Versuch eines Porträts" (NDR) produziert. Die geringe Resonanz des Films von 1969 und die große Beachtung des Films von 1977 zeugen, bei fast gleichlautender inhaltlicher Ausrichtung der Filme, von einem erheblichen Dynamisierungsschub der "Hitler-Welle" in diesen Jahren.

[507] Vgl. Prädikatskarte der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) vom 14. Juni 1977 (Prüf-Nummer 15982). Archiv der SDK, Sign.-Nr.11406 – "Hitler – eine Karriere". Zur Begründung vgl. das entsprechende Gutachten der FBW, wo es u.a. heißt: "… sowohl das Arragement des Materials in seiner Gliederung und Montage wie die Kommentierung in ihrer Verbindung von Forschungsergebnissen mit filmisch Beleg- und Interpretierbarem sind – im Blick auf Dokumentarfilme anderer und ähnlicher Thematik – im Sinne der Verfahrensordnung der FBW als überragend zu bezeichnen." Zitiert nach Jörg Berlin/Dierk Joachim/Bernhard Keller/Volker Ullrich (Hg.): Was verschweigt Fest? Analysen und Dokumente zum Hitler-Film von J.C. Fest, Köln 1978, S.170. Vgl. dazu auch Norman Paech: Die Unsicherheit gegenüber der Geschichte. Zu den Urteilen der Filmbewertungsstelle über "Hitler – eine Karriere" und "Heartfield", in: Deutsche Volkszeitung vom 19. Januar 1979. Die Werbesätze sind den empfohlenen Schlagzeilen (insgesamt zwölf) des Filmverleihs entnommen. Vgl. "Hitler – eine Karriere". Pressematerial…, a.a.O. Die Zuschauerzahl folgt (DPA-Meldung) o.T., in: Der Tagesspiegel vom 23. September 1977. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 22027 – "Hitler – eine Karriere".

sierenden Konturen gekennzeichnet zu haben. Je nach politischer Einstellung befürworteten die meisten konservativen Blätter die Grundaussagen des Films, während sich auf der linken und liberalen Seite eine Phalanx der vehementen Ablehnung bildete. Stellvertretend und beispielgebend für eine positive Haltung zum Film schrieb dann aber ausgerechnet der als linksliberal geltende "Spiegel" u.a.: "Die Zuschauer werden rasch merken, daß ihnen dieser Film mehr bietet als nur eine neue Variation des Alt-Themas Hitler. Zum erstenmal befreien bundesdeutsche Filmer den zum Zelluloid-Monster degenerierten Führer von den Denkschablonen antifaschistischer Aufklärungsfilme und entwerfen ein glaubwürdiges, auch historiographisch zuverlässiges Bild von Hitler und seiner Epoche." Bei allem Lob kamen die für den Film optierenden Rezensenten jedoch nicht umhin, einzelne historische Ungenauigkeiten, Kommentarirrtümer und Bildverselbständigungen als dem Film und seiner Wirkung abträglich zu bezeichnen.[508] Mit Bestürzung reagierten hingegen viele andere Zeitungen und warfen dem Film historische und politische Verantwortungslosigkeit vor. Von der politischen Mitte bis hin zu links orientierten Blättern wurde der Film sehr hart kritisiert. Die Kritikpunkte, der Film betreibe "NS-Nostalgie", er sei in der personalisierten Sicht auf Hitler gefährlich, die NS-Verbrechen würden augeblendet, die faschistischen Bilder seien distanzlos verwendet worden, der Kommentar komme gegen die Suggestionskraft der Bilder überhaupt nicht an und der Faschismus erscheine aufgrund des fehlenden Kontextes als nicht mehr so gefährlich, waren in den negativen Rezensionen auf die eine oder andere Weise immer wieder anzutreffen. "Die Zeit" meinte z.B. pointiert: "Wer so ungeschützt den Geist Hitlers aus den Filmbüchsen entweichen läßt, wer nur die Psyche Hitlers erklärt, nicht aber sein Programm

[508] Vgl. Heinz Höhne: Hitler-Film. Faszination des Demagogen, in: Der Spiegel 27/1977 vom 27. Juni 1977 (Zitat). Archiv der SDK, Sign.-Nr.11406 – "Hitler – eine Karriere". Höhnes Kritik ist insgesamt eine prägnante Zusammenfassung konservativer Auffassungen sowohl zu Hitler und dem deutschen Faschismus als auch zu den Leistungen und Grenzen eines historischen Films. Allein zu dem o.g. Zitat und darüber hinaus zu dem ganzen Artikel wäre eine Menge zu sagen, was hier leider aus Platzgründen unterbleiben muß. Die Tendenz Höhnes aufnehmend vgl. auch Günther Deschner: Versuch einer Revision: Fests Hitler-Film, in: Die Welt vom 1. Juli 1977. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 22027 – "Hitler – eine Karriere". Interessant ist, daß die Kurzkritiken in "Bild am Sonntag" und "Bild" den Film aber keineswegs guthießen. Vgl. Peter Boenisch sah den neuen Hitler-Film: Ein Diktator des Radio-Zeitalters, in: Bild am Sonntag vom 3. Juli 1977 und Hans P. Neuhaus: Hat Adolf Hitler bei den Deutschen plötzlich wieder eine Zukunft?, in: Bild vom 6. Juli 1977. Der laute Beifall aus dem rechtsradikalen Lager für den Film hätte den Filmautoren allerdings zu denken geben müssen. Vgl. hier (ohne Autorenangabe) Gerechtigkeit für Hitler. Die Wahrheit setzt sich durch, in: Deutsche National-Zeitung vom 8. Juli 1977 sowie Harald Neubauer: Hitlers wahre Größe. Das neue Hitler-Bild, in: Deutsche National-Zeitung vom 15. Juli 1977. Diese Kritiken sind abgedruckt bei Berlin/Joachim/Keller/Ullrich (Hg.): Was verschweigt Fest?..., a.a.O., S.75-79 (Auszüge) und S.93-96.

und seine Bewegung, nicht aber die gesellschaftlichen, geistesgeschichtlichen und politischen Voraussetzungen seines Erfolges, nicht aber die Prädisposition und die Mitverantwortung fast des ganzen Volkes, der macht sich (wenn auch guten Willens) der exkulpierenden Mythen- und Legendenbildung schuldig. Er muß sich den Vorwurf eines polnischen Historikers gefallen lassen, daß die ‚Hitler-Welle' nichts weiter sei als ‚Ausdruck einer fragwürdigen Nostalgie oder reine Kommerzialisierung der noch längst nicht erforschten Geschichte'."[509] Zusätzliche Brisanz erhielt der Film dadurch, daß er besonders auf Jugend und Schule Eindruck machte und die Debatten auch den pädagogischen Wert oder Unwert des Hitler-Opus mit einschlossen. Hier wurde deutlich, daß das erziehungspolitische Vakuum im Wissen bzw. Nichtwissen über Hitler und die Geschichte des Nationalsozialismus eine voraussetzungslose Wahrnehmung des Films mehrheitlich nicht verträgt.[510] Im Ausland war sich die Presse von Ost nach West (mit Nuancen im Tonfall) ausnahmslos darüber einig, daß der Hitler-Film keinen wirklich reflektierten und ansprechenden Beitrag zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit darstellt.[511]

---

[509] Vgl. Karl-Heinz Janßen: NS-Nostalgie auf Großleinwand mit Stereoeffekt. High durch Hitler. Das neue Werk des Führer-Biographen Fest entpuppt sich als ein gefährlicher Film, in: Die Zeit vom 8. Juli 1977, S.9 (übrigens im Politikteil, nicht im Feuilleton). Nur graduell davon verschieden waren die Einschätzungen von Wolfram Schütte: …seine energischen Gemeinplätze. Joachim Fests und Christian Herrendörfers (sic) Filmfeature "Hitler – eine Karriere", in: Frankfurter Rundschau vom 8. Juli 1977; Albrecht Roeseler: Opfer einer Karriere. Der neue Hitler-Film von Joachim Fest und Christian Herrendoerfer, in: Süddeutsche Zeitung vom 10. Juli 1977; Reinhard Kühnl: "Besonders wertvoll" – Hitler-Film propagiert gereinigten Faschismus, in: Deutsche Volkszeitung vom 21. Juli 1977, S.11; Hans Lamm: Ein Fest für Hitler. Joachim Fests filmische Geschichtsklitterung, in: Vorwärts vom 28. Juli 1977, S.24; Kurt Gehrmann: Die Karriere des Diktators – vor Beifall wird gewarnt. Der Hitler-Film von Joachim Fest gibt keine ausreichende Antwort auf die Frage: Wie konnte es geschehen?, in: Neue Ruhr-Zeitung vom 28. Juli 1977 u.v.a. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 22027 – "Hitler – eine Karriere".

[510] Vgl. (ohne Autorenangabe) Anfangs ist mir Hitler sogar fast sympathisch geworden! Münchner Realschüler sahen für die AZ den Hitler-Film, in: Münchner Abendzeitung vom 29. Juli 1977. Archiv der SDK, Sign.-Nr.11406 – "Hitler – eine Karriere" und (ohne Autorenangabe) "So viele auf einem Fleck, für einen Hitler…" Berliner Schüler loben die Objektivität des Fest-Films und bemängeln seine Oberflächlichkeit, in: Die Zeit vom 19. August 1977, S.9/10. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 22027 – "Hitler – eine Karriere". Trotz der Kritik am Film empfahlen z.B. Bayern und Rheinland-Pfalz einen Einsatz für Schulfilmveranstaltungen, in Bayern ab Oktober 1977 für die 9. Jahrgangsstufe und in Rheinland-Pfalz nach einem Vorstoß der Kultusministerin Laurien (CDU), mit dem die Produktionsfirma für die Wiederaufführung des Films 1980 warb. Vgl. dazu das Schreiben des Referats Jugendfilm der Staatlichen Landesbildstelle Nord- und Südbayern an Interart Filmbeteiligungs- und Produktions-GmbH vom 17. Oktober 1977 (Auszug) und Informationen für Lehrer und Schüler: Hitler-Film als Schulunterricht? Zur Wiederaufführung dieses Films in der Bundesrepublik Deutschland ab 18.4.80. "Hitler – eine Karriere". Pressematerial, o.D.u.S. Archiv der SDK, Sign.-Nr.11406 – "Hitler – eine Karriere".

[511] Vgl. die Beispiele aus Frankreich, Großbritannien, aus der Schweiz und der UdSSR (hinzuzufügen wäre noch Polen) bei Berlin/Joachim/Keller/Ullrich (Hg.): Was verschweigt Fest?..., a.a.O., S.136-155.

Die Einwände gegen den Film mit den Attributen NS-Nostalgie, Gefährlichkeit, Ausblendung der NS-Verbrechen, Personalisierung usw. sind bereits nach einer nur oberflächlichen und wenig konzentrierten Betrachtung unbestritten, so daß in der Tat die groben Schwächen der Filmdarstellung mögliche oder behauptete Erklärungsabsichten über Hitler fast vollständig unterminieren. In dieser Hinsicht ist "Hitler – eine Karriere" kontextuell und faktisch komplett ideologisch, wobei nicht jedes Mal ersichtlich wird, welche Mängel nun schwerer wiegen, der Personalisierungsansatz oder die Kontextlosigkeit.[512] Fest selbst formulierte das Motiv für seine Filmarbeit aber dahingehend, daß es ihm um die Faszination der Massen und um deren Projektion auf Hitler ging: "Bisher ist zuviel, wie ich finde", so Fest, "auf das bloße Gegengefühl gebaut worden. Und ich meine, man sollte die Faszination durchaus zeigen; verständlich machen, daß es eine Faszination für viele gab, und damit und auf diese Weise versuchen, die Leute etwas immuner gegen ähnliche Reaktionen zu machen."[513] An dieser Stelle soll in der Analyse unter Berücksichtigung der immanenten Kontextfehler des Films der Anspruch von Fest im Zentrum des Interesses stehen, ob die Faszination und Gewalt des Faschismus anhand der Selbstinszenierung des "Dritten Reiches" entschlüsselbar ist oder nicht.[514]

Die Probleme beginnen bei dem Begriff Faszination. Unter Faszination fallen Synonyme wie Begeisterung, Leidenschaft, Schwärmerei, Fesselung oder Bezauberung. Nun ist anzunehmen, daß all diese Signifikate durchaus vom deutschen Volk auf "ihren Führer" Adolf Hitler transponiert wurden. Aber wie und in welcher Form? Und vor allem vom ganzen Volk? Film und Kommentar legen das nahe. Der selbst gewählte Maßstab von Fest und Herrendoerfer ist jedoch nicht durchgehalten worden, ja manchmal keimt der

---

[512] Ein Beispiel für Fests personalisierende Geschichtsauffassung: Gleich zu Anfang des Films (nach drei Minuten Laufzeit) läßt Fest den Kommentator zu Hitler-Bildern aus Riefenstahls "Triumph des Willens" sagen: "An ihm (Hitler – D.K.) bewahrheitete sich das Wort (welches und von wem? – D.K.), daß die Geschichte es bisweilen liebe, sich in einem Menschen zu verdichten." *Die* Geschichte liebt natürlich gar nichts. Sie ist passiert oder nicht. Sie kann analysiert und interpretiert werden. Aus ihr können Lehren für Gegenwart und Zukunft gezogen werden. Der Geschichte emotionale Fähigkeiten zuzuschreiben, ist absolut unstatthaft. Das Festsche Machtwort gereicht hier zur rezeptiven Abwehr von Verantwortung. Die Zuschauer können sich ab jetzt (nach drei von hundertfünfzig Minuten!) zurücklehnen und beruhigt sagen: "Ich bin es nicht, Adolf Hitler ist es gewesen!" (frei nach dem Titel eines Dramas der Freien Theateranstalten Berlin).

[513] Vgl. hier Joachim C. Fest: Auszüge aus einem Pressegespräch über diesen Film (1977), in: "Hitler – eine Karriere". Pressematerial…, a.a.O., S.1/2. BArch-Filmarchiv, Filmmappe 22027 – "Hitler – eine Karriere".

[514] Unter diesem Blickwinkel ist die Eingangsfrage der hier zitierten Dokumentenpublikation "Was verschweigt Fest?" zwar nicht falsch, aber insoweit ungenau, als sie, den Intentionen des Films besser gerecht werdend, eigentlich "Was zeigt Fest und wie?" hätte heißen müssen. Der Kritik am Endprodukt wäre damit kein Abbruch getan worden.

Verdacht auf, die Filmemacher hätten hier eher ihre eigenen Phantasien, Wünsche und Faszinosa artikuliert und anhand des Filmmaterials zu objektivieren versucht. Vier essentielle Aspekte scheinen für die Beurteilung des Hitler-Films bedeutend zu sein. Erstens bebildert der Film Hitlers Lebensstationen dem biographischen Abriß folgend korrekt und beschreibt dabei insbesondere die dem Nationalsozialismus (im Film aber nur Hitler) eigene und wesentliche Mischkonstellation aus Kalkül und Verführungsabsicht im politischen Willen zur Macht.[515] Die Faszination Hitlers soll laut Film vor allem seinem Redetalent geschuldet sein. Die Analyse von Fest demontiert hier gerade genau diesen zugeschriebenen Eindruck, indem sie aufzeigt, wie Hitler spricht; erst gar nicht, um die Spannung zu steigern, dann fahrig und leise, um immer weiter zum ekstatischen Schreien anzuwachsen und zu vollenden. Fest beweist damit nicht die Faszination, sondern das Gegenteil, daß nämlich an dem suggestiven Hitler alles geübt und gespielt und das Brimborium des Redeschwalls kleiner war, als es die generationelle Überlieferung geweissagt hat. Jetzt käme allerdings erst die spannende Frage: Wieso waren dann viele Menschen für Hitlers Auftritte und seine Tiraden empfänglich? Mit der Frage wird das Publikum sitzen gelassen. Die Zuschauer müssen glauben, daß die Berechnung Hitlers, die Massen zu manipulieren, die Schuld eben dieser Massen war. Eine auch nur in Ansätzen eingreifende Interpretation der Klassen-, Sozial- und Mentalitätsstruktur von Hitlers Anhängern unterbleibt vollständig.[516]
Zweitens befördert der Film die Legendenbildung von dem "einsamen Entschluß" Hitlers, Politiker und damit ein ganz "großer" Mann zu werden, "den die Last der Erwählung (!)", so der Filmkommentar, "in die Einsamkeit drängt". Woher bezog Hitler seine "Erwählung", um in diesem irrationalistisch-mythisierenden Bild zu bleiben? Der Film verortet Hitlers "Einsamkeit" nicht zuletzt im Wien der zehner Jahre des vorigen Jahrhunderts und vor allem in "seiner" Wahrnehmung der Juden. Hart an der Grenze zur Rechtfertigung antisemitischer Vorurteile gestaltet das Bildarrangement den

[515] Zu den Lebensdaten Adolf Hitlers (1889-1945) vgl. neben den genannten Biographien auch Wistrich: Wer war wer im Dritten Reich?..., a.a.O., S.171-180.
[516] So steht auch der wohl politisch sinnloseste Satz der neuzeitlichen Geschichte völlig isoliert da. Hitler sagt auf dem Reichsparteitag der NSDAP 1934, eingefangen in Riefenstahls "Triumph des Willens": "Vor uns liegt Deutschland, in uns marschiert Deutschland und hinter uns kommt Deutschland." Daraufhin Jubel und Geschrei seiner Zuhörer. Schnitt. Es ist unmöglich, aus Hitlers Satz irgendeinen Sinn zu destillieren. Die "Volksgenossen" werden vermutlich nicht länger darüber nachgedacht haben. Warum nicht? Das ist die entscheidende Frage, die der Fest-Film unbeantwortet läßt. Nachträglich nicht uninteressant ist auch eine Lektüre von Hitlers Reden. Vgl. z.B. Erhard Klöss (Hg.): Reden des Führers. Politik und Propaganda Adolf Hitlers 1922-1945, München 1967. Durch die Leere des Inhalts der Reden wird eine Tiefenbetrachtung davon, wie Hitlers Äußerungen im Volk "ankamen", nur noch zwingender.

für Hitler fühlbaren Rassenhaß. Standbilder werden gezeigt. Menschen im Halbdunkel auf Straßen, ärmlich, grau, mit Bärten, Hüten und Locken an den Schläfen, aber Handel treibend. Im Wechselschnitt (ebenfalls Standbilder) kommen elegant gekleidete, gutbürgerliche Frauen in den Blick. Der Filmtext erläutert, daß Hitler die Umgebung der Juden abstoßend fand. Von den Juden "ging der Schauder einer fremdartig anmutenden Welt aus". Und weiter: "In der öffentlichen Phantasie" (in welcher, wie und bei wem?) tauchten (jetzt sind die Frauen zu sehen) "blutschänderische Schreckbilder" (!) auf. Die Verbindung von "Erwähltheit" und "Einsamkeit" suggeriert zweierlei. Zum einen ist es nur Hitlers verpfuschte Bürgerlichkeit, die ihn zur Politik trieb. Zum anderen ist "sein" Antisemitismus, obwohl die Feindschaft gegen Juden jahrhundertelang europäische Praxis war, scheinbar rein privater Natur und die Umsetzung des Antisemitismus im politischen Tagesgeschäft des Nationalsozialismus eine einfache persönliche Angelegenheit des "Führers". Selbst wenn, was hier unterstellt wird, die Filmautoren beabsichtigt haben, die Selbstsicht der Antisemiten (gebündelt in Hitler) transparent zu machen, dann müssen diese Szenenelemente in den Kontext der ihr folgenden Zeitläufte integriert werden. Da es der Film konsequent unterläßt, die NS-Ausrottungspolitik gegen Juden und andere Völker und Menschengruppen überhaupt zu thematisieren (wenige Bilder mit Stacheldraht und Massengrab reichen definitiv nicht aus), bleiben den Zuschauern vom Judentum nur das oben zitierte Eingangsbild und der fragwürdige Kommentar im Gedächtnis haften, was dazu verleiten kann, die Ressentiments gegen Juden aus ihrem Antlitz heraus als "begründet" anzuerkennen. Der Frage, ob nun auch der antisemitischen Politik des deutschen Faschismus und dem Mord an den europäischen Juden eine "faszinierende Seite" abzugewinnen war, weicht der Film aus. Die Antwort hätte in die untersten Schichten der Sozialstruktur und der Kollektivpsyche geführt.[517] Faszination und Gewalt des NS-Systems sind offenkundig mit den selbstinszenierten Bildmitteln der NS-Propaganda nicht anzugreifen.

Wenn sich der Hitler-Film schon nicht die Mühe macht, die gesellschaftlichen Mechanismen der NS-Politik herauszuarbeiten, dann hätte man drittens erwarten können, daß er wenigstens etwas davon verrät, welche Rahmenbedingungen die Gleichschaltung zur herbeigesehnten "Volksge-

[517] Trotz der unbefriedigenden Quellengrundlage und einer insgesamt einseitigen Theoriebildung vgl. hier die Passagen über die freiwillige, extensive und lustvolle Teilnahme von Deutschen am Judenmord bei Daniel Jonah Goldhagen: Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust (1996), Berlin 1998, besonders S.451-477. Zur Generalkritik an Goldhagens Ansatz vgl. z.B. Johannes Heil/Rainer Erb (Hg.): Geschichtswissenschaft und Öffentlichkeit. Der Streit um Daniel J. Goldhagen, Frankfurt/M. 1998.

meinschaft" hatte und in welchem Umfeld "Hitlers Größe" reproduziert wurde. Aber die Propagandaschlachten von Goebbels, der manisch-exzessive und herrische Judenhaß Streichers, die logistischen Fähigkeiten Speers in der Architektur des "schönen Scheins" (Stichwort: "Lichtdom"), ganz zu schweigen von Legionen ehrgeiziger kulturpolitischer Helfer und Überzeugungstäter in Funk, Film, Presse, Literatur und Kunst – sie alle werden ausgespart. Im Film sitzt Goebbels und steht Speer nur einmal an der Seite Hitlers, Streicher wird von Hitler aus dem Filmbild geschoben, was den seltsamen Eindruck hervorruft, Hitler wäre womöglich mit Streichers Ausbrüchen der Judenverleumdung gar nicht so richtig einverstanden gewesen. Ein Adolf Hitler wäre ohne finanzielle, politische, instrumentelle und propagandistische Unterstützung niemals aus den Katakomben der Münchener Bierkeller- und Feldherrenatmosphäre herausgekommen. Und selbst als die NSDAP an der Macht war, bedurfte es (neben offenem Terror) einer angestrengten ideologischen Überzeugungsarbeit mit den Massen, die "er" allein nicht leisten konnte. In welchem Zusammenhang der wüste Personenkult um Hitler und die Bündelung der "Volksgemeinschaft" augenfällig steht, erklärt Peter Reichel wie folgt: "Wenn die Doppelthese dieser Studie von der Ästhetisierung der Politik und der Entdifferenzierung der politischen Sphäre durch den Nationalsozialismus für dessen Verständnis nur irgendwo erhellend ist, dann hier. Hitler-Image und Führer-Mythos – mit äußerster Professionalität und Konsequenz aufgebaut und politisch instrumentalisiert – waren zugleich Produkt und Produzent von Illusionen, Fehlwahrnehmung, Übervereinfachung und (Selbst-)Täuschung. Die Differenz von Anspruch und Realität wurde eingeebnet, die Unterscheidung von Schein und Wirklichkeit durch Inszenierungen und Kulissen verstellt und der Gegensatz von Wort und Tat im ideologisch überhöhten Medium des ‚schöpferischen Willens' aufgehoben."[518] Daß der Film "Hitler – eine Karriere" von diesen Prozessen keine Ahnung hat oder sie nicht wahrhaben will, wird immer dann deutlich, wenn die vielen gezeigten Propagandastücke zur Erörterung ihrer Ursprünge drängen. Fest und Herrendoerfer präsentieren das Produkt, nicht aber die Produzenten.

Abschließend kann viertens gesagt werden, daß der Hitler-Film zumindest darüber aufklärt, daß es eine Faszination im "Dritten Reich" gegeben hat. Das ist sicherlich richtig. Die Faszination des deutschen Faschismus in seiner Selbstsicht ist jedoch nur zum Teil die Faszination großer Teile der deutschen Bevölkerung an Hitler. Vielmehr besteht der fatale Effekt des

[518] Vgl. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus (1991), Frankfurt/M. 1993, S.155.

Films darin, daß die Selbstsicht eine erwünschte "Verdoppelung" der NS-Propaganda nach sich zieht, die von den Filmautoren nicht aufgebrochen und kontextuell eingeordnet wird. Die NS-Filme, egal welcher Beschaffenheit, verraten mehr über den Anspruch und gleichzeitig, wegen ihres Aufwandes, über die Unsicherheit der Propaganda, auf daß nicht etwa doch das wirkliche Programm des Nationalsozialismus in das Bewußtsein zurückkehrt. Das heißt also, schlecht positiv gewendet, "Hitler – eine Karriere" ist ein Kompilationsfilm über den Profiblick der NS-Kameras auf die Blendwerke der politischen Regisseure des NS-Staates. Schon früh meinte der Psychoanalytiker Wilhelm Reich über Hitlers Verhältnis zum Nationalsozialismus: "Hitlers persönliche Struktur und seine Lebensgeschichte sind für das Verständnis des Nationalsozialismus von keinerlei Belang. Es ist allerdings interessant, daß die kleinbürgerliche Herkunft seiner Ideen sich mit den Massenstrukturen, die diese Ideen bereitwillig aufnahmen, in den Hauptzügen deckte. Hitler stützte sich wie jede reaktionäre Bewegung auf die verschiedenen Schichten des Kleinbürgertums. Der Nationalsozialismus offenbarte sämtliche Widersprüche, die die Massenpsychologie des Kleinbürgertums kennzeichnen. Es kommt (…) darauf an, erstens diese Widersprüche selbst zu erfassen, (und) zweitens die gemeinsame Herkunft dieser Widersprüche aus den imperialistischen Produktionsverhältnissen kennenzulernen."[519] Der Hitler-Film von Fest hat sich um die Phänomenologie des "Größten Führers aller Zeiten" gekümmert, nicht um die gesellschaftlich bedingten Widersprüche, die ihn und seine Bewegung möglich machten.[520] Beim Neueinsatz des Films im Jahre 1993 warb der Filmverleih tatsächlich mit dem Spruch "Der ERSTE und EINZIGE Film über Hitler."[521] Unterschlagen wurden damit die drei wichtigen und besseren Dokumentarfilme über Adolf Hitler und den deutschen Faschismus aus den sechziger Jahren: Erwin Leisers in Schweden hergestellter Film "Mein Kampf – Die blutige Zeit" (1960), die westdeutsche Produktion "Das Leben von Adolf

[519] Vgl. Wilhelm Reich: Die Massenpsychologie des Faschismus (1933), Frankfurt/M. 1974 (6. Aufl.), S.54.

[520] In einer Fassung des Films von 1981, die heute auch Grundlage der Videovermarktung ist, haben die Autoren einen langen Vorspann eingefügt, mit dem sie auf die Kritik von 1977 reagierten und der gleichzeitig als eine Art Immunitätsklausel verstanden werden kann. Darin heißt es u.a., daß der Film keineswegs versucht, "die Geschichte des Dritten Reiches darzustellen. Sondern er handelt von der Beziehung Adolf Hitlers zum deutschen Volk: Von den Umständen, die ihn prägten und seinen Aufstieg ermöglichten. Von der Gefolgschaft, die er bis zum katastrophalen Ende fand. (…)" Davon handelt der Film, wie gesehen, nicht.

[521] Vgl. hier die Ankündigung der Cinema Filmverleih GmbH zum Neueinsatz des Films ab 18. Februar 1993. "Hitler – eine Karriere". Pressematerial…, a.a.O. (Hervorhebung im Original – D.K.) Archiv der SDK, Sign.-Nr.11406 – "Hitler – eine Karriere".

Hitler" (1962, Regie: Paul Rotha) und nicht zu vergessen "Der gewöhnliche Faschismus" (UdSSR 1965) von Michail Romm.[522] Aber das waren für Fest und andere ja lediglich "gegengefühlte" Arbeiten mit den "Denkschablonen antifaschistischer Aufklärungsfilme".[523]

Irgendwelche "Anmerkungen zu Hitler" waren in der DDR größtenteils Tabu. Dies erklärt sich aus dem parteioffiziellen Faschismusbegriff, der in Hitler nichts anderes als eine dumpfe "Marionette des Großkapitals" sah. Die Nichtachtung der politischen Relevanz des "Führers" für die Massenmobilisierung und die politische Dynamik des Nationalsozialismus stand in eigentümlicher Korrespondenz zur langjährigen westdeutschen Dämonisierung Adolf Hitlers als dem Alleinverantwortlichen für die NS-Verbrechen. Während in der Bundesrepublik die Bedeutung Hitlers zeitweise bis zur Absolutierung aufgewertet wurde, betrieb man in der DDR spiegelverkehrt ihre Unterbewertung. Beide Sichtweisen mußten prinzipiell defizitär sein. Dennoch machte es sich die DDR sehr leicht, wenn sie Hitler einfach der "unbewältigten Last der Vergangenheit in der BRD" zuschob. Von hieraus konnte man auch bequem darauf blicken, wie schwer sich die Bundesrepublik mit dem Phänomen Hitler tat. Wenn nach DDR-Auffassung schließlich ein weiterer westdeutscher Aufarbeitungsversuch der NS-Geschichte "mißlungen" schien, reichte es, auf die eigenen antifaschistischen

---

[522] Alle Filme liefen in beiden deutschen Staaten mit mäßigem Erfolg. "Der gewöhnliche Faschismus" liegt in drei bzw. international in weiteren unterschiedlichen Fassungen vor. Es gibt ein russisches Original und zwei gekürzte deutsche Varianten. Die schwedische Ausgabe des Films heißt nach Isaksson/Fuhrhammar: Politik und Film…, a.a.O., S.254-261, "Triumph der Gewalt" (als Gegenstück zu "Triumph des Willens") und enthält sehr drastische Gewaltszenen, die in Deutschland nicht Bestandteil des Films waren. Die westdeutsche Fassung wird von Eugen Kogon eingeleitet, die ostdeutsche vom Regisseur Romm, in Übersetzung des Schauspielers Martin Flörchinger. Die deutsch-deutschen Kalamitäten im Kalten Krieg sorgten für Schnitte an jeweils anderen Stellen. So fehlen in der Westfassung (im Epilog, der vor neofaschistischen Umtrieben warnt) alle Anspielungen auf westliche Rüstungsvorhaben, während in der Ostfassung einige Meter gekürzt sind, die Hitler betreffen. Eine vergleichende Analyse der Filmfassungen vor dem Hintergrund politisch motivierter Abweichungen wäre hilfreich.

[523] Zu welch überkommenen Aktualisierungen des irrationalistischen Hitler-Mythos mit eigenen Denkschablonen in Buch und Film Fest noch knapp dreißig Jahre später fähig war, bezeugte 2004 die breit angelegte Kampagne um den Film "Der Untergang" (Regie: Oliver Hirschbiegel). Vgl. dazu Joachim Fest/Bernd Eichinger: Der Untergang. Eine historische Skizze (2002) und ein Film, Reinbek 2004. Alle hier geäußerten kritischen Anmerkungen zum Hitler-Film von 1977 sind mutatis mutandis auf den Film "Der Untergang" anzuwenden, was erschütternderweise bezeugt, daß trotz aller früheren und jetzigen Einwände ökonomische Spekulation, publizistische Macht und personalisierte Geschichtsschreibung weiterhin eine unheilvolle Allianz eingehen können. Zur Kritik an "Der Untergang" vgl. u.a. Arnold Schölzel: Der 0,1-Prozent-Film. Ein Gespräch über den "Untergang" mit der Empfehlung, sich etwas anderes anzusehen, in: junge Welt vom 25./26. September 2004; Wolfgang Lenk: Der Nationalsozialismus als "Filmereignis", in: Deutschland-Archiv. Zeitschrift für das wiedervereinigte Deutschland 2/2005, S.215-223, hier S.215-219 und Willi Bischof (Hg.): Filmri : ss. Studien über den Film "Der Untergang", Münster 2005.

Leistungen zu verweisen, um sich so des Themas Hitler zu entledigen.[524] Aber Adolf Hitler hatte es nun einmal gegeben.
Die filmpolitische Lösung dieses Dilemmas bestand in der DDR darin, Hitler entweder so klein wie möglich zu halten (z.B. durch unkommentierte Kurzeinblendungen, in der einfachen Verwendung der Figur Hitlers zur Thesenbildung sowie in der Darstellung von bloß schwach konturierten Andeutungen) oder die Form einer Umgehungsstrategie zu wählen, in der andere Personen der Zeitgeschichte in etwa "um Hitler herum" agierten. Beide Variationen waren selten und verstärkten eher noch das Gefühl, daß die DDR den politisch-ideologischen und visuellen Schwierigkeiten der "Führer"-Problematik auswich.[525] Als außergewöhnlicher Fall einer Umwegthematisierung Adolf Hitlers ist der Film "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert" anzusehen. Gegenläufige Parallelität und Geschichtsergänzung sind daran zu erkennen, daß sich der Film mit dem "Führernachfolger" Karl Dönitz beschäftigt und wie der Hitler-Film von Fest hauptsächlich Filmmaterial aus den Propagandabeständen des NS-Filmapparates verwendet hat. Höchst affinitiv sind bereits der Titelgleichklang "eine deutsche Karriere" in seinem vorderen Teil und später auch der Versuch, das Leben von Dönitz bevorzugt aus der Selbstsicht des NS-Staates zu beleuchten.[526] Regie führte Karl Gass, einer der produktivsten Dokumen-

[524] Unter diesen Umständen verwundert es nicht, daß "Hitler – eine Karriere" in der DDR nicht gezeigt wurde. Für die Mehrheit der Bevölkerung war jedoch eine Fernsehrezeption möglich. Die DDR-Presse beachtete die heftigen Diskussionen in der Bundesrepublik kaum und reagierte erst, nachdem die sowjetische Presse den Film einer Ablehnung unterzogen hatte. Vgl. hier (ADN-Meldung) ‚Prawda': BRD-Hitlerfilm propagiert Faschismus, in: Neues Deutschland vom 1. August 1977 und Günter Scheidlock: Die "neue Karriere" eines Ungeheuers. Hitler-Glorifizierung in einem BRD-Film, in: Mitteldeutsche Neueste Nachrichten vom 25. November 1977. Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 22027 – "Hitler – eine Karriere".

[525] Das aktive Auftreten Hitlers in dem Film "Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse" (1955), er redet einmal vor der SA und plant danach mit Goebbels und Göring den Reichstagsbrand, war nicht symptomatisch. (Der von Maetzig verwendete Nachbau des brennenden Reichstags fand übrigens in vielen Dokumentarfilmen, so auch in "Hitler – eine Karriere", als authentische Dokumentaraufnahme Eingang in die Filmgeschichte.) Typischer war hingegen eine Ausweichdarstellung, wie z.B. in dem fünfteiligen Fernsehfilm "Ohne Kampf kein Sieg" (1966) über das Leben des Rennfahrers Manfred von Brauchitsch, in dessen erstem Teil von Brauchitsch mit Hitler zusammentrifft und begeistert wird. Hitler selbst ist nur unspezifiziert in einer Rückenansicht zu erahnen.

[526] Karl Dönitz (1891-1980) war Großadmiral und seit 1943 Oberbefehlshaber der deutschen Kriegsmarine. In seine Verantwortung fiel der sogenannte "uneingeschränkte U-Boot-Krieg", mit dem die U-Bootbesatzungen auch zivile Schiffe der Kriegsgegner angreifen konnten. Dönitz erfand die Rudeltaktik, wobei er die U-Boote in Gruppen auf alliierte Geleitzüge warten ließ. Die alliierten Verluste beliefen sich dadurch auf insgesamt 15 Millionen Tonnen Schiffsraum. In Hitlers "politischem Testament" wurde der überzeugte Nationalsozialist und Bewunderer Hitlers in der Funktion des Reichspräsidenten und Oberbefehlshabers der Wehrmacht Chef einer "Amtierenden Reichsregierung" mit Sitz in Flensburg, die normalerweise am 8. Mai 1945 nach der Kapitulation Deutschlands ihre Geschäfte hätte einstellen müssen, aber noch bis zum 23. Mai rudimentär existierte. Dönitz wollte bis

taristen der DEFA.[527] Das Drehbuch zu dem Film schrieb Klaus Wischnewski, der frühere Chefdramaturg im DEFA-Spielfilmstudio.[528] Am 7. April 1988 wurde der Film, ebenfalls mit dem Prädikat "Besonders wertvoll" ausgestattet, in Berlin uraufgeführt.[529] Bei der ersten Betrachtung ihres Films ist kaum zu leugnen, daß die Autoren den Film "Hitler – eine Karriere" zur Kenntnis genommen haben müssen. Was sie aber dazu bewegen mochte, ausgerechnet die umstrittene Kompilationsmethode von Selbstbildern des Nationalsozialismus (unausgesprochen) nach der Manier Fests mitzutragen, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden.[530] Analog zu "Hitler – eine Karriere" konzentriert sich hier die Analyse einzig auf die Frage, wie Faszination und Gewalt des Faschismus im Rahmen der Selbstinszenierung des "Dritten Reiches" zusammenzubringen sind.

Der mit hohem Rechercheaufwand produzierte Film "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert" ist in seiner inhaltlichen Anlage stärker biographisch ausgerichtet als der Hitler-Film von Fest. Er behandelt alle Lebensphasen von Dönitz seit dessen Jugend im Kaiserreich bis zur Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg.[531] Man kann gewissermaßen sagen, daß der Dönitz-Film auch "politischer" ist, insofern er durch den formalen Aufbau und die Kommentierung gezielter auf Probleme der

---

zum Schluß (und darüber hinaus) den "Abwehrkampf gegen den Bolschewismus" fortsetzen. Auf sein Konto ging auch die gründungsmythische Formel im letzten Wehrmachtsbericht vom 9. Mai 1945 an das Volk, daß die deutsche Wehrmacht bis zuletzt "ehrenvoll und tapfer" gekämpft habe. Wegen Kriegsverbrechen mußte Dönitz, als Hauptkriegsverbrecher verurteilt, für zehn Jahre bis 1956 ins Gefängnis. Er saß die Strafe voll ab. Vgl. dazu Wistrich: Wer war wer im Dritten Reich?..., a.a.O., S.69-71.

[527] An den Filmen von Gass läßt sich im Dokumentarfilmmilieu das Gleiche feststellen, was Kurt Maetzig auf dem Spielfilmsektor verkörperte. Beide Regisseure machten alle politischen Schwenks und Wendungen in der DDR mit, weswegen es von ihnen die ganze Palette filmischer Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der DDR vom Propagandafilm bis zu realitätsbezogenen Filmwerken gibt. Am bekanntesten sind die Gass-Filme "Der Weg nach oben" (1950, Ko-Regie, zusammen mit Andrew Thorndike) über den Aufbau der DDR und "Schaut auf diese Stadt" (1962) über Westberlin, deren propagandistische Ausrichtungen nicht zu übersehen waren, aber z.B. auch Filme wie "Feierabend" (1964) über die tristen und spartanischen Lebensbedingungen in einer Barackensiedlung für Arbeiter. Zwischen 1985 und 1988 drehte Gass allein fünf Filme über die NS-Zeit, von denen "Das Jahr 1945" (1985) auch außerhalb der DDR Anerkennung fand. Zur Filmographie vgl. Manfred Lichtenstein/Evelyn Hampicke/Marianne Kleinert (Red.): Filmdokumentaristen der DDR. Karl Gass, Berlin 1989, S.55-161.

[528] Wischnewski wirkte an vier der fünf historischen Gass-Filme aus den achtziger Jahren als Drehbuchautor mit.

[529] Angaben nach Staatliches Filmarchiv der DDR/Hochschule für Film und Fernsehen der DDR "Konrad Wolf" (Hg.): FBJ 1987, Berlin 1990, S.46.

[530] Karl Gass, danach am 8. Mai 2001 befragt, konnte darüber keine Aussagen machen. Mit Klaus Wischnewski war vom Verfasser dieser Arbeit ein Interview geplant und auch schon zugesagt, das jedoch nicht mehr zustande kam, weil Wischnewski im Frühjahr 2003 verstorben ist.

[531] Vgl. dazu die Materialien und Hinweise in den Filmakten. BArch, DR 118, 761 und 762-783 – Kinofilmakten "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert".

Kontinuität deutscher Geschichte in "unserem Jahrhundert" eingeht. Die allgemeine Position des Films ist eindeutig: Daß Dönitz es im NS-Staat zum Großadmiral und zum Hitler-Nachfolger brachte, kann nicht ausschließlich aus den Zeitbedingungen des Nationalsozialismus erklärt werden. Die Karriere reicht weiter zurück, in Kaiserreich und Weimarer Republik, und sie ist auch nicht zu Ende mit dem 8. Mai 1945, nicht 1946 (Verurteilung in Nürnberg), nicht 1956 (Haftentlassung). Aus Sicht der DDR-Historiographie wurde der Film wie folgt eingeschätzt: "Dem Film kommt das Verdienst zu, aus einem bislang vernachlässigten Blickwinkel jüngste Geschichte neu zu befragen und zu hinterfragen. Abgeklopft wird deutsche Geschichte in einem Bereich, der im Gemeinverständnis als eine Quelle und Ursache zweier vom deutschen Boden ausgegangener Weltkriege aktennotorisch ist, nämlich dem Anteil des ‚Wasserimperialismus' an Vorbereitung und Durchführung zweier Globalkonflikte. Da dieser Gegenstand konkret im Geschichtsbewußtsein unserer Republik kaum reflektiert wird, kommt allein schon der Thematisierung dieses Geschehens, inklusive seiner Verwurzelung in der politischen, ökonomischen und geistigen Geschichte Deutschlands, ein Neuerungsschub zu, der große Aufmerksamkeit und hohes Interesse beanspruchen wird. Der Film kann mit Aufnahmen brillieren, die unserem Publikum bislang kaum zu Gesicht gekommen sind, er kann mit einer sorgfältigen Quellenrecherche aufwarten, die vergleichbare Produktionen aus der bürgerlichen Welt zu Kompilationen disqualifiziert und er befleißigt sich eines Kommentars und Bildduktus, der gediegen und geschliffen den Nerv der Sache trifft."[532] Eine Gesamtbeurteilung dieser Stellungnahme kann und soll hier nicht vorgenommen werden. Das Interesse bezieht sich auf die behauptete Brillanz der Bilder und auf die Bewertung, wonach bürgerliche (gemeint sind: westliche) Filmproduktionen mit ähnlichem Zuschnitt durch den Gass-Film "zu Kompilationen disqualifiziert" werden. Am Rande sei noch vermerkt, daß der hier registrierte "Neuerungsschub" für die veränderte Geschichtsauffassung des Films insgesamt zutrifft, was daran ablesbar ist, daß der Widerstand des 20. Juli 1944 breit gewürdigt und andere Widerstandskräfte (Kommunisten, Sozialdemokraten, Christen) gleichberechtigt daneben stehen.[533]

---

[532] Vgl. Olaf Groehler: Gutachten zum Karl Gass-Film "Dönitz – Eine deutsche Karriere" vom 14. Dezember 1987, S.1-3, hier S.1. BArch, DR 118, 761 – "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert".

[533] Am augenscheinlichsten wird dies dadurch, daß eine Porträtdurchblendung von Widerstandskämpfern Ernst Thälmann nur noch als einen unter vielen zeigt. Wie sehr sich das Bild vom Widerstand in der DDR zu dieser Zeit geöffnet hat, belegt auch ein Vergleich der Behandlung des Widerstands im Dönitz-Film mit einer früheren Filmarbeit von Gass. In der Fernsehproduktion "Revolution am Telefon" von

Der Film beginnt mit Adolf Hitler. Das heißt, er beginnt mit einer Trickmontage, in der Hitler vorkommt. Auf einem schwarzen Tableau erscheint ein ganz kleines Porträtfoto von Hitler, das bei der Einspielung seiner Originalstimme langsam größer wird, bis das Filmbild vom "Führer" ausgefüllt ist. Sodann werden die entscheidenden Ausschnitte aus dem UFA-Film "Morgenrot" (1933, Regie: Gustav Ucicky) gezeigt, in denen die geschlagenen Reste einer U-Boot-Mannschaft geschlossen in den Tod gehen, obwohl es noch Rettungsmöglichkeiten gibt. Da die Besatzung ihren "Kaleu" (Kapitänleutnant) Liers nicht allein lassen will, beschließt sie das gemeinsame Sterben, was von Liers als "fabelhafte" Kameradschaft des Deutschseins in Pflichterfüllung verklärt wird. Am 2. Februar 1933 sieht Adolf Hitler "Morgenrot" als ersten Kinofilm nach der Machtübergabe an die NSDAP.[534] Jetzt erst läuft der Vorspann ab. Danach folgen Szenen vom Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozeß mit Dönitz, der sich zu seinen Taten im Krieg auf "Moral und Gewissen" beruft. Ganz allgemein kann der Film bei einer Gesamtlänge von einhundertdreizehn Minuten in drei unterschiedlich große Teile zergliedert werden. Der erste mittellange Teil beschreibt die biographische Entwicklung von Dönitz bis 1933 seit dem Abitur 1910 und mit dem baldigen Aufstieg in der Reichskriegsmarine. Trotz der Bemühung um Exaktheit verschenkt der Film hier einige Erkenntniswerte, denn es gelingt ihm nicht, die inneren Mechanismen der militärischen Institution Marine von den politischen Spannungen in der Weimarer Republik abzuheben. Die konservative Gesinnung von Dönitz wird dafür genutzt, ihm selbst und der Marine bereits faschistische Tendenzen zu unterstellen. Damit sind politische Diversifizierungen zwischen Nazibewegung und Reichswehr vom Film von vornherein ausgeschaltet worden, die für die Abwehr des totalen Machtanspruchs der NS-Bewegung immerhin ein Potential hätten bilden können. Faktisch ohne Erklärung geht der Film dann zum mit Abstand größten Szenenteil über und behandelt Dönitz' Karriere vom Fregattenkapitän (Oktober 1933) bis zum Großadmiral (30. Januar 1943), zum "Nachfolger des Führers" in den Erosionstagen des "Dritten Reiches" und letztlich bis zur Verhaftung der Regierungs-

---

1964 (Mitarbeit: Karl-Eduard von Schnitzler) erschien der 20. Juli 1944 als unkoordinierte Ansammlung von aristokratischen Offizieren, deren Widerstand sich darin erschöpfte, in ihren Dienstzimmern auf und ab zu gehen. Die von Dönitz als "Schurken" bezeichneten Verschwörer sind 1988 weitaus differenzierter dargestellt.

[534] "Morgenrot" war retrospektiv die Pfingstgabe der UFA an die neuen Machthaber, allerdings zufällig. Denn der Film wurde 1932 gedreht, und man konnte während der Produktion noch nichts von einer Reichsregierung Hitler wissen. Er ist mit seinem U-Boot-Militarismus aber ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie bereitwillig die meisten Filmfirmen in der Endphase der Weimarer Republik schon nach rechts gerückt waren.

überbleibsel in Flensburg, die von der sowjetischen Parteizeitung "Prawda" als "Reichskonkursverwaltung" bezeichnet wurden. Der Film arbeitet hier ausschließlich mit Material aus NS-Wochenschauen und Spielfilmen und überläßt in längeren Phasen ohne eigenen Kommentar die Selbstinszenierungen ihrem Lauf. In einem kurzen Epilog werden abschließend Reminiszenzen des Nachkriegslebens von Dönitz bis zu dessen Begräbnis 1981 vorgeführt, in denen die Schuldfrage bedeutenden Raum erhält. Am Ende wird das Foto des gealterten Dönitz kleiner und verschwindet so, wie Adolf Hitler zu Beginn in den Film eintrat. Ein angehangenes Postscript erläutert dabei, daß die Staatsoberhauptidee von Albert Speer kam, dem Dönitz im Spandauer Gefängnis deswegen Vorhaltungen machte, denn alle seine Leute hätten wieder Kommandos, nur seine Laufbahn sei zerstört worden.[535]

Die stärksten Seiten des Films sind die Herauszeichnung der Tatsachen, daß Dönitz in der NS-Zeit ein klassischer Überzeugungstäter war und daß ihm nach dem Krieg jegliches Gefühl von Schuld abging, ja, daß er durch sein unbeschränktes Pflichtethos die Pflichterfüllung wie so viele Wehrmachtsangehörige über politische und moralische Gewissensfragen stellte. Wie Kapitänleutnant Liers aus "Morgenrot" war ihm die Pflicht alles und seine Spielfilmsätze in "U-Boote westwärts" von 1941 "Kämpfen heißt opfern und siegen! Der Kampf geht weiter." über der Liedzeile "Wir fahren gegen Engeland!" sind hier absolut wörtlich zu nehmen. Die Nachkriegssequenzen vermitteln aber auch in ideologischer Form wieder nur einzelne, meist rhetorische Kampfansagen an die bundesdeutsche Gesellschaft, wenn suggeriert wird, Dönitz hätte im politischen Leben der Bundesrepublik einen gewissen Einfluß ausgeübt. In anderen Passagen, besonders in den vielen aus der Kriegszeit, ist die Übermacht der NS-Bilder so gewalttätig, daß es den Zuschauern schwerfallen muß, sich den propagandistischen Tönen der NS-Selbstsicht zu entziehen. Genau das ist eines der wesentlichen Wirkungsprobleme des Films. Im Vergleich zum Hitler-Film von Fest sind die kritischen Einwände wie "NS-Nostalgie", Ausblendung der NS-Verbrechen, Personalisierung usw. im Dönitz-Film nicht so stark ausgeprägt, weil sich die Filmautoren intensiver um die Einbettung der Biographie von Dönitz in strukturgeschichtliche Zusammenhänge und um eine gewichtete Kontextualisierung des historischen Rahmens gekümmert haben. "Eindeutig in seiner

[535] Korrekt ist: Dönitz wurde nicht in seiner Eigenschaft als "Führernachfolger" und Reichspräsident verurteilt, sondern wegen Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen den Frieden in der Funktion als Oberbefehlshaber der NS-Kriegsmarine. Auch ohne Verurteilung war an eine Fortsetzung seiner militärischen Laufbahn nach dem Krieg politisch nicht zu denken.

politischen Grundhaltung", mit dem parteioffiziellen Faschismusbegriff operierend, können manche Thesen des Dönitz-Films von Gass und Wischnewski durchaus bezweifelt werden, weniger indes die Substanz der Informationsleistung selber.[536] Im Gegensatz zu Fest werden die Filmschöpfer nicht dazu verleitet, Dönitz (und Hitler) eine personelle Faszination, "Erwähltheit" oder "geschichtliche Größe" zuzubilligen. Die Probleme mit der Positionierung des NS-Führungspersonals an der Spitze der deutschen Gesellschaft nach 1933 sind damit aber nicht gelöst.
Ganz im Gegenteil, gerade dem Verhältnis von Dönitz zu Hitler, dem ein heimliches, jedoch nicht artikuliertes und die Artikulation stets vermeidendes Bildungsinteresse gilt, geht der Film nicht auf den Grund, auch nicht eigentlich dem Verhältnis von Dönitz zur NS-Ideologie. Zum einen wird die konservative Gesinnung von Dönitz am rechten Rand in der Weimarer Republik zum Ausweis für den späteren Weg des politischen Soldaten in die obersten Etagen der Militärelite. Dönitz war laut Film schon immer ein potentieller Nazi und das, was in Wahrheit erklärungsbedürftig ist, die politische Entwicklung bis zur und in der Nazizeit, hat in der Darstellung merkwürdig wenig Spuren hinterlassen. Zum anderen galt Dönitz als glühender Verehrer und Bewunderer Hitlers, der dem "unbeugsamen Kampfesmut" und dem "politischen Willen" des "Führers" seinen hörigen Respekt zollte und dafür belohnt wurde. Eigentümlicherweise ist von dieser Beziehung, die schwerste militärische und am Ende des NS-Staates politische Auswirkungen hatte, im Film kaum etwas zu bemerken. Erst als Dönitz "Führernachfolger" wird und die Front im Osten auf keinen Fall preisgeben will, sind ein paar Merkmale seines Nationalsozialismus vom Film freigegeben worden: die Treue zum "Führer", der fanatische Kampfaufruf bis zum letzten und der Antikommunismus. Hier ist Dönitz unbestritten ein überzeugter Nationalsozialist. Nur, wie er es wurde, das bleibt in dem Film weit im Dunkeln. Als Dönitz auch schon bei Gesamtverlusten der Wehrmacht von 90% jeden Einsatz als "kriegswichtig" deklariert, sinniert der Kommentar: "Solche Chefs werden im Zivilleben entlassen, deutsche Militärs stilisieren sich zu Helden der Nation." Der gewundene Zynismus ist unangebracht. Es mag sein, daß die Bemerkung vom Prinzip her zutrifft. Sie ist aber viel eher dazu geeignet, die Problemlage (die Aufklärung über die Ursachen der Karriere von Dönitz und eben diese Handlungen der Kriegsfortsetzung) zu umschiffen. Das Publikum hat am

[536] Anfangszitat nach Katholisches Institut für Medieninformation e.V. (KIM)/Katholische Filmkommission für Deutschland (Hg.): Filme in der DDR 1987-90. Kritische Notizen aus 4 Kinojahren, Köln-Bonn 1991, S.20.

Schluß zu viele Bilder gesehen und zu wenig von deutscher Geschichte erfahren.
Die Entlarvung von Faszination und Gewalt des Faschismus mittels Selbstinszenierungen schlägt im Dönitz-Film genauso fehl wie bei Fest. Man hat das Gefühl, über eine Stunde lang wirklich in einem NS-Kompilationsfilm über die Herrlichkeit der deutschen Seestreitkräfte zu sitzen. Der Kommentartext müht sich zunächst vergeblich um eine zaghafte Distanzierung und gibt dann ganz auf. Durch die dynamische Schnittechnik findet, gegen die Intentionen der Filmschöpfer, dieselbe heikle "Verdoppelung" der NS-Propaganda statt wie in "Hitler – eine Karriere", obwohl Gass und Wischnewski kontextuelle Einordnungen vornahmen. Das laute Knallen und Peitschen der Granat- und Torpedoeinschläge, das schnelle Vorstürmen der deutschen Flotte, die erbarmungslose Zähigkeit den Gegnern gegenüber, die dramatische und aufheizende Originalwochenschaumusik, das alles kann einen Militärhistoriker, der das o.g. Gutachten zu dem Film schrieb, schon beeindrucken und ihn dazu anregen, das Attribut "brillant" zu benutzen. Wenn jedoch das Versenken der "Royal Oak" durch das U-Boot U 47 von Kapitänleutnant Günter Prien einfach in der NS-Heldenerzählung verbleibt und nicht in irgendeiner Weise stilistisch konterkariert wird, dann sind auch andere Zuschauerreaktionen denkbar, die unter der Hand von der Faszination für Militärbilder zur nicht zu kaschierenden Faszination für die Motive der NS-Kriegsmarine übergehen können. "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert" hat sich durch die Verselbständigung der NS-Bilder doch zu einem Kompilationsfilm "disqualifiziert".
Dieser Aspekt wurde in den durchgehend positiven Rezensionen der DDR-Presse nur am Rande registriert. Die "Wochenpost" schrieb z.B. über den Film fragend: "Die Orientierung auf Dönitz als eine Art Medium, eine Stellvertreter-Figur deutsch-nationalen Militarismus führt notwendig dazu, den Mann immer mal wieder aus den Augen zu verlieren, das Umfeld abzusuchen. Schwer zu sagen, wo die Punkte sind, da der Film zu weitläufig wird, wo ihm die Konzentration abhanden kommt, wo am Schneidetisch eine halbe Stunde herauszuholen wäre."[537] Der grundsätzlich guten Kritik in den anderen Zeitungen taten solche zaghaften Anmerkungen keinen Abbruch. Allerdings war die Kritikersprache (selbst in den überall hervorgehobenen

[537] Vgl. dazu Henryk Goldberg: Die letzte Ehre? Filmpremiere: "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert", in: Wochenpost vom 6. Mai 1988, S.15. Andeutungsweise auch in diese Richtung tendiert Horst Knietzsch: Premiere im Berliner "International". Dokumentarfilm zur Zeitgeschichte. "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert", in: Neues Deutschland vom 8. April 1988. Beide BArch-Filmarchiv, Filmmappe 35965 – "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert".

antiwestlichen Stimmungen gegenüber den Nachkriegsauftritten von Dönitz in der BRD) weitaus gedämpfter als in früheren Jahren und entsprach damit der um sich greifenden Lethargie und Unaufgeregtheit der DDR-Öffentlichkeit in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre.[538] Die lange Tradition des DEFA-Kinodokumentarfilms als soziales und politisches Dokument über Mentalitätsgeschichte der DDR, eine Tradition, die in der bundesdeutschen Filmlandschaft wegen des Mißtrauens gegenüber den Altlasten des NS-Kulturfilms so nicht bestanden hat (dort war und ist Dokumentarfilm vor allem Fernsehdokumentation), ging mit der deutschen Einheit zu Ende.
Wären noch zwei Fragen aufzuwerfen: Wenn erstens sogar die bewußte Berücksichtigung des Kontextes zu Fahrlässigkeiten führt und damit den Selbstinszenierungen des NS-Staates nicht viel entgegensetzen kann, was bedeutet das dann für die filmische Aufarbeitung der NS-Zeit allgemein? Es ist bestimmt unmöglich, ganz ohne die NS-Selbstsichten zu arbeiten. Gerade aber die Verwendung von NS-Propagandamaterial zwingt zu peinlichster historischer und politischer Verantwortung der Filmemacher und der Filminterpreten. Daß sich hier Elemente eines defizitären Wahrnehmungswandels abzuzeichnen beginnen, veranschaulicht (nicht ohne Pessimismus) das Resümee des Historikers Bernd Kleinhans in seiner Studie über das Kino in der NS-Provinz nach 1933. Er schreibt abschließend: "Welche Folgen auf lange Sicht die Präsenz der NS-Bilder für die Wahrnehmung des Nationalsozialismus haben wird, ist kaum absehbar. Ausgeschlossen scheint jedenfalls nicht, daß in der historischen Wahrnehmung des Dritten Reiches

[538] Vgl. hier z.B. Peter Claus im Gespräch mit Karl Gass und Klaus Wischnewski: Geschichte und Gegenwart befragt für unser Morgen. Heute abend in Berlin: Premiere des DEFA-Dokumentarfilms "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert", in: Junge Welt vom 7. April 1988; ki: "Eine deutsche Karriere". Rückblicke auf unser Jahrhundert im DEFA-Dokumentarfilm, in: Der Morgen vom 9. April 1988; Peter Claus: Spuren eines Kriegsverbrechers. "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert". DEFA-Dokumentarfilm hatte in Berlin Premiere, in: Junge Welt vom 9. April 1988; Manfred Freitag zu Karl Gass' neuem Film "Eine deutsche Karriere". Zum Nachdenken auch über uns selbst, in: Märkische Volksstimme vom 19. April 1988; M. Köhler: Eine Dokumentation, die Geschichte lebendig macht. Gespräch mit Karl Gass zum Film "Eine deutsche Karriere", in: Freiheit vom 21. April 1988; Bolko Bouché: Guter Film – leeres Haus. "Eine deutsche Karriere" – Sehenswertes Geschichtszeugnis, in: Liberal-Demokratische Zeitung vom 26. April 1988; Detlef Friedrich: Synonym Dönitz für fast hundert Jahre. Historische Filmbilder in "Eine deutsche Karriere", in: Berliner Zeitung vom 12. Juni 1988; Gisela Harkenthal: Gespräch mit Karl Gass und Klaus Wischnewski zu ihrem neuen Dokumentarfilm "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert", in: Sonntag 11/1988 und I.Z.: Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert. Ein abendfüllender Dokumentarfilm von Karl Gass und Klaus Wischnewski, in: Filmspiegel 6/1988, S.10/11. Positiv war auch eine westdeutsche Reaktion. Vgl. Heinz Kersten: Des Teufels Admiral. "Eine deutsche Karriere" – ein DEFA-Dokumentarfilm über Karl Dönitz, in: Der Tagesspiegel vom 15. Mai 1988. Alle BArch-Filmarchiv, Filmmappe 35965 – "Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert". Zuschauerzahlen konnten zu dem Film nicht ermittelt werden.

die Bilder irgendwann stärker werden könnten als das Wissen über dasselbe. Gerade daher gilt: Nur eine beständige Auseinandersetzung mit diesen Bildern und mit dem Funktionieren des Propagandaapparates Kino kann verhindern, daß die Filme (resp. Bilder – D.K.) des Dritten Reiches irgendwann mächtiger werden können als das Wissen über die Verbrechen dieses Regimes." [539] Haben zweitens, dem folgend, die einordnende Kritik und die dauerhaften Auseinandersetzungen um Filme wie "Hitler – eine Karriere" Fortschritte in der historischen Kontextualisierung von Filmbildern erzielt? Man muß für Dokumentationen über die NS-Vergangenheit befürchten: Nein. Der nun schon über ein Jahrzehnt währende große nationale und internationale Erfolg der Fernsehserien aus der Abteilung Zeitgeschichte des ZDF unter Leitung von Guido Knopp, mit ihrer bis zur Unkenntlichkeit des historischen Gegenstandes verfahrenden Methode aus geschichtlicher Aura und Identifikationsphantasie, beweist eher das Gegenteil, nämlich die heimliche Fortschreibung des "neuen Diskurses", von dem Saul Friedländer sprach. Im Mittelpunkt des historischen Erkenntnisinteresses am und im Film sollte nicht die Identifikation, sondern distanzierendes Denken stehen.[540]

---

[539] Vgl. Bernd Kleinhans: Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz, Köln 2003, S.200. Georg Seeßlen argumentiert schon seit Jahren so und hält den analytischen Kampf gegen die NS-Bilder a priori für recht aussichtslos, wenn er meint: "Das faschistische Bild erweist sich als dominant gegenüber dem Bild vom Faschismus." Vgl. hier Georg Seeßlen: Natural Born Nazis. Faschismus in der populären Kultur. Band 2, Berlin 1996, S.117.

[540] Eine Analyse der Knoppschen Medienprodukte hat aus historiographischer Perspektive vor einiger Zeit deren Schwächen klar aufgezeigt und sie mit dem Kraftbegriff "unterhaltsame Geschichtspornographie" belegt. Vgl. dazu Wulf Kansteiner: Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das "Dritte Reich" in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 7/2003, S.626-648, hier S.648. In der Zusammenfassung verwickelt sich der Autor jedoch in mehrere Widersprüche (S.644-648), die darin kulminieren, den "Identifikationsvorgang" der US-Serie "Holocaust" als positives Gegenmodell zur diskursiven Strategie Knopps zu betrachten (S.648). Dazu muß gesagt werden, daß Knopp, bewußt auf ein Massenpublikum spekulierend, die Identifikationsmaßstäbe aus den formalen Standards der "Holocaust-Serie" und die inhaltlichen Verwischungen auch des Hitler-Films von Fest erst aufgenommen und dann fernsehspeziell systematisiert hat. Für eine verantwortungsvollere erneuerte visuelle Gedenkkultur wäre der kritische Rückgriff in die Filmgeschichte fruchtbringender, denn der Erfolg der Filme von Knopp erklärt sich nachdrücklich aus der Verschüttung früherer filmischer Möglichkeiten. Ein gelungener Versuch dokumentarischer Auseinandersetzung mit NS-Bildern ist hingegen der Film "Ewige Schönheit" (2003, Regie: Marcel Schwierin), dessen ironische Distanzierung in Kommentar und Bildanordnung den wohl einzigen Ausweg anzeigt, wie sich der NS-Selbstsicht kritisch genähert werden kann.

Fazit

Die filmische Realität des Umgangs mit NS-Vergangenheit kann in dreifacher Hinsicht zusammengefaßt werden. Erstens im Blick auf die Bedeutung des Films für die politische Kultur vom arbeitsteiligen Geschichtsbild in beiden deutschen Staaten, zweitens in der Perspektive auf die Bedeutung des Films als Gradmesser für den Stand und den Entwicklungsweg der jeweiligen parallelen und aufeinander bezogenen Aufarbeitungsstrategien der NS-Geschichte und drittens als Kern für die Bedeutung der Widersprüchlichkeit des Films und die rezeptive Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit einer interpretativen Synthese.

Bezugnehmend auf die hier vorgestellten Teilabschnitte der deutschen Filmgeschichte läßt sich erstens definitiv festhalten, daß der Film ein wesentliches und wirkungsmächtiges Moment der politischen Kultur in Deutschland war und ist. Die Geschichte von Faschismus und Nationalsozialismus als negatives Bezugsereignis in der deutschen Nachkriegszeit wurde zu einem Hauptbetätigungsfeld des Films. Die Filmbeiträge aus beiden deutschen Staaten nahmen die sich wandelnden Werthaltungen, Vorstellungen und Sinnkonstellationen über die NS-Vergangenheit künstlerisch in sich auf, artikulierten und rekapitulierten sie zeitgemäß und bereicherten damit die notwendigen Diskussionen zum Thema "Drittes Reich". Ausdruck der politischen Kultur war der Film auch insoweit, wie er historische Prozesse und Verhältnisse visuell vergegenwärtigte und in die Erinnerung reintegrierte. Seiner begleitenden Funktion der politischen Debatten über die NS-Zeit kam überdies der Indikationsfaktor einer äußerlich sichtbaren (im Kalten Krieg freilich kaum reflektierten) Arbeitsteilung des Geschichtsbildes im geteilten Deutschland zu. An dem Sonderfall des Films "Die weiße Rose" konnte gezeigt werden, daß der Film unter bestimmten Bedingungen selbst in der Lage ist, ein politisches Thema auf die Agenda zu setzen und politische Entscheidungen zu beeinflussen.

Als Gradmesser für die Entwicklungswege der Aufarbeitung von NS-Vergangenheit waren zweitens die jeweiligen Strategien in beiden deutschen Staaten unterschiedlich. Gleichzeitig brachte ein prekär ausgebildeter Beobachterstatus in Deutschland Ost wie West thematische Bezüge aufeinander und Parallelen in der Geschichtsbetrachtung ans Licht. Angesichts der filmhistorischen Abläufe und unter praktischer Zuhilfenahme konfliktzentrierter Prämissen aus der politischen Kulturforschung (Dramatisierung, Normalisierung, Neutralisierung) ist festzuhalten, daß sich bei positiver Konfliktzentriertheit (Dramatisierung des politischen Gegen-

standes, thematisches Bedürfnis) das Geschichtsbild öffnete ("Die Abenteuer des Werner Holt", "Jakob der Lügner" und "Dein unbekannter Bruder" in der DDR), bei negativer Konfliktüberwältigung (Abwehr der historischen Relevanz des Nationalsozialismus und ideologische Vereinnahmung bei "Nacht fiel über Gotenhafen" und "Geschichten jener Nacht") suspendiert oder (beispielhaft in den Dokumentarfilmen) neutralisiert wurde. Es besteht Grund zu der Annahme, daß auch die in dieser Arbeit nicht ausführlich besprochenen Filme ähnliche Paralleleigenschaften und Vergleichskapazitäten aufweisen.[541] Der österreichische Film vollzog im Großen und Ganzen umstandslos den politischen "Austritt" seines Landes aus der Geschichte zwischen 1938 und 1945 in ästhetischer Form nach.

Zeitlich leicht verschoben und unter Berücksichtigung der ökonomisch, politisch, ideologisch, sozial und kulturell voneinander abweichenden Gesellschaftsstrukturen in Ost und West ist der geschichtspolitische Stellenwert des Films in etwa mit den außerfilmischen geschichtspolitischen Maßgaben im geteilten Deutschland identisch. Hier wie dort wurde deutlich, wie ausgesprochen mühsam, brüchig und diskontinuierlich der Annahme- und Akzeptanzprozeß der deutschen Geschichte zwischen 1933 und 1945 verlief. Den ersten moralisch sensibilisierten Filmen über eine "deutsche Menschlichkeit unter barbarischen Zuständen" (1946-1949) folgte in der Phase von Restitution und Integration (1949-1955) zunächst die filmische Sprachlosigkeit (1950-1953), um dann frühen geschichtspolitischen Ambitionen (1954-1956) zu weichen. Einzelne direkte Parallelbearbeitungen des gleichen Themas wie der Zweite Weltkrieg als gesellschaftliche Grunderfahrung in "Die Brücke" (1959) und in "Die Abenteuer des Werner Holt" (1965) mit einer gesamtdeutschen Rezeption waren selten. Sie zeugten aber prinzipiell von Problemen in der Geschichtsaufarbeitung, die auf beiden Seiten gleichermaßen vorhanden und die auch durch den Systemgegensatz nicht aus der Welt zu schaffen waren. In einer längeren Periode der Orientierungssuche (1957-1968, in der DDR wegen des Reformabbruchs im Jahre 1965 bis 1971) über den sachlich und politisch geforderten Zugang zur NS-Geschichte standen produktive, erkenntnisfördernde Filme politisch-ideologischen Geschichtsprojektionen gegenüber. Dieser Spannungszustand löste sich erst in den siebziger Jahren, besonders wegen der inhaltlich und rhetorisch schwächer werdenden Eskapaden in der Ost-West-Konfrontation,

[541] Es ist mehr als lohnend, unter jenem präzisierten Blickwinkel eine politische Gesamtgeschichte des deutschen Nachkriegsfilms über den Umgang mit NS-Vergangenheit zu schreiben. Man würde sehen, wie viel politische und ästhetische Informationsarbeit zur NS-Geschichte bereits geleistet worden ist, wie manches zu Unrecht vergessen wurde und welch Entdeckungspotential im neuerlichen Sehen der Filme steckt.

und leitete den Zeitraum einer Rückkehr der historischen Verantwortung im Film ein (1969-1985), wobei die jeweiligen Filme auch den Wissensaufschwung über die Nazizeit in Akademie und Publizistik ergänzten. Wie kaum woanders war die Annäherung der komplementären Widerstandsbilder, in der Bundesrepublik als symbolischer Filmpfad vom 20. Juli 1944 (1955) bis zu "Die weiße Rose" (1982), in der DDR von der Heroisierung des kommunistischen Widerstands mit dem Kernstück des Thälmann-Kultes im Film (1954/55) bis zur Erweiterung des Bewußtseins in einer funktionalen Entheroisierung des Widerstands (1982), das entscheidende Merkmal für Qualitätsveränderungen in der politischen Kultur. In den letzten Jahren der deutschen Zweistaatlichkeit (1986-1990) erschien aufgrund tagespolitischer Präferenzen die arbeitsteilige Geschichtsauffassung nicht mehr als zentraler Angelpunkt der deutsch-deutschen Verständigungsabsichten. Nach der deutschen Einheit blieb die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit im Film jedoch weiterhin und unter anderen Vorzeichen ein wichtiges Feld der Auseinandersetzung.

Drittens kann schließlich aus den Filmen die titelgebende Dialektik der Bilder herausgelesen werden. Vom Zeichenvorrat über die Struktur des Films bis hin zum Kampf der Rezipienten um die richtige Interpretation ist die höchst widersprüchliche Grundausstattung sämtlicher Filmbilder handgreiflich. In dieser Arbeit wurde versucht, bezüglich der sozialen, politischen und ästhetischen Irritationen, die der Nationalsozialismus in der Erinnerung der Nachkriegsgesellschaften produzierte, dem widersprüchlichen Gehalt der Filmbilder mit dem umfassenden Aufprall der gegenläufigen Sichtweisen der Filme selbst und der Rezeption über sie Rechnung zu tragen. Oft mußten hier die Widersprüche stehen gelassen oder ausgehalten werden, weil die Materialität des Films keine endgültigen Totalitätserklärungen erlaubt. Dabei ging es um den Gesamtcharakter des Mediums Film, seine potentielle Unabgeschlossenheit in den Erkenntniswerten, um das widersprüchliche Verhältnis der filmischen Vermittlung des NS-Themas und der distanzierenden Reflexion des behandelten Filmgegestandes sowie, allgemein und geschichtspolitisch, um eine Analyse des Unbehagens an der Geschichte. Demnach ist erkennbar, daß die Filme der Nachkriegszeit in beiden deutschen Staaten zumindest, und das ist nicht das Wenigste, Gefühl, Verstand und Einsatz für die elementare Tatsache aufbrachten, daß die Geschichte von Faschismus und Nationalsozialismus in Deutschland keine "normale" historische Episode war. Pauschalisierende Überblicks- und Gesamturteile, wie z.B. jene Behauptung, die Rezeptionsgeschichte des deutschen Nachkriegsfilms stehe "im Zwielicht", weil weder der Verlauf der

Geschichte wie der Filmgeschichte noch die Wahrnehmung der Filme "Anlaß zu der Hoffnung (…) geben, sie hätten den angestrebten Zweck erreicht" oder die meinen, der deutsche Film hätte "in seinem Mainstream vor diesem Thema so kläglich, so verräterisch versagt, daß es schon deswegen schwerfällt, ihn zu verteidigen", werden durch die hier vorgestellten historisch-politischen Einzelanalysen hinfällig.[542] Kann es nicht sein, daß an der behaupteten unzureichenden Wahrnehmung der Filme über die NS-Zeit nicht die Filme, nur zum Teil ihre zeitgenössischen Interpreten und auch nicht das Publikum die Schuld tragen? Es könnte doch eher sein, daß noch zuwenig dafür getan wurde, die Filme in den historischen und gesellschaftlichen Kontext einzuordnen. Die vorliegende Arbeit will hier Abhilfe schaffen.

[542] Vgl. Joachim Schmitt-Sasse: Opfer der Perspektive. Über dieses Buch und über Edgar Reitz' "Die Reise nach Wien", in: Ders. (Hg.): Widergänger. Faschismus und Antifaschismus im Film, Münster 1993, S.VII-XX, hier S.XII (erstes Zitat) und Seeßlen: Natural Born Nazis…, a.a.O., S.156 (zweites Zitat). Die sonst sehr abgewogenen und selbstreflexiven Gedanken von Seeßlen zum Film und zu dessen Position im Gesamtgefüge der Populärkultur verlieren, zumal hier der Begriff "Mainstream" überhaupt nicht definiert ist, durch derartige Bewertungen viel von ihrer Überzeugungskraft. Die merkwürdige Lektürekonstellation zwischen einer genauen Beobachtung der Materie und Pauschalitäten im Urteil ist bei Seeßlen kein Einzelfall. Vgl. z.B. Georg Seeßlen: Faschismus, Krieg und Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm, in: Ralf Schenk/Erika Richter (Red.): apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2000, S.254-288.