

nische Personal der NS-Diktatur konnte in den meisten Fällen in Nachkriegsdeutschland weiterarbeiten. Erwähnt seien die Schauspielkarrieren von Heinz Rühmann, Kristina Söderbaum oder Gustaf Gründgens.⁷⁶ Zu einer Gesellschaft belasteter Biografien passte es, dass sich ausgerechnet der Hauptdarsteller des ersten antifaschistischen Nachkriegsfilms *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946), Ernst Wilhelm Borchert, als einstiges SA-Mitglied herausstellte.⁷⁷ Selbst dessen Regisseur, Wolfgang Staudte, ließ sich mit NS-Propaganda in Verbindung bringen: Er hatte unter anderem in *JUD SÜSS* eine Rolle übernommen. Nach dem Krieg sollte er einer der wenigen deutschen Regisseure werden, die sich immer wieder mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzten. Ohne äußerliche Brüche in ihrem Schaffen führten Gustav Ucicky, bekannt durch das U-Boot-Drama *MORGENROT* (1933) und den antipolnischen Film *HEIMKEHR* (1941), oder Arthur Maria Rabenalt (*ACHTUNG! FEIND HÖRT MIT!*; 1940; ... *REITET FÜR DEUTSCHLAND*; 1941) weiter Regie. Und der ehemals von Goebbels zum Filmprofessor berufene Wolfgang Liebeneiner, Regisseur des Euthanasie rechtfertigenden Films *ICH KLAGE AN* (1941), adaptierte 1948 unter dem Titel *LIEBE 47* Wolfgang Borcherts gespenstisches Drama *Draußen vor der Tür*. Das 1947 entstandene Trümmerstück um einen seelisch gebrochenen Kriegsheimkehrer, der – verlassen von Gott und Mensch und geplagt von der Schuld an dem Tod seiner Kameraden – vor dem Selbstmord steht, wurde in der Leinwandversion um die Hoffnung einer zukünftigen Beziehung zwischen dem desillusionierten Beckmann (Karl John) und einer von Männern ausgenutzten Frau erweitert. Beckmanns Albträume von marschierenden Totenköpfen und den klagenden Hinterbliebenen der gefallenen Soldaten an seinem Bett werden als surreale Trickszenen visualisiert. Visionen von Krieg und Tod in

expressionistischer Gestaltung finden sich häufig in den Nachkriegsfilmen, auch das Symbol des endlosen Gräberfeldes wird von Liebeneiner eingesetzt. Der verzweifelte Schlussfrage des Bühnenstücks »Gibt denn keiner Antwort?« und der wütenden Auseinandersetzung mit einem gleichgültigen Gott begegnet der Film jedoch mit einem Traum von Liebe und Erlösung. Wie schon der Titel *LIEBE 47* verspricht, wird Beckmann geholfen. Und seine neue Seelenverwandte beschließt: »Was brauchen wir die Welt zu verbessern. Fangen wir lieber bei uns selbst an.« Ein zeitgenössischer Kritiker sprach von einem Happy End, »bei dem Borchert sich indessen im Grabe umdrehen würde.«⁷⁸

Selten erreichten Fälle beruflicher Kontinuität kritische Medienöffentlichkeit oder sorgten für Proteste. Veit Harlan, der Regisseur des professionell inszenierten und damit wohl wirkungsvollsten Hetzfilms *JUD SÜSS*, wurde 1949 vor dem Hamburger Landgericht wegen »Verbrechen gegen die Menschlichkeit« angeklagt. Der Prozess galt als entscheidend, was die Aussichten einer Verurteilung von Künstlern und Intellektuellen, welche die NS-Diktatur unterstützt hatten, betraf. Die Anklage stufte *JUD SÜSS*, der Einsatzkommandos in Osteuropa vor ihren Erschießungsaktionen ebenso vorgeführt wurde wie den Wachmannschaften in Konzentrations- und Vernichtungslagern, als psychologischen Wegbereiter des Holocaust ein.⁷⁹ Man sprach Harlan jedoch frei, ein Jahr später im Revisionsprozess sogar mit dem Zusatz, er habe unter »Befehlsnotstand« und »Nötigung« arbeiten müssen. Prominente Kollegen wie Wolfgang Liebeneiner und Gustaf Gründgens hatten für den Angeklagten ausgesagt. Der für die Urteile verantwortliche Richter Dr. Walter Tyrolf hatte als Staatsanwalt am »Sondergericht« Hamburg selbst dem nationalsozialistischen Regime gedient und in verschiedenen Fällen bei Diebstahl oder »Rassenschande« die Todesstrafe verhängt.

Harlan blieb der einzige Künstler aus der NS-Zeit, der sich in dieser Form juristisch verantworten musste. Während »des Teufels Regisseur«⁸⁰ nach den Freisprüchen bei Teilen der Bevölkerung als Symbolfigur der Rehabilitierten galt, organisierten andere Proteste und Boykotte.⁸¹ Die öffentliche Bewegung gegen den Filmemacher formierte sich auch in der Schweiz und in Österreich. Doch Harlan durfte wieder arbeiten, seine melodramatischen Filme erfreuten sich weiterhin großer Beliebtheit, und der Regisseur entgegnete schlicht: »Meine Partei ist die Kunst.«⁸²

Indes stilisierte sich die als Mitläuferin eingestufte Leni Riefenstahl zu einer Figur, die in der öffentlichen Meinung stellvertretend für alle anderen NS-Regisseure »büßen« musste und bis zu ihrem Tod in Deutschland keine breite Anerkennung finden sollte – in der internationalen Bild- und Popkultur dafür umso mehr. Wahlweise verdammt oder verehrt, versuchte die Regisseurin, sich und ihre ambivalenzfreien, heroisierenden Faschismusbilder der konkreten Analyse zu entziehen. Wie viele ihrer Zeitgenossen reklamierte Riefenstahl den Mythos vom unschuldigen Opfer für die eigene Biografie.⁸³ Damit verfuhr sie ähnlich wie der deutsche Nachkriegsfilmm.

Neubeginn im Nachkriegsfilm – Das deutsche Trümmerkino

Susanne: »Es ist schwer! Es ist schwer zu vergessen!« – Mondschein: »Nein, es ist leicht, Fräulein Susanne, wenn man ein Ziel hat, um das es sich lohnt.« – Susanne: »Arbeiten! Leben! Endlich einmal leben!«
(*DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*)

Das Drehbuch des ersten Nachkriegsfilms, der sich mit der jüngsten deutschen Vergangenheit beschäftigte, stieß in den drei Westsektoren auf Ablehnung. Wolfgang Staudte

erhielt seine Drehgenehmigung in der sowjetischen Zone, musste aber auch hier einschärfende Änderungen am Skript vornehmen und den Akt der Selbstjustiz an einem ehemaligen NS-Befehlshaber, mit dem die Handlung ursprünglich enden sollte, in ein Überantworten des Falles an die neue demokratische Rechtsordnung umwandeln.⁸⁴ Die Symbolkraft des neuen Schlusses wurde noch dadurch gesteigert, dass der Film am 15. Oktober 1946, einen Tag vor Vollstreckung der Todesurteile im Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess, seine Uraufführung erlebte. *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* wurde der erste Spielfilm der DEFA und gilt als wegweisend für die folgenden Produktionen unter sowjetischer Führung. Staudte erzählte die Geschichte des durch seine Kriegserlebnisse traumatisierten Arztes Hans Mertens (Ernst Wilhelm Borchert), der seinen ehemaligen militärischen Vorgesetzten in der Nachkriegszeit wiedertrifft. Dieser Hauptmann Brückner, der an einem Weihnachtsabend an der Ostfront über hundert polnische Geiseln hatte hinrichten lassen, ist inzwischen ein erfolgreicher Fabrikant von Kochtöpfen – aus Stahlhelmen. Eine aus dem KZ befreite junge Frau (Hildegard Knef) hindert Mertens daran, Selbstjustiz zu verüben und plädiert für eine Anklage Brückners vor Gericht: »Hans, wir haben nicht das Recht, zu richten!« Die Botschaft war zeitgemäß: Die Bürger des vom Krieg gezeichneten Deutschlands sollten alle zersetzenden Gedanken an Rache zugunsten eines demokratischen Neuanfangs beiseite schieben. So bekennt sich der ruhelose Heimkehrer am Ende zur Idee einer gerechten Zivilgesellschaft: »Nein, Susanne, aber wir haben die Pflicht, Anklage zu erheben, Sühne zu fordern im Auftrag von Millionen unschuldig hingemordeter Menschen!«

Die Parabel von Schuld und Sühne in expressiven, metaphorischen Bildern knüpfte in ihrer Bildsprache an die scharfen Schwarz-

Weiß-Kontraste und die suggestive Schattenmalerei des Stummfilm-Expressionismus an. Die psychologische Lösung des Traumas der Hauptfigur durch die Liebe einer merkwürdig unversehrten Überlebenden, deren KZ-Erfahrung nicht weiter ausgeführt wird, greift



Trümmer und Söhne im ersten deutschen Nachkriegsfilm
DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (1946)

wiederum auf die konventionellen Muster des Melodrams zurück. Robert Shandley stellt außerdem die strukturelle Verwandtschaft von Narration und Mise-en-scène mit dem Genre des Western heraus und bezieht dies zum einen auf die Figur des *Outlaws* – des Kriegsheimkehrers –, der in die Gesellschaft integriert werden muss, zum anderen auf motivische Analogien zwischen den bedrohlich aufragenden Trümmerlandschaften Berlins und den kargen Felsformationen Monument Valleys als Ausdruck einer Seelenlandschaft des auf sich selbst gestellten Individuums.⁸⁵ Den rollenden Dornbüschen des Westerns entspricht der vom rauen Wind durch die Berliner Szenerie gewirbelte Müll.

Staudtes Werk war der erste deutsche »Trümmerfilm«. Er setzte die zerstörte Stadt eindrucksvoll in Szene und fand so eine bild-

liche Entsprechung zum zerstörten Selbstverständnis der Deutschen. Die Trümmerfilme inszenierten insgesamt zeitaktuelle Geschichten und konzentrierten sich auf die desolate Nachkriegswirklichkeit. Die meisten von ihnen emanzipierten sich allerdings nicht sehr stark vom dramaturgischen und ästhetischen Erbe der Ufa. Der Filmhistoriker Wolfgang Mühl-Benninghaus spricht hier von einem gescheiterten künstlerischen Neuanfang.⁸⁶

Auch das Abspielen der Reprisen, der Unterhaltungsfilme aus der NS-Zeit, in allen wiedereröffneten Kinos erschwerte einen Bruch mit der alten Filmsprache. Dabei vertraten besonders die Filmschaffenden im sowjetisch besetzten Teil Deutschlands den Anspruch, zukünftig nicht mehr im »Ungeist der

Ufa-Traumwelt«⁸⁷ zu inszenieren. Doch inhaltlich war dies leichter umzusetzen als gestalterisch. Denn die DEFA-Filme wie auch die Westproduktionen erzählten weiter im bekannten Vokabular des Melodrams oder des Kriminalfilms. Und diejenigen, die da erzählten, hatten zum großen Teil bereits im nationalsozialistischen Deutschland ihr Handwerk ausgeübt. Weder wagten sie einen grundsätzlichen stilistischen Bruch, etwa eine Befreiung von Studiokamera, Starsystem und fester Dramaturgie wie sie zeitgleich der italienische Neorealismus vollzog, noch eine allzu schonungslose Konfrontation mit der Vergangenheit, die auch die eigene und die der Zuschauer war. Bei einem Vergleich zwischen dem filmgeschichtlich einflussreichen Aufbruch des Neoverismus und dem deutschen Trümmerkino gilt letzteres meist als

Flucht in die Symbolik und Wiederaufbau-Rhetorik, der stets etwas Starres anhaftet. Thomas Brandlmeier schreibt:

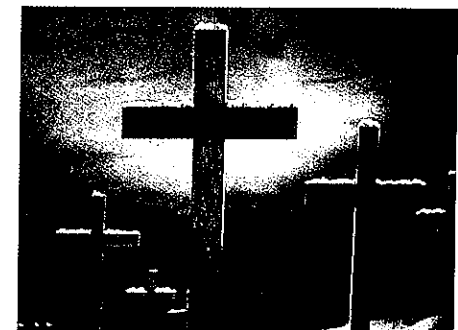
»Freilich, wo man in Italien einen neuen Sinn für Dinge und Tatsachen und ein Interesse am ganzen Menschen entwickelt, benutzt man hierzulande Trümmer als Kulisse für deutsche Innerlichkeit und konstruiertes Ideen kino, wo man in Italien an sozialer Veränderung interessiert ist, erfolgt hierzulande eine Rückbesinnung auf alte Werte, wo das emblematische Bild des Neoverismus auf Gegenwärtiges verweist, weisen die symbolischen Bilder des Trümmerfilms auf Tief liegendes, Verborgenes, Verschüttetes, Vergangenes.«⁸⁸

Doch Brandlmeier weist auch auf die unterschiedlichen Produktionsbedingungen hin. Die Lizenzierungspolitik der Alliierten behinderte das freie Arbeiten, und der deutsche Kinomarkt war von Reprisen und amerikanischer Massenware geprägt. Von den Entwicklungen der internationalen Kinematografen waren die meisten Filmemacher im »Dritten Reich« während des Krieges weitgehend abgeschnitten. Der entscheidende Faktor für die verklausulierten Bildstrategien des Trümmerfilms dürfte dennoch die eigene biografische Nähe zu den Ereignissen der Kriegszeit sein. Schon *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* knüpft vor allem an die Erfahrungsgrundlage der persönlichen Ohnmacht, Traumatisierung und der Sinnlosigkeit aller Kriege an. Mertens protestiert nur einmal gegen die Erschießung der Geiseln, danach bleibt er hilflos. Sein späterer Hass und Weltekel schließt auch die eigene Passivität mit ein. Seine Handlungsunfähigkeit, als es darauf ankam, soll mit einer Rache tat beglichen werden, die allerdings nichts mehr an der Ermordung der Gefangenen ändert. Der Film endet mit dem wiederholten Ruf des ehemaligen NS-Hauptmanns Brückner:



Hildegard Knef und Ernst Wilhelm Borchert
als seelisch Kriegsversehrte in expressiver
Kulisse

»Ich bin doch unschuldig!« Die Bilder verlassen hier die konkrete Erzählebene und verwandeln sich in eine symbolische Montage: Die Gesichter zweier erschöpfter Landser werden mit den schneebedeckten Kreuzen eines christlichen Gräberfeldes überblendet. Die massenhaften anonymen Opfer, die auf diesem Friedhof betrauert werden, sind plötzlich eigene Soldaten, und der Film schließt als universale Anklage gegen den Krieg. *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* zitiert damit, wie viele Kriegs- und Nachkriegsfilme, das Ende von *IM WESTEN NICHTS NEUES*, bei dem sich die Gesichter der gefallenen Pro-



Gedenken an die Kriegsoffer in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*

tagonisten in einer Überblendung noch einmal der Kamera zuwenden, während der Hintergrund einen endlosen Soldatenfriedhof zeigt. Die erste deutsche Nachkriegsproduktion greift das pazifistische Motiv des ersten von den Nationalsozialisten be-



Das Gräberfeld als pazifistische Mahnung: IM WESTEN NICHTS NEUES (1930)

kämpften Kinofilms wieder auf, und Erster und Zweiter Weltkrieg verschmelzen zum Sinnbild für die sinnlos Gestorbenen. Zwar betrifft der Handlungsauslöser bei Staudte polnische Geiseln, doch motivisch schließt der Film mit einem Memento für die eigenen Toten. Wie zuvor bei DIE TODESMÜHLEN schweigt das Bild christlicher Kreuze – wie der ganze Film – von der Vernichtung jüdischer Menschen.

Alle folgenden DEFA-Produktionen waren in ihrem Grundtenor antifaschistisch und humanistisch ausgerichtet. Die Regisseure sollten nach Wunsch der sowjetischen Führung an einer demokratischen Umgestaltung des Landes arbeiten. Sie wurden als »Volkserzieher« verstanden, die sich an inhaltlichen Richtlinien orientieren sollten. Trotz früher ideologischer Auflagen stammen

die eindringlichsten Auseinandersetzungen mit der Vergangenheit in der unmittelbaren Nachkriegszeit aus dem östlichen Sektor. Genannt seien EHE IM SCHATTEN (1947) von Kurt Maetzig, ROTATION (1948) von Wolfgang Staudte und Erich Engels AFFÄRE BLUM (1948). »Die konsequente Auseinandersetzung mit dem Faschismus gehört zur DEFA-Tradition, mit ihr sind die besten Leistungen der deutschen Nachkriegs-Filmproduktion verbunden«,⁸⁹ bilanzieren Christiane Mückenberger und Günter Jordan in ihrer Geschichte der frühen DEFA, wobei das »konsequent« einzuschränken ist. Auch mit Blick auf das Publikum halten die Filme häufig an einem Menschen- und Weltverständnis fest, welches trotz der Erfahrungen von Krieg und Holocaust nicht grundsätzlich an der

Möglichkeit von Humanität, Liebe und Aufklärung zweifelt. Das Ausmaß der Vernichtungspolitik und ihr industrialisierter Ablauf werden noch nicht darzustellen versucht.

In den westlichen Besatzungszonen dauerte es bis Dezember 1946, bis neu produzierte deutsche Filme aufgeführt werden konnten. Mit den ersten britischen Lizenzen entstanden zunächst Lustspiele, aber auch Bearbeitungen der jüngsten Vergangenheit wie Helmut Käutners allegorische Betrachtung IN JENEN TAGEN (1947). Harald Brauns ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN aus dem gleichen Jahr war der erste in der amerikanischen Besatzungszone hergestellte Spielfilm. Beide Titel evozieren ein Gefühl diffuser Zeitlosigkeit ähnlich dem »Es war einmal...« im Märchen. ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN schildert die Vorurteile und

Verwicklungen, mit denen ein Emigrant bei seiner Rückkehr nach Deutschland zu kämpfen hat. Der Film bindet einen Kriminal- und einen Liebesplot in seine Dramaturgie ein und verfäht damit nach einer Strategie diverser Nachkriegsproduktionen, die einerseits städtische Ruinen und menschliche Brüche zeigen, andererseits ein möglichst großes Publikum erreichen sollen. Wie in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS und Rudolf Jugerts FILM OHNE TITEL (1947) trat auch hier Hildegard Knef auf, avancierte zum Star, der aus den Trümmern am.

IN JENEN TAGEN

Helmut Käutner erzählt 1947 in IN JENEN TAGEN die Geschichte eines Mannes, der nach dem Zweiten Weltkrieg aus dem Ausland zurückkehrt. Der Protagonist, ein junger Mann, ist ein ehemaliger Soldat, der in der Weimarer Republik als Journalist gearbeitet hat. Er kehrt nach Deutschland zurück, um seine Frau und seine Kinder zu finden. Die Geschichte ist eine Mischung aus Realismus und Allegorie. Die Regimegegner und die jüdischen Figuren werden jeweils mit latenten charakterlichen Mängeln ausgestattet: Sie sind Ehebrecher, überzogen ehrgeizig, und sie bringen ihre Mitmenschen in Gefahr. Wie schon der Titel IN JENEN TAGEN als ausweichendes Synonym für die zwölf Jahre des »Dritten Reichs« gebraucht wird, so zieht sich der ganze Film auf sprachliche und visuelle Andeutungen zurück, wenn es um politische Vorgänge geht. Die Bezeichnung »Nazis« ist durch »die da« ersetzt. Die Zerstörung jüdischer Geschäfte erfolgt außerhalb des Bildes, gezeigt wird dafür das Aufklauben der Pflastersteine. In einer anderen Episode bleibt ein Liebespaar mit dem Auto in einer Menschenmenge stecken. Der Mann ritzt als Erinnerung an den glücklich miteinander verbrachten Tag das Datum in die Windschutzscheibe: 30.1.33. Draußen zieht ein Fackelzug vorbei, der die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler feiert. Der Mann wähnt sich unbeteiligt am Geschehen

auf der anderen Seite des Fensterglases und sicher aufgehoben in der Zweisamkeit. Doch noch am Abend wird seine Frau ihn für ihren Geliebten verlassen, der nach dem Regierungswechsel emigrieren muss. Das Politische wirkt ins Private, und nur auf der Ebene der persönlichen Beziehungen wird es in Käutners Film behandelt. Die Entscheidungen, welche die Figuren in den Kurzerzählungen treffen, gehen immer auf allgemeine Menschlichkeit oder persönliche Zuneigung zurück, nicht auf gesellschaftspolitische Reflexion. Nach Meinung des Regisseurs war das jüngst Geschehene »noch zu frisch, als daß wir es schon zum Thema eines Kunstwerkes machen konnten.«⁹⁰

Es mag sein, dass die Grenzen des Zeigbaren aus Gründen der psychischen Überforderung oder Abwehr eng gesteckt waren, und dass bloße bildliche Andeutungen etwa von Reichspogromnacht und Gestapoteror für ein zeitgenössisches Publikum mehr als ausreichend waren, um die Zusammenhänge herzustellen. Doch der Versuch einer Rehabilitierung der Menschen jener Tage, der durch die selektive Perspektive der Episoden nahegelegt wird, erscheint unehrlich und konstruiert. Passiver Erzähler des Films ist ein Opel Kadett, dessen Lebensspanne genau die Dutzend Jahre der Gewaltherrschaft umfasst. Die sieben Begebenheiten aus der NS-Zeit erzählt der Wagen als Rückblenden, um den fatalistischen Schermerz zweier Automechaniker (»Es gibt keine Menschen mehr!«) zu widerlegen. Die Schlaglichter auf die Vergangenheit zeigen schicksalhafte Begegnungen in der Kriegszeit und couragierte Entscheidungen des Vorkriegsalltags: Ein Mädchen verrät den Ehebruch seiner Mutter nicht, weil der Geliebte als »entarteter« Künstler gebrandmarkt ist. Eine junge Automechanikerin begibt sich in Gefahr, um die Mutter eines der Mitverschwörer vom 20. Juli in Sicherheit zu bringen. Eine Frau folgt ihrem Geliebten solidarisch in die Emi-

gration, obwohl sie sich ursprünglich gegen ihn entschieden hatte. Ein Mann steht seiner jüdischen Ehefrau bei und begeht mit ihr Selbstmord. Und eine weitere Frau zeigt sich der Geliebten ihres oppositionellen Mannes gegenüber loyal, um beide zu schützen. Das Automobil zieht sein Fazit:

»Ich habe nicht viel von jenen Tagen gesehen, keine großen Ereignisse, keine Helden, nur ein paar Schicksale. Und auch davon nur Ausschnitte. Aber ich habe ein paar Menschen gesehen. [...] Die Zeit war stärker als sie, aber ihre Menschlichkeit war stärker als die Zeit. Es hat sie gegeben, diese Menschen, und es wird sie immer geben, zu allen Zeiten.«

Beim Rückblick auf die Jahre 1933-45 ausgerechnet das Lied der Humanität anzustimmen, zeugt von dem Wunsch, ein exkulpierendes Gegennarrativ zur gesellschaftlichen Dynamik von Ausgrenzung und Verfolgung zu schaffen, die den Deutschen vorgeworfen wurde. Der Film und seine Botschaft wurden von der westdeutschen Filmbewertungsstelle mit dem Prädikat »besonders wertvoll« ausgezeichnet; in der Begründung heißt es: »Den beiden Drehbuchautoren, der Regie und den Schauspielern ist es tatsächlich gelungen, die verborgene Menschlichkeit jener Jahre tröstlich ans Licht zu bringen [...]«⁹¹

Als hoffnungsvolles Symbol des Neubeginns und als menschlicher Trost fungiert die letzte der Episoden. In ihr finden ein Landser und ein Flüchtlingsmädchen mit Kind in einem Stall zueinander. Die beiden heißen Maria und Joseph, das strohbedeckte Automobil übernimmt die Rolle von Ochsen und Esel. »Manchmal glaub' ich, dass die Menschen gar nichts machen können gegen das alles«, sagt Maria. Doch gegen die Übermacht des Politischen wird die Erlösung durch das Menschliche gesetzt. Die Wege des

Paars trennen sich zwar wieder, aber nach dem Krieg wird Joseph seine Maria suchen. Eine Montage am Ende des Films zeigt das in Decken gewickelte Baby und schließlich einen blühenden Strauch vor dem Hintergrund unscharfer Trümmer. Symbolische Rhetorik ersetzt die schmerzhaft Auseinandersetzung.

Moralische Wiederaufrüstung

Die Germanistin Kirsten Burghardt bezeichnet die zukunftsorientierte Sicht der meisten Nachkriegsfilme als »moralische Wiederaufrüstung«.⁹² Klaus Kreimeier spricht schlicht von »Lügen«.⁹³ Auch Hannah Arendt beschreibt 1949 als Eindruck ihrer Deutschlandreise die kollektiven Fluchtbewegungen Richtung Gefühlskontrolle und kitschiger Selbstvergewisserung:

»Dieser allgemeine Gefühlsangel, auf jeden Fall aber die offensichtliche Herzlosigkeit, die manchmal mit billiger Rührseligkeit kaschiert wird, ist jedoch nur das auffälligste äußerliche Symptom einer tief verwurzelten, hartnäckigen und gelegentlich brutalen Weigerung, sich dem tatsächlich Geschehenen zu stellen und sich damit abzufinden.«⁹⁴

Die Untersuchungen der frühen Nachkriegsfilme⁹⁵ kommen alle zu einem ähnlichen Ergebnis: Die psychische Situation nach dem häufig als Niederlage empfundenen Zusammenbruch des NS-Regimes und dem Tod des »Führers«, die Identitätskrisen auf staatlicher, familiärer und individueller Ebene, die Anklage von außen durch den Schuldvorwurf und die eigene Verstrickung, die mögliche Traumatisierung durch persönliche Kriegserlebnisse, die Ohnmachtsgefühle durch Besatzung und Existenznöte der ersten Jahre nährten das Bedürfnis, zu Stabilität und einem positiven Selbstbild zurückzufinden – oder es sich zurückzuerfinden. Die tatsächlich im »Dritten Reich« gemachten Erfahrungen

wurden zu diesem frühen Zeitpunkt nicht gemeinschaftlich ehrlich bearbeitet, was ein ebenso schmerzhafter wie lehrreicher, aber vermutlich utopischer Reifeprozess hätte sein können, sondern häufig abgespalten, umgedeutet und in eine antisemitische Perspektive der Innerlichkeit und Sämtliche Veröffentlichungen zum Trümmerfilm und zum Trümmerkino, wobei die manische Inszenierung, wobei die Überlebensfähigkeit häufig erzählweise, beziehungsweise Bettina Greffrath, die in ihrer umfassenden Studie *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit* die Filme der Jahre 1945-49 motivisch analysiert, kommt zu dem Schluss:

»In der zweiten Hälfte unseres Untersuchungszeitraumes ist der Blick auf die Vergangenheit und ihre Opfer endgültig verstellt. War das *Mitgefühl für die Opfer des nationalsozialistischen Gewaltregimes* schon zuvor durch die selbstmitleidige und egozentrische Opferperspektive und den Rechtfertigungs- bzw. Freisprechungswunsch gehemmt und verzerrt, so verfestigt sich nun eine gefühlsmäßige Panzerung. Ab Sommer 1948 verliert sich das Motiv der Verfolgten des NS-Regimes, sieht man von Außenseiterproduktionen ab, aus den Nachkriegsspielfilmen. Eine *Trauer* um die Opfer der Jahre 1933-1945 findet in der Mehrzahl der untersuchten Spielfilme nur als melancholisches Beklagen der eigenen Verletzungen und Verluste statt.«⁹⁶

Greffrath sieht ihre Ergebnisse in Übereinstimmung mit den Diagnosen, die Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrer sozialpsychologischen Aufsatzsammlung *Die Unfähigkeit zu trauern* trafen, welche 1967 erschien und der deutschen Vergangen-

heitsdebatte wesentliche Impulse lieferte.⁹⁷ Die Mitscherlichs übertrugen die Freud'sche Lehre der Psychoanalyse auf das Kollektiv einer Gesellschaft und beschrieben die deutsche Abwehr von einfühlerischer Nähe zu ihren jüdischen Opfern als Selbstschutz, den angestregten Wiederaufbau als ein Ungeschehenmachen der Vergangenheit, die Verleugnung der vorherigen Identifikation mit Hitler als Versuch, Depression und Selbstaufgabe abzuwehren und gleichsam schuldfrei zu werden. Das einst als übermenschlich glorifizierte Führeridol erwies sich als Vexierbild – aus veränderter Perspektive zeigte es plötzlich ein übermächtiges Monster, dem man selbst zum Opfer gefallen war. Dem entspricht Greffraths Beobachtung: »Drehen sich die Gespräche der Filmfiguren um Adolf Hitler, dann erscheint er dabei kaum als Person, sondern mehr als Naturgewalt – allmächtig, dämonisch, unentrinnbar.«⁹⁸ Greffraths Auswertung der Nachkriegsproduktionen ergibt ferner, dass nur sehr selten Täter in handlungsrelevanten Positionen gezeigt werden. Falls Täterfiguren auftreten, werden sie visuell und klassensoziologisch kenntlich gemacht: »Diese Mitläufer- und Täterfiguren sind oft klein, dunkelhaarig, ungebildet und erkennbar von kleinbürgerlich-proletarischer Herkunft.«⁹⁹ Auch bei den Opferfiguren zeigt sich eine Rezeptionslenkung mit Entlastungsfunktion:

»Besonders interessant ist in der Darstellung der NS-Opfer, daß sie in den Filmen oft durch eigene Hand oder/und »Leichtsinn« zu Tode kommen. So tötet sich das (in NS-Terminologie:) »Mischehe«-Paar Wieland mit Gift (*EHE IM SCHATTEN*), das Ehepaar Bienert (*IN JENEN TAGEN*) mit Gas, Nelly Dreyfuß (*ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN*) durch einen Sprung in die Tiefe, nachdem sie sich wie Elisabeth Wieland in *EHE IM SCHATTEN* in der Öffentlichkeit gezeigt

und hierdurch in Gefahr gebracht hat. Auch der Karikaturist Michael Rott (ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN) muß nur aus Mangel an Vorsicht vor der nationalsozialistischen Verfolgung fliehen.¹⁰⁰

Insgesamt stehen hauptsächlich nicht-jüdische Kriegs- und Nachkriegserlebnisse im Mittelpunkt der Filmerzählungen. Auch Robert Shandley spricht von einer Obsession der Produktionen mit den Problemen der Nachkriegszeit auf Kosten einer offensiven Konfrontation mit der Dynamik des Nationalsozialismus und mit dem eliminatorischen Antisemitismus. Als durchgehende Agenda der Trümmerszenarien fasst Shandley die »Seven R's of Rubble Films« zusammen: »Redemption, Reconciliation, Redefinition, Restabilization, Reintegration, Reconstruction, Reprivatization«.¹⁰¹ »Reflection« oder »Remorse« – die ehrliche Auseinandersetzung und das Bedauern – fehlen. Das Projekt der innerlichen Stabilisierung geht mit einem Rückzug ins Private einher. Die politische Thematik wird häufig auf die persönliche Ebene gebracht, um sie verhandeln und auflösen zu können. Die von Deutschen verübten Kriegsverbrechen und der Holocaust als genuines NS-Projekt mit Unterstützung und Duldung aus der Bevölkerung finden zwar Erwähnung, werden aber weder konkret dargestellt, noch zu erklären oder verstehen versucht. Stattdessen konstituieren die Filme eine Schicksalsgemeinschaft: Die Deutschen sind einem Verhängnis ausgeliefert, das größer ist, als sie selbst. Fatalismus und Opferperspektive verstellen die Sicht auf eventuelle eigene Mitschuld und die anderen Leidtragenden und Toten. Thomas Brandmeier schließlich lokalisiert den Nachkriegsfilm im »Bermudadreieck der drei großen V's«: »VERGEBEN, VERGESSEN, VERDRÄNGEN.«¹⁰² Er hält aber ebenso fest, dass der alliierten Besatzungspolitik eher an Ruhe und Stabilität als an ge-

sellschaftlichem Aufruhr durch vehemente künstlerische und moralische Positionen gelegen war und verweist auf die Staudte nahegelegte Änderung des Schlusses von DIE MÖRDER SIND UNTER UNS.¹⁰³

Zu fragen bleibt, inwieweit die von großen Teilen der Bevölkerung während Krieg und Flucht gemachten eigenen Leiderfahrungen es psychisch zugelassen hätten, sich offensiv mit der Verantwortung für die Judenvernichtung auseinanderzusetzen und Opfer- wie Täterperspektive in sich selbst zu vereinen. Keiner der Trümmerrfilme hat es versucht und sich dem menschlichen Abgrund, der die Erfindung von Auschwitz bedeutet, auch nur genähert. Vorerst blieb es bei Ahnungen und Andeutungen.

Ende der vierziger Jahre ist bei Publikum und Filmschaffenden bereits eine deutliche Müdigkeit gegenüber dem Trümmerkino zu verspüren. Zuletzt erscheinen 1948 zwei satirische Brechungen des Genres. Rudolf Jugerts FILM OHNE TITEL formuliert das Dilemma des Nachkriegskinos, das gegenwartsnah und dennoch unterhaltsam sein soll. Zwischen Regisseur, Autor und Schauspieler eines geplanten Films, der bislang ohne Titel ist, entsteht eine Diskussion über den Inhalt des zu drehenden Werks: »Es soll kein Trümmerrfilm sein, haben sie gesagt.« – »Ja, und kein Heimkehrerfilm.« – »Kein Fraternisierungsfilm.« – »Und auf keinen Fall ein Anti-Nazifilm.« – »Das wäre ja auch taktlos, nicht?« – »Kein politischer Film, kein Propaganda-Film, kein Bombenfilm.« – »Überhaupt kein Film für oder gegen etwas.« Letztlich entspinnt sich der FILM OHNE TITEL als Liebesgeschichte um Hildegard Knief.

Distanz zur Politik wahrt auch der Protagonist von Robert A. Stemmles BERLINER BALLADE bei seiner Suche nach dem privaten Glück. Stemmle wählt eine Film-im-Film-Konstruktion, um aus dem Jahr 2048 einen staunenden Rückblick auf die Zeit vor 100 Jahren zu werfen. Dort hat Gerd Fröbe in der

Rolle
sch...

15

nswürdig harmlosen Durch-
n mit Mangelwirtschaft und
rokratiewahnsinn und den
Alltags zu kämpfen. Als
er Kriegsgefangenschaft
litischen Parolen jedwe-
wird er bei einem Streit
zwei Kneipenbesuchern – einem
kommunisten und einem Nazi, die hier als
Unruhestifter gleichgesetzt werden – nieder-
geschlagen und für tot erklärt. Doch auf dem
Friedhof erwacht er rechtzeitig und lässt die
Anwesenden an seiner Stelle in einem sym-
bolischen Schlussakt Hass, Angst und Neid
beerdigen. Der Trümmerrfilmheld der BERLI-
NER BALLADE ist kein in seinem Lebensmut
und seiner Männlichkeit gebrochener Heim-
kehrer mehr wie Hans Mertens in DIE MÖR-
DER SIND UNTER UNS. Stattdessen trägt er
als zuversichtlich Wiederauferstandener die
Werte einer formelhaften Menschlichkeit in
die Zukunft. Nach all dem Chaos und den
Strapazen der Nachkriegswirklichkeit klingt
sein Name dem deutschen Film und seinem
Publikum wie ein heilsames Versprechen:
Otto Normalverbraucher.

Ausnahmefilme – Erste Narrative der Verfolgung

Den Drang, apolitisch und wieder »normal«
zu werden, unterlaufen die sogenannten
Ausnahmeproduktionen des Nachkriegskino-
s, die sich dadurch auszeichnen, dass sie
explizit das Schicksal jüdischer Figuren be-
handeln. Überwiegend wurden sie von Op-
fern der NS-Zeit gestaltet oder produziert.
Zu ihnen zählen EHE IM SCHATTEN (1947),
MORITURI, LANG IST DER WEG und AFFÄ-
RE BLUM (alle 1948) sowie die österreichi-
sche Produktion DER RUF (1949).¹⁰⁴ Von den
französischen Alliierten ließ Artur Brauner,
Überlebender der Verfolgungen und nun ein
Mann der viel beschworenen »Stunde Null«,
seine in Berlin gegründete CCC-Filmgesell-

Ausnahmefilme – Erste Narrative der Verfolgung

schaft (Central Cinema Company) lizenzie-
ren und spielte fortan eine prominente Rolle
in der deutschen Kinobranche. Die Gewin-
ne aus seinem ersten Film, einem Lustspiel,
investierte Brauner in ein Herzensprojekt:
MORITURI, unter der Regie von Eugen York,
lehnt sich an Brauners eigene Geschichte
an und spielt unter einer Gruppe aus dem
Konzentrationslager geflüchteter Häftlinge.
Die Produktion war der erste Versuch der
Verarbeitung des Holocaust in einem deut-
schen Spielfilm. Der überwiegende Teil der
dramaturgisch eher lose gestalteten Hand-
lung spielt in einem Waldlager, in dem sich
jüdische Ausgestoßene der Gesellschaft und
die international zusammengesetzte Gruppe
der KZ-Flüchtlinge versteckt halten, hun-
gern, moralische Fragen diskutieren und
auf die Ankunft der Roten Armee warten.
MORITURI wurde für den Produzenten ein
wirtschaftlicher und persönlicher Misser-
folg. Die Zuschauer pifften, randalierten
und verlangten ihr Geld zurück, es kam zu
antisemitischen Beschimpfungen. Knut Hi-
ckethier schildert die gesellschaftliche Stim-
mung, auf die der Film traf:

»Hatten viele Deutsche schon den Doku-
mentarfilm TODESMÜHLEN gemieden, em-
pörten sie sich jetzt lautstark. Die Zuschauer
wollten von den Lagern und den Verbrechen
der Nationalsozialisten nichts sehen, nicht
weil sie die Form für unangemessen hielten,
sondern weil sie – in der Phase des entste-
henden Kalten Krieges – davon überhaupt
nichts sehen und hören wollten.«¹⁰⁵

Artur Brauner bilanziert in seinen Memoi-
ren: »An meinen Schulden zahlte ich fünf
lange, bittere Jahre. Ich habe es trotzdem
nie bereut, diesen Film gemacht zu haben.
Gelernt allerdings habe ich – leider, leider –,
dass ein Kino in erster Linie eine Stätte der
Unterhaltung sein sollte und keine Stät-
te der Vergangenheitsbewältigung.«¹⁰⁶ Das

schmerzhaftes Scheitern hinderte den bald als »Kommerzfilmer« verschrienen Brauner jedoch nicht, bis in die Gegenwart immer wieder neue Projekte mit Verve und Engagement anzugehen, die die Zeit des Nationalsozialismus und den Genozid an den Juden behandeln. In der deutschen Filmszene ist der Produzent eine besondere Erscheinung, hat er sein Schaffen doch zu einem gewichtigen Teil der Erinnerung an die NS-Geschichte verschrieben. Unter Brauners Produktionen finden sich der KZ-Film MENSCH UND BESTIE (COVEK I ZWER; 1967; R: Edwin Zboněk) oder die Reaktion auf den Auschwitz-Prozess ZEUGIN AUS DER HÖLLE (GORKE TRAVE; 1967; R: Zica Mitrovic), ebenso Michael Verhoevens DIE WEISSE ROSE (1982), István Szabós HANUSSEN (1988) sowie zahlreiche Dokumentationen zum Thema. Insgesamt leiden viele der als aufrichtige Mahnungen intendierten Filme jedoch an ihrem Unvermögen, die eigenen stilistischen Mittel zu reflektieren, um Pathos, Rührseligkeit oder Stereotypisierung beim Umgang mit dem Holocaust zu vermeiden. Dies betrifft zum Beispiel Agnieszka Hollands HITLER-JUNGE SALOMON (EUROPA EUROPA; 1989), der eine authentische Überlebensgeschichte mit holzschnittartigen Effekten erzählt. Ähnliches gilt für Jeff Kanews Massaker-Melodram BABI JAR (2002), das Kolportage und Grauen höchst unglücklich kombiniert, oder Joseph Vilsmaiers DER LETZTE ZUG (2006) mit dem gleichen inszenatorischen Problem.¹⁰⁷

Dass allerdings ein direkter Appell an die Gefühle der Zuschauer einem Film auch zu großem Erfolg verhelfen mag, zeigte EHE IM SCHATTEN (1947) von Kurt Maetzig. Das DEFA-Melodram beruht auf der wahren Geschichte des Berliner Schauspielers Joachim Gottschalk, der, da er sich von seiner jüdischen Frau trennen sollte, gemeinsam mit ihr und dem zwölfjährigen Sohn Selbstmord beging. EHE IM SCHATTEN

problematisiert als einer der wenigen Filme der Nachkriegszeit explizit die schrittweise Beseitigung der jüdischen Bevölkerung aus dem öffentlichen Leben und schließlich dem Leben generell. Maetzig inszenierte Szenen der Verfolgung, der alltäglichen Denunziation, stellte Zwangsarbeit und zunehmende Entkräftung der Ausgegrenzten dar. Der Film zeigt Opportunismus, Angst und die Strategie des Wegsehens der einfachen Bevölkerung, wenn etwa jüdische Geschäfte zerstört und geplündert werden. Kein deutsches Opfernarrativ schiebt sich wie im Trümmerfilmgenre entlastend vor den organisierten Antisemitismus. Dennoch schwächt die ästhetische und motivische Gestaltung des Freitodes am Ende des Films seine oft realitätsnahe Darstellung wieder ab. Regie-Debütant Maetzig arbeitete mit dem erfahrenen und bei der DEFA vielbeschäftigten Kameramann Friedl Behn-Grund, der wie schon zu NS-Zeiten routiniert die bildkünstlerischen Mittel des Ufa-Stils einsetzte, um Emotionen zu erzeugen.¹⁰⁸ Auch Filmkomponist Wolfgang Zeller hatte seine Fähigkeiten ehemals der faschistischen Propaganda, unter anderem bei JUD SÜSS, zur Verfügung gestellt. In EHE IM SCHATTEN bedeutet der Suizid des Paares Hans und Elisabeth zu bombastisch-sentimentaler Musik durch die melodramatische Gestaltung auch die endgültige Erfüllung einer Liebe. »Heute sehe ich erst, wie schön unsere Ehe war«, erklärt Elisabeth, deren Herz ursprünglich einem anderen gehörte. »Die Verfolgung, die Angst, die Qual haben uns fester zusammengeschlossen, als es je zwei Menschen waren.« Während die beiden sich in den Armen liegen und auf die tödliche Wirkung der Schlaftabletten warten, zitiert Elisabeth: »Seht ihr den Regenbogen in der Luft, der Himmel öffnet seine goldenen Tore. Wie wird mir? Leichte Wolken heben mich. Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.« Im Vergleich zum Rest der Hand-

lung wirkt das falsche Pathos der Figur, aber auch der filmischen Gestaltung, aufgesetzt. Die Rührung, die es erzeugt, schwächt den vorausgehenden Realismus ab.

Die Bereitschaft, sich mit authentischen Stoffen zu beschäftigen, war auch hier vorhanden. Doch abermals blieb der Wunsch, sich Ideale zu bewahren, stärker. Bettina Greffrath mutmaßt, dass das Bedürfnis, den Freitod zur romantischen Utopie zu verklären, auch der Biografie des Regisseurs geschuldet sein mag. Maetziges Vater stand seiner jüdischen Frau nicht zur Seite, sondern hatte sich von ihr scheiden lassen. Auf der Flucht vor der Gestapo tötete sich Maetziges Mutter selbst.¹⁰⁹ Unfähig zur konsequenten Analyse der Wirklichkeit, wie sie sich in vielen der auf Druck aufgelösten »Mischehen« zeigte, fliehen Film und Figuren zuletzt durch die »goldenen Tore des Himmels« und machen dem Zuschauer ein emotionales Versöhnungsangebot. Im Nachhinein war sich Kurt Maetzig der konventionellen Machart seines Erstlingswerkes durchaus bewusst: »Ich war in vielem noch ganz befangen in der Sichtweise von Filmen aus vergangener Zeit.«¹¹⁰ Dennoch habe die Art der Darstellung, über die Bertolt Brecht damals urteilte: »Was für ein schrecklicher Kitsch!«, vermutlich die Aufnahme des Stoffes durch ein großes Publikum erleichtert.¹¹¹ EHE IM SCHATTEN war an den Kinokassen ein gewaltiger Erfolg und wurde als beste deutsche Nachkriegsproduktion 1948 mit dem »Bambi« ausgezeichnet. Der im selben Jahr ins Leben gerufene Filmpreis hatte die unschuldige Gestalt eines Rehkitzes angenommen.

AFFÄRE BLUM (1948), ebenfalls auf einer wahren Begebenheit basierend, verzichtet auf stilisierte Tröstung. Erich Engels Film erzählt von einem jüdischen Fabrikanten, der in den 1920er Jahren fälschlicherweise des Mordes beschuldigt wird. Die deutschen nationalen Richter und der eigentliche Täter, ein Hakenkreuzler und ehemaliger Frei-

korpskämpfer, versuchen, »den Juden« zum Mörder zu stempeln. Der Film verfolgt die Wurzeln des Antisemitismus bis in die Weimarer Republik zurück und stellt Rassismus und Judenhetze nicht als allein nationalsozialistisches Phänomen dar. Der Kriminalfall in AFFÄRE BLUM wird zwar aufgeklärt, aber die Geschichte verwahrt sich gegenüber einem allzu positiven Ende. Auf Frau Blums erleichterte Äußerung, ihre Sorgen seien nun beendet, ahnt ihr Mann, dass dies erst der Beginn sein könnte. Im Off wird dazu das Geräusch marschierender Stiefel eingespielt. Mit seinem gesellschaftsanalytischen Zugang hebt sich der DEFA-Film von den vorangegangenen melodramatischeren Erzählformen ab und wendet sich der mentalen Disposition der Täter und Unterstützer zu – hier insbesondere der nationalistischen Richter.

Ein weiterer Ausnahmefilm, der explizit Mut zu denken einfordert, ist DER RUF (1949) von Josef von Báky. Der deutsche Remigrant Fritz Kortner verarbeitete im Drehbuch seine eigenen Erfahrungen mit dem nach 1945 immer noch virulenten Antisemitismus. Kortner spielt Professor Mauthner, der 1933 aus Deutschland vertrieben wurde und nach Kalifornien emigrierte, wo ihn nach Kriegsende ein Ruf der Universität Göttingen erreicht. Voller Idealismus und Sehnsucht nach der verlorenen Heimat nimmt Mauthner die Stellung an. Als Motto seiner Antrittsvorlesung wählt er »Tugend ist lehrbar«. Die Studenten strafen ihn mit demonstrativer Verachtung und Gleichgültigkeit. Mauthners versöhnliche Haltung gegenüber alten Freunden, Bekannten und seiner Frau, die damals ihre Ehe aus »rassischen Gründen« preisgab, verkehrt sich zunehmend in Resignation. Die emotionale Kälte, die dem Professor entgegenschlägt, lässt ihn schwer erkranken. Mit ähnlicher Reserviertheit wurde Kortners Geschichte aufgenommen. Bettina Greffrath beschreibt, was diese von zahlreichen Produktionen der Zeit abhebt:

»Als Mauthner über die Grenze nach Deutschland fährt, zeigt sich, worin sich der Film von den meisten der deutschen Filme der Jahre 1945-1949 außerdem unterscheidet: Die Trümmer bleiben unsichtbar. Statt der larvanten Klage über das Elend im Nachkriegsdeutschland ist im schwarzen Rechteck des Zugfensters das Gesicht eines *Opfers der NS-Zeit* zu sehen, eines Menschen, der voller Hoffnung und Liebe, aber auch mit klarem, an humanistischen Idealen orientiertem, Blick dieses Deutschland und vor allem seine Menschen erlebt.«¹¹²

Die Erkenntnis, dass seine Lehre der Tugend auf taube Ohren stößt, wird Mauthner die Lebenskraft rauben. Die Bereitschaft, die Ökonomie des Verdrängens und die Gegenwartigkeit des Antisemitismus auch im eigenen Umfeld zu erkennen, war in der Nachkriegsgesellschaft ohnehin nicht sehr stark ausgeprägt, gegen Ende des Jahrzehnts stießen Filme, die dies einforderten, zunehmend auf offene Ablehnung. Dabei stellten nur wenige Produktionen ihre Fragen nach Schuld und Kontinuitäten, indem sie das sichere Genreumfeld mit seinen Einzelschicksalen verließen und auch auf das Ausmaß der Judenvernichtung, der gesellschaftlichen Duldung und tätigen Mithilfe verwiesen.

Ein letztes Beispiel, das zeitgleich mit *MORITURI* erschien, war ebenfalls von ehemals Verfolgten des NS-Regimes mitgestaltet worden: *LANG IST DER WEG* (1948). Regie führten Herbert B. Fredersdorf und Marek Goldstein – ein auch im »Dritten Reich« aktiver Filmemacher sowie ein Überlebender der Lager. Die Doppelbesetzung einiger wichtiger Positionen der Produktion, etwa von Regie und Kamera, ist ungewöhnlich. Sie sollte helfen, die »jüdische« und die »deutsche« Perspektive in einem Werk zu vereinen, um möglichst große und unterschiedliche Zuschauerschichten zu erreichen. Der in jiddischer, polnischer und deutscher Sprache

inszenierte Spielfilm erfuhr jedoch nur eine kurze Kinoauswertung.

LANG IST DER WEG verfolgt unter Einflechtung von dokumentarischem Originalmaterial das Schicksal einer polnisch-jüdischen Familie von Kriegsbeginn an, über die KZ-Haft, bis hin zur Nachkriegswirklichkeit als Staatenlose und immer noch Ausgegrenzte. Die Handlung endet mit der Hoffnung der Überlebenden, das überfüllte Auffanglager für Displaced Persons – die in Deutschland festsitzenden Heimatlosen – so bald als möglich Richtung Palästina verlassen zu können. Der Film zeigte als einer der ersten Spielszenen der Transporte nach Auschwitz und Bilder der Selektionen. *LANG IST DER WEG* wurde neben *MORITURI* zu einem frühen deutschen Spielfilm, der das Schicksal von Holocaust-Überlebenden in den Mittelpunkt der Handlung stellt. Er authentifizierte sich durch die dokumentarischen Aufnahmen – darunter viele drastische Bilder, die nach der Befreiung der Lager entstanden waren. Originalmaterial und Spielszenen sind durch eine fließende Montage miteinander verbunden. Ein Sprecherkommentar und jüdische Darsteller, die ihre eigenen Internierungserfahrungen ins Spiel einbringen konnten, verstärken den Eindruck des Dokumentarischen. Andere Szenen, etwa die der sich langsam entwickelnden Liebesgeschichte zwischen den Protagonisten Dora (Bettina Moissi) und David (Israel Beker), sind im klassischen Ufa-Stil mit weichgezeichneten, kunstvoll ausgeleuchteten Aufnahmen inszeniert. Hier zeigt sich die unterschiedliche Bildgestaltung der beteiligten Regisseure und Kameramänner.

Trotz der Thematisierung von Holocaust und Antisemitismus konnte *LANG IST DER WEG* auch als universale Klage über das Leid von Kriegsflüchtlings verstanden werden und somit einem größeren Publikum Identifikationspotential bieten. Flüchtlingsfrau Dora, die später Protagonist David heiratet,

entspricht wie zuvor die KZ-Überlebende Susanne aus *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* dem Bild des »schönen Opfers«. Gut aussehend, mit perfekt gezupften Augenbrauen und sogar mit einem Koffer ausgestattet, wirkt sie, anders als David, merkwürdig enthistorisiert. Sie stellt sich zwar als deutsche Jüdin aus Schlesien vor, diese Charakterisierung bleibt jedoch unglaublich, wie Cilly Kugelman in ihrer Untersuchung des Films festhält:

»Offensichtlich ist Dora, die in dem gesamten Film auffallend deplaziert wirkt, eher einer Vertriebenen aus den deutschen Ostgebieten nachempfunden als einer jüdischen Überlebenden. Sie ist mit ihrem blonden Haar, ordentlich in Mantel und Hut gekleidet das deutsche Gegenbild zu den jüdisch aussehenden, schlecht gekleideten und jiddisch sprechenden Juden. Für diese Interpretation spricht auch die anfänglich ungeduldige Reserviertheit, mit der David auf Dora reagiert, als sie etwas wehleidig ihre Situation beklagt. Der allmähliche Prozeß der Annäherung an Dora, seine spätere Liebe zu und Ehe mit ihr, wirkt wie das Symbol für die ersehnte Versöhnung zwischen Juden und Deutschen.«¹¹³

Die symbolische Versöhnungsgeste, die Konstruktion einer gemeinsamen Leidensgeschichte deutscher und jüdischer Opfer und der Verzicht auf direkte Anklage – nur die polnischen Figuren treten offen antisemitisch auf, und David lehnt Hass und Rachegefühle ab – werden sich in zahlreichen späteren Produktionen wiederfinden. Auch die Tatsache, dass der von der neugegründeten »Jiddische Film Organizazie« produzierte *LANG IST DER WEG* den langen Weg ins Land Israel propagierte, unterstützte eine zukünftige Auseinandersetzung mit dem Holocaust und seinen Überlebenden in Deutschland gerade nicht. Ziel der Pro-

duktion war vielmehr, besonders im Ausland für Mitgefühl, ökonomische Hilfe und politische Unterstützung bei der erwünschten Lockerung der Einwanderungsbestimmungen nach Palästina zu werben, um das drängende Problem der Displaced Persons zu lösen und das zionistische Projekt eines eigenen jüdischen Staates voranzutreiben.¹¹⁴ Der Film endet mit der an die westlichen Alliierten gestellten Forderung: »Öffnet die Tore Israels! Schliesst die Lager!« Nicht nur die Produktion, auch die Rezeption des Films war von den verschiedenen politischen Agenden beeinflusst. In seiner detaillierten Studie des deutschen Nachkriegskinos im Ost-West-Vergleich weist Detlef Kanapin darauf hin, dass sowohl *MORITURI* als auch *LANG IST DER WEG* im sowjetisch kontrollierten Teil Deutschlands, »obgleich ihr Einsatz zunächst vorgesehen war, nicht mehr zugelassen [wurden], weil die UdSSR eine politische Kehrtwende vollzog und im Zusammenhang mit der Ablehnung Israels auch innenpolitisch antisemitisch codierte Diskriminierungen vornahm, die dann in ihr deutsches Hoheitsgebiet zurückstrahlten.«¹¹⁵ In einem Staat, der den Antizionismus als Ideologie übernommen hatte, wurde es noch schwieriger, von antisemitischer Verfolgung zu erzählen.

Ostdeutsche Kulturpolitik und der Eiserne Kinovorhang

Im östlichen Teil Deutschlands sollten moralische Haltungen auf Wunsch der SED-Führung idealerweise aus sozialistischer Weltanschauung resultieren. Während Wolfgang Staudte in *ROTATION* (1948) den exemplarischen Opportunismus eines einfachen deutschen Arbeiters in einem realistisch inszenierten Zeitbild beschrieb und auf das tausendfache Mitläufertum als Fundament jeder Diktatur verwies, stellte Kurt Maetzig in der ein halbes Jahrhundert umfassen-

den Familien- und Geschichtschronik DIE BUNTKARIERTEN (1949) die mutige Frau eines sozialdemokratischen Gewerkschafters in den Mittelpunkt der Handlung. Doch die in beiden Werken zum Ausdruck kommende Kritik an Autoritäten und der mangelnden Opposition der einfachen Bevölkerung gegenüber repressiven Systemen war nicht mehr zeitgemäß. Zensurpolitische Auflagen untersagten ROTATION das ursprünglich pazifistische Ende: »Das war deine letzte Uniform!«, hieß es zuerst bei Staudte, während ein geläuterter Vater die Wehrmachtskleidung des Sohnes verbrennt. Aber die kategorische Ablehnung des Waffendienstes vertrug sich nicht mehr mit dem Selbstverständnis eines wieder nach Wehrhaftigkeit strebenden Staates, der gerade an einer Neuorganisation der Volkspolizei arbeitete. Die letztlich freigegebene DEFA-Fassung des Films zeigte zwar das Verbrennen der Kleidung, der entscheidende Satz fehlte jedoch.¹¹⁶ In der BRD-Version war die gesamte Szene entfernt.¹¹⁷

Der Enthusiasmus der Anfangsjahre des ostdeutschen Filmschaffens war vom Gefühl genährt worden, etwas Positives bewirken und eine neue Gesellschaft mitgestalten zu können. Doch ab 1949 richtete sich die an der Sowjetunion orientierte Kulturpolitik der SED neu aus – der »Klassenkampf« und die Lehre des sozialistischen Realismus traten in den Vordergrund, die Reglementierung der Künste durch den Parteiparat verschärfte sich. Neue Ideologien und eine Faschismustheorie, die den Kapitalismus als alleinigen Urheber des Unrechts brandmarkte, formten die Erzählweisen der folgenden DEFA-Produktionen. 1950 zeichnete Kurt Maetzig im Politdrama DER RAT DER GÖTTER, basierend auf den Protokollen des Nürnberger Prozesses, die Geschichte des IG Farben-Konzerns samt seinem Profit an Krieg, Zwangsarbeit und Genozid nach. Maetzigs Hauptfigur ist ein

Chemiker, der erkennen muss, dass seine Forschungsarbeit zur Vergasung von Menschen eingesetzt wird. Doch erst nach dem Krieg, als das Chemiewerk seine Produktion von Sprengstoff und Giftgas im Interesse deutscher und amerikanischer Großkonzerne fortführt, begehrt er auf. DER RAT DER GÖTTER veranschaulicht in Form eines Lehrstücks die Verbindungen zwischen internationalem Kapitalismus und deutschem Faschismus und setzt chronologisch in die Handlung montierte Dokumentaraufnahmen ein: Hitlerreden der Vorkriegszeit, Bilder von Militärproduktion und Waffenschauen, schließlich des Krieges, der Zerstörung und zuletzt das filmische Beweismaterial aus den befreiten Lagern. So ethisch engagiert das Anliegen war, die Partnerschaft zwischen der deutschen Industrie und dem Nationalsozialismus zu behandeln und auch auf die Geschäftsbeziehungen deutscher und amerikanischer Konzerne während des Krieges hinzuweisen, so sehr missbrauchte der Film doch seine Anklage für andere als rein aufklärerische Zwecke: zur Stigmatisierung Westdeutschlands als Nutznießer und Nachlassverwalter der faschistischen Vergangenheit, im Bunde mit den »kriegstreibenden« USA. Menschenverachtender als der Vorsitzende des »Rats der Götter«, wie sich der Vorstand der IG Farben intern titulierte, tritt im Film nur dessen amerikanischer Handelspartner auf, der nach einem Sprengstoffunfall auf dem Werksgelände eine aufgebrachte Menge von Arbeitern und deren Angehörigen mit Panzern und Tränengas vertreiben will. »Wer sollte uns daran hindern?«, fragt er machtgewiss. »Ich fürchte, diese Menschen«, antwortet der Fabrikdirektor, und eine Totale von oben auf die homogene Menschenmasse beendet die Spielhandlung. Ein Schnitt auf einen Demonstrationszug zum 1. Mai legt nahe, dass aus eben diesem Aufbegehren auf dem Werkshof politisches



Das Aufbegehren der Arbeiter in DER RAT DER GÖTTER (1950)

Bewusstsein entstanden ist, welches nun zukünftige Kriege verhindern will. Es folgen weitere Dokumentarbilder von Märschen für Frieden und internationale Solidarität. In suggestiver Vermischung von Dokument und Fiktion erscheint die Hauptfigur des Films inmitten der Berliner Demonstranten: Sie ist in die DDR, also das vermeintlich unbelastete Gesellschaftssystem, übergewechselt. Die Auseinandersetzung mit den verschiedenen, auch psychologischen Wirkmechanismen des Nationalsozialismus, die DER RAT DER GÖTTER durch das jahrelange Mitläufertum des Protagonisten zumindest andeutet, ist damit beendet, die Schuldigen als »Kapital« und »USA« identifiziert. Detlef Kannapin führt weiter aus:

»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



Aus den Arbeitern werden Antikriegs-Demonstranten

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.¹¹⁸

Mit der Gründung der beiden deutschen Staaten und dem Voranschreiten des Kalten Krieges vertiefte sich die Spaltung zwischen den Westmächten und der Sowjetunion. Im Westen hatte man die »Umerziehung« des deutschen Volkes längst durch Pragmatik ersetzt, um diesen Teil des Landes schnellstmöglich zum Partner der USA und zum Schutzschild gegen den kommunistischen Osten zu machen. In Nordamerika selbst wurden nun zahlreiche antikommunistische Filme produziert. Die Führung des deutschen Ostteils hingegen, die den Nationalsozialismus als alleiniges Problem des kapitalistischen Feindes begriff und darstellte, förderte eine Verherrlichung des sozialistischen Aufbauwillens und die Betonung des kommunistischen Widerstandes unter Hitler. Ein Großprojekt der nächsten Jahre verkörperte die Akzentverschiebung hin zur Heroisierung der eigenen Idole: In der Monumental-Biografie ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE (1954) und ERNST THÄLMANN – FÜHRER

SEINER KLASSE (1955) band Kurt Maetzig das Leben des von den Nationalsozialisten ermordeten Anführers der KPD in eine Gesamtgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung ein, die, nach sozialistischer Lesart, schon immer Gegner des Faschismus gewesen sei. Walter Ulbricht lobte den ersten Teil des Epos als »bedeutendste Schöpfung der deutschen Filmkunst«. ¹¹⁹ Unter starker inhaltlicher Einflussnahme der Adenauer-Regierung konterte Alfred Braun 1957 mit der Filmbiografie STRESEMANN, ¹²⁰ die allerdings nicht annähernd so aufwändig produziert ist wie die Geschichtsmythologisierung der THÄLMANN-Filme. 1956 erklärte die DEFA-Dokumentation DU UND MANCHER KAMERAD die beiden Weltkriege zu rein kapitalistisch motivierten Schachzügen, die den deutschen Markt erweitern sollten. Matthias Steinle nennt diesen »poststalinistischen Blockbuster« ¹²¹ einen Schlüsselfilm der ostdeutschen Feindbildproduktion, der Maßstäbe für die Instrumentalisierung von Geschichte setzte. An der Kompilation von Annelie und Andrew Thorndike wirkte maßgeblich Karl-Eduard von Schnitzler mit, der zwischen 1960 und 1989 die DDR-Propagandasendung *Der Schwarze Kanal* moderierte, in der Ausschnitte des Westfernsehens manipulativ montiert und interpretiert



Manipuliertes Archivmaterial in DU UND MANCHER KAMERAD (1956)

wurden. Manipulativ war auch das Vorgehen von DU UND MANCHER KAMERAD. Die Filmmacher warben mit der Gründlichkeit ihrer Recherchen: »Jede Aufnahme ist ein historisch nachprüfbares Dokument«, behauptet eine Texttafel zu Beginn. Gleich darauf zeigt einer dieser »Archivfunde« einen Auftritt von Friedrich Engels aus dem Jahre 1883 – noch vor der Erfindung des Kinos. Kaiser Wilhelm II. ist in mehreren Szenen zu sehen und zu hören – etwa bei einer Totenrede auf den Industriellen Friedrich Alfred Krupp, gehalten in Zeiten des Stummfilms. Zur atmosphärischen Gestaltung sind die vermeintlichen Worte des Kaisers sogar mit Vogelgezwitscher unterlegt. Nachinszenierungen und auch Spielfilmausschnitte werden ganz selbstgewiss als dokumentarisches Material ausgegeben, gleichzeitig sind Originalbilder fiktionalisiert, um sie der filmischen Wertschöpfung anzupassen. ¹²² In einer mehrfach wiederholten Schlüsselszene spricht Hitler 1932 vor Industriellen, angeblich über die geplante Eroberung Russlands. Das ursprünglich stumme Bildmaterial wird durch den Zusammenschnitt verschiedener Dokumente und durch eine Nachsynchronisation zum gewünschten ideologischen Beweis: Das Großkapital setzte als Instrument seiner eigenen imperialistischen Absichten Adolf Hitler gezielt als Kriegsherrn ein. Dieser verspricht nun deutlich vernehmbar im Film: »Wenn wir heute in Europa von neuem Grund und Boden sprechen, können wir dabei nur an Russland denken.« Die gefälschten Bilder und Töne aus DU UND MANCHER KAMERAD, der den Nationalpreis 1. Klasse erhielt, wurden in der Folgezeit mehrfach in anderen Zusammenhängen kompiliert. Tilo Prase hält fest: »Die von den Thorndikes gefundenen Archivmaterialien wie auch ihre frühen Inszenierungen werden fortan so vielfach zitiert, dass sie – Mythen gleich – an die Stelle vorfilmischer Wirklichkeit rückten. Die Eckpunkte eines in Film gefassten

stalinistischen Geschichtsbildes wurden hier in prädestinierender Weise vorgegeben.« ¹²³ Demnach liegt die Verantwortung für beide Weltkriege allein bei Monopolisten wie Krupp oder Flick, die Europa im Dienste der eigenen Profitsteigerung neu ordnen wollten. Deren erste Opfer wurden der deutsche Arbeiter und der deutsche Soldat. Dem Leid der geschlagenen Stalingradkämpfer und dem Elend der deutschen Bombenkriegsopfer widmet der Film einige Zeit. Der Sprecherkommentar klagt: »Und über dies todwunde Land fallen englische und amerikanische Bombengeschwader her. Tag für Tag und Nacht für Nacht.« Der Komplex der organisierten Menschenvernichtung hingegen wird möglichst kurz abgehandelt. Hier wird nicht etwa auf die nationalsozialistische Rassenpolitik verwiesen, sondern auf den Zyklon-B-Hersteller IG Farben – so als seien die Gaskammern eine Idee ihrer Profiteure gewesen. Als einzigen Hinweis auf den Holocaust als jüdische Katastrophe zeigt der Film eine Minute lang Bilder aus dem NS-Propagandamaterial ASIEN IN MITTELEUROPA, das im Warschauer Ghetto entstanden ist. Dazu ruft ein hebräischer Klagegesang Gott an – eine Tonmontage, die im Kontext des Films höchst fremdartig bleibt.

DU UND MANCHER KAMERAD schließt mit idyllischen Landschaftsbildern aus dem Osten Deutschlands und Paraden von Schützenvereinen im Westen. Während auf der einen Seite die alten Mächtigen wieder an Kapital und Krieg arbeiten – »zum dritten Mal bereit!« –, sind die Arbeiter und Bauern der anderen Seite »aus allem Leid wissend geworden«. Der Kommentar wird pathetisch: »Oh, Du mein Land! Zweimal mit Wunden bedeckt. Mit Tod übersät. Mit Schmerzen neu erworben. Friede liegt über Dir. ... Den zweimal Schuldigen ist hier die Macht genommen.« Volk und Faschismus sind nach diesem Narrativ ewige Gegensätze.

Zwischen Verismus und Widerstand

Die kalten Krieger der Nachkriegszeit waren zu sehr mit der Aufrüstung ihrer gegenwärtigen Ideologien beschäftigt, um die vergangene ehrlich aufzuarbeiten. Es gab kein gemeinsames Selbstverständnis mehr und keine gemeinsame Vergangenheit. So sahen die einen jeweils die anderen als Täter und jeder sich selbst als Opfer – unverein.

Zwischen Verismus und Widerstand – Europäisches Kino der Nachkriegszeit

Um die Kinoindustrien im übrigen Europa war es nach dem verlustreichen Sieg über den Nationalsozialismus finanziell, technisch und personell zumeist nicht gut bestellt. In vielen Ländern waren die Schäden diesbezüglich größer als in Deutschland, wo teilweise bis Kriegsende gedreht oder zumindest Dreharbeiten simuliert wurden, um nicht noch in den letzten Kriegstagen eingezogen zu werden. ¹²⁴ Während das Wirtschaftspotential des französischen Filmbetriebs wenig gelitten hatte, war das Zentrum des polnischen Kinos, Warschau, vollkommen vernichtet. Auch Italien stand vor einem erzwungenen Neuanfang, wie Jerzy Toeplitz in seiner *Geschichte des Films* beschreibt: »Die hervorragenden Studios von Cinecittà, in denen es keine Ausrüstungsgegenstände mehr gab, wurden von den alliierten Truppen als Lebensmittellager genutzt.« ¹²⁵ Derweil die Deutschen stilistisch meist an alte Traditionen aus der Zeit vor dem Krieg anknüpften oder das gelernte Handwerk der Ufa-Ästhetik weiterführten, beeinflusste in anderen Ländern, ausgehend von Italien, ein neues Genre die Filmmacher. Als erstes großes Werk des italienischen Neorealismus gilt Luchino Viscontis bereits 1943 uraufgeführter Film BESESSENHEIT (OSSESSIONE). ¹²⁶ Weitgehend bekannt wurde die neue Stilrichtung nach Kriegsende durch Roberto Rossellinis »Trilogia della Guerra«. In ROM, OFFENE