

Lukas Bartholomei

Bilder von Schuld und Unschuld

Spielfilme über den Nationalsozialismus
in Ost- und Westdeutschland



Waxmann 2015
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D6

Internationale Hochschulschriften, Bd. 627

Die Reihe für Habilitationen und sehr gute und ausgezeichnete Dissertationen

ISSN 0932-4763

Print-ISBN 978-3-8309-3342-7

E-Book-ISBN 978-3-8309-8342-2

© Waxmann Verlag GmbH, 2015

Postfach 8603, 48046 Münster

www.waxmann.com

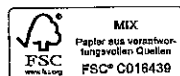
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Inna Ponomareva, Jena

Umschlagabbildung: © DEFA-Stiftung/Eugen Klagemann

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

1.	Einleitung.....	7
1.1	Fragestellung.....	10
1.2	Methodik.....	13
1.3	Gliederung, Relevanz und mögliches Ergebnis der Untersuchung	23
2.	Überblicksdarstellungen	26
2.1	Die doppelte Nachgeschichte des Nationalsozialismus.....	26
2.2	Die Schuldfrage.....	50
2.2.1	Schuld, Trauma und Kollektivschuld.....	51
2.2.2	Der Schulddiskurs.....	56
2.3	Filmgeschichte	70
2.3.1	Entwicklungslinien des internationalen Films	70
2.3.2	Entwicklungslinien des westdeutschen Films	77
2.3.3	Entwicklungslinien des ostdeutschen Films.....	81
2.4	Die Rezeption der Bilder.....	84
3.	1946 bis ca. 1963: Deutsche Opfer, Helden und Einzeltäter.....	91
3.1	Filmauswahl	92
3.2	<i>Die Mörder sind unter uns</i> (Wolfgang Staudte, SBZ 1946, sw)	94
3.3	<i>In jenen Tagen</i> (Helmuth Käutner, BrZ 1947, sw).....	106
3.4	<i>Der Rat der Götter</i> (Kurt Maetzig, DDR 1950, sw).....	118
3.5	<i>Canaris</i> (Alfred Weidenmann, BRD 1954, sw)	131
3.6	<i>Die Brücke</i> (Bernhard Wicki, BRD 1959, sw)	142
3.7	<i>Sterne</i> (Konrad Wolf, DDR 1959, sw)	157
3.8	<i>Nacht unter Wölfen</i> (Frank Beyer, DDR 1963, sw).....	168
3.9	Schuld im Film der ersten zwei Nachkriegsjahrzehnte	181
4.	DDR 1968 bis 1982: Wandel in der Schuldfrage	195
4.1	Filmauswahl.....	195
4.2	<i>Ich war neunzehn</i> (Konrad Wolf, DDR 1968, sw).....	196
4.3	<i>Jakob der Lügner</i> (Frank Beyer, DDR 1974, f)	210
4.4	<i>Der Aufenthalt</i> (Frank Beyer, DDR 1982, f).....	223
4.5	Alternative Bilder der Schuld.....	238

5.	Bundesrepublik 1966 bis ca. 1981: Alternative Neuer Deutscher Film – Deutsche Täter, deutsche Verantwortung?	243
5.1	Filmauswahl	243
5.2	<i>Abschied von gestern</i> (Alexander Kluge, BRD 1966, sw)	245
5.3	<i>Zeugin aus der Hölle</i> (Zika Mitrović, BRD/JUG 1966, sw)	252
5.4	<i>Aus einem deutschen Leben</i> (Theodor Kotulla, BRD 1977, f)	258
5.5	Zwei Entwicklungsstränge	272
5.6	Gemeinsamkeiten und Unterschiede – Bundesrepublik und DDR im Vergleich	276
6.	Bundesrepublik ca. 1981 bis 1989: Entschuldungsrenaissance und Differenzierung	279
6.1	Filmauswahl	279
6.2	<i>Die Weiße Rose</i> (Michael Verhoeven, BRD 1982, f)	281
6.3	Die 80er Jahre – Alte Klischees und neue Alternativen (<i>Das Boot</i> , <i>Georg Elser – Einer aus Deutschland</i> , <i>Das schreckliche Mädchen</i>)	296
6.4	Ausblick: Filme über den Nationalsozialismus nach 1990	304
7.	Schlussbetrachtung	309
	Spielfilme	322
	Literatur	322
	Filmrezensionen	335

1. Einleitung

Ob *Stalingrad*, *Schindlers Liste* oder *Der Untergang* – Filme über den Nationalsozialismus erfahren seit der Wiedervereinigung in den 1990er Jahren in Deutschland in Kino und Fernsehen eine derart große Popularität, dass Kritiker und Wissenschaftler von einem „Boom“ sprechen.¹ Die Überwindung der deutschen Teilung bzw. der Mächtekonstellation des Kalten Krieges und der Generationenwandel scheinen den Deutschen ein neues Nationalbewusstsein und damit auch ein neues Geschichtsbewusstsein verschafft zu haben, sodass die Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit der 1930er und 40er Jahre jetzt leichter zu fallen scheint oder zumindest häufiger angegangen wird. Große kommerzielle Produktionen wie *Der Untergang* weisen dabei allerdings die Tendenz auf, die NS-Geschichte und insbesondere die Frage nach der Verantwortung am Nationalsozialismus sehr stark zu vereinfachen, die Deutschen kollektiv zu entlasten und die ‚Schuld‘ am Nationalsozialismus vor allem der engsten politischen Führung um Adolf Hitler zuzuschreiben. Damit ähnelt gerade *Der Untergang* stark den Filmproduktionen aus DDR und Bundesrepublik der 50er Jahre, in denen ebenfalls häufig die Abwehr der Schuld zugunsten großer Bevölkerungskreise eine wichtige Rolle gespielt hat. Diese neue Präsenz des Nationalsozialismus im Film ist somit nur der Endpunkt einer langjährigen Entwicklung der NS-Darstellungen im Film in den deutschen Kinos, wobei neuere Produktionen alte Darstellungsmuster aufzugreifen scheinen. Seit Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* von 1946 sind sowohl in den beiden deutschen Staaten als auch im Ausland unzählige Filme über die Zeit des Nationalsozialismus entstanden. In dieser Untersuchung soll im Hinblick auf den Umgang mit der Schuldfrage eine Entwicklungsgeschichte des Spielfilms über den Nationalsozialismus geschrieben werden, wobei deutlich werden wird, dass die Entschuldungstendenzen in *Der Untergang* und dem Film der 50er Jahre zwar ein im deutschen Film häufiges Muster darstellen, jedoch auch andere filmische Interpretationen und Entwicklungen in Bezug auf die Schuldfrage existierten.

Im Zuge dieses ‚Booms‘ der historischen Spielfilme ist in den letzten zwei Jahrzehnten auch das geschichtswissenschaftliche Interesse an Spielfilmen als Quelle gestiegen. Lange Zeit stand die Geschichtswissenschaft dieser Quellengattung noch skeptisch gegenüber, was wohl daran gelegen haben mag, dass Filme im Allgemeinen von den Zuschauern als Wiedergabe der ‚Realität‘, also häufig als direkte inhaltliche Quelle für historisches Wissen angesehen werden, aus denen die Masse der Menschen den Hauptteil ihres Geschichtswissens bezieht. Für eine quellenkritisch-geschichtswissenschaftliche Herangehensweise kann dies jedoch nicht gelten, denn Filme sind in erster Linie vor allem eins: Fiktion und keine Realität – eine „erfundene Erinnerung“² – auch wenn viele Filme sich darum bemühen mittels historisch korrekter Kostüme und Kulissen einen Anspruch von Authentizität zu erreichen.

¹ Vgl. Kramer 2009, S. 283–299. Kramer bietet eine kurze Übersicht über die wichtigsten Filme über den Nationalsozialismus seit 1990; S. 296–297; Vgl. ebenfalls Wende 2002, S. 8 u. 9.

² Reichel 2004, S. 13.

welchen Zeitpunkten diese neu entstehen. Im Abgleich zu der in Kapitel 2.1 skizzierten ‚Zweiten Geschichte‘ des Nationalsozialismus können die Bilder somit kontextuell zugeordnet werden.

In einer solchen Verlaufsgeschichte spielen die Urheber der Bilder – die ja beim Film sehr zahlreich sind – nur eine untergeordnete Rolle. Spielfilme sollen hierbei in ihrer ständigen Wiederholung der Darstellungsmuster als selbst wirkende Quelle verstanden werden, eine Vorgehensweise, die vor allem in der Kunstgeschichte ihre Anwendung findet. So versteht Horst Bredekamp in seiner maßgeblichen Untersuchung zur Aussage des Bildes

„unter dem Bildakt eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln, [...] die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch höheren Gegenüber entsteht.“³²⁶

Das Bild tritt dabei selbst in die Position des „Sprechenden“. Analog dazu können auch in dieser Untersuchung Spielfilme als ‚Sprechende‘ angesehen werden, jedoch mit einem Unterschied zur kunstgeschichtlichen Herangehensweise, dass nicht nur Bilder dem Bilderpool zugeordnet werden sollen, sondern auch Darstellungsmuster – also Inhalte, und Bildfolgen bzw. Montagen. In dieser Untersuchung kann also die Theorie der Bildtradierung dazu beitragen, wiederkehrende Darstellungsmuster und Bilder von Film zu Film miteinander zu verbinden und daraus Rückschlüsse auf die Entwicklung der Spielfilme im Hinblick auf die Schuldfrage zu ziehen. Aussagen über die Herkunft dieser Bilder und Muster jedoch, können nur in Ansätzen in Bezug auf einzelne Filmbeispiele – z.B. ausgewählte ausländische Filme – getroffen werden. Deren erinnerungskulturelle Herkunft zu bestimmen, geht jedoch über die Möglichkeiten dieser Analyse hinaus.

3. 1946 bis ca. 1963: Deutsche Opfer, Helden und Einzeltäter

Die folgenden Filmanalysen werden in vier Abschnitte gruppiert, welche die Filme sowohl thematisch als auch chronologisch ordnen. Die Abschnitte repräsentieren vier ‚Epochen‘ des Umgangs mit der Schuldfrage im deutschen Film und veranschaulichen so bereits eine Verlaufsgeschichte der filmischen Schuld. Innerhalb eines Abschnitts wird jeder Film einzeln in einer geschlossenen Analyse präsentiert, wobei die Filmanalysen wiederum chronologisch geordnet sind. Am Ende jedes Abschnitts steht ein Kapitel, in dem die Filme untereinander verglichen werden. Eine geschlossene Analyse einzelner Filme hat im Gegensatz zu einer thematischen Gliederung nach einzelnen Schuldmustern den Vorteil, dass verschiedene Schuldpositionen eines Films im Zusammenhang mit anderen Mustern besser zu verstehen sind, als wenn sie aus dem Filmkontext gerissen würden. Eine Gliederung der Analysen nach Schuldmustern, denen dann verschiedene Filme zugeordnet werden würden, ließe diese Zusammenhänge verschwinden. So ist ein im Film charakterisierter ‚Täter‘ z.B. in den meisten Fällen nur im direkten Antagonismus zu seinen ‚Opfern‘ zu beschreiben.

Bestandteil jeder Filmanalyse ist zunächst eine kurze Inhaltsangabe. Anschließend wird die Schuldposition eines Filmes anhand von inhaltlichen und ästhetischen Mitteln untersucht. Es wird dabei hinterfragt, wem Schuld zugewiesen wird, wer entlastet wird bzw. wer als ‚Täter‘ oder ‚Opfer‘ charakterisiert wird. Außerdem wird festgestellt, inwiefern diese Charakterisierung eine Auswirkung auf die Gesamtaussage des Films zur Schuldfrage hat. Unter Umständen kann die Schuldposition eines Films auch durch die bloße Handlung personenunabhängig ausgedrückt werden. Darüber hinaus wird hinterfragt, ob die Schuld Darstellung im Film anhand bestimmter Bilder bzw. Darstellungsmuster institutionalisiert und als Symbol gefestigt wird und welche Bilder bzw. Muster dies sind. Hierbei sind die Ergebnisse aus Kapitel 2.4 zu beachten. Des Weiteren muss jeder Film in den historischen Kontext seiner Entstehungszeit eingeordnet werden, um festzustellen, inwieweit der Film ein ‚typisches‘ oder ‚untypisches‘ Produkt seiner Zeit ist. Dabei kann auf die Erkenntnisse aus Kapitel 2.1 zurückgegriffen werden. Auch wird die Schuldposition jedes Films in Anlehnung an Kapitel 2.2 in den zeitgenössischen Schuld Diskurs eingeordnet. Hierzu werden auch zeitgenössische Filmrezensionen einbezogen. Schließlich soll anknüpfend an Kapitel 2.3 die Bildästhetik des Films mit zeitgenössischen Trends innerhalb der Filmbranche abgeglichen werden, um den Film auch künstlerisch einordnen zu können. Die Herkunft der Bilder soll hierbei auch unter Einbezug internationaler Filmvorbilder analysiert werden.

In den zusammenfassenden Kapiteln am Ende jedes Abschnittes soll festgestellt werden, inwiefern die Filme allgemein, aber auch explizit in Ost und West im Vergleich unterschiedliche oder gemeinsame Positionen zur Schuldfrage beziehen und in welchem der beiden deutschen Staaten sich die Filme stärker bzw. schwächer am zeitgenössischen Schuld Diskurs orientieren. Dabei können auch andere Filme exemplarisch hinzugezogen werden, um die Aussagekraft der ausgewählten Filme zu bestätigen oder infrage zu stellen. Außerdem soll hinterfragt werden, ob sich die Filme innerhalb der Staaten oder auch

326 Bredekamp 2007, S. 52.

staatenübergreifend aufeinander beziehen und Muster voneinander kopieren. Letztlich ist herauszufinden, inwiefern die behandelten Filme Stereotype in der Darstellung der NS-Zeit und der Schuldfrage kopieren oder weiterentwickeln und ob dabei ein bestehender Bilderpool genutzt oder sogar weiter angereichert wird.

3.1 Filmauswahl

Im Gegensatz zu späteren Filmen kann man bei den Filmen der unmittelbaren Nachkriegszeit nur schwer von ‚Großproduktionen‘ sprechen. Aufgrund der Demontage und der Zerstörungen, die auch die Filmindustrie in Mitleidenschaft gezogen hatten, drehten die Filmmacher der Nachkriegsjahre ihre Filme mit einfachsten Mitteln.³²⁷ Trotzdem haben einige Filme der Nachkriegszeit einen großen Bekanntheitsgrad erreicht. *Die Mörder sind unter uns* erlangte diese Bekanntheit wohl auch, weil er der erste deutsche Film war, der überhaupt nach dem Krieg gedreht wurde. Auch wenn der ein Jahr später entstandene Film *Ehe im Schatten* (Kurt Maetzig, SBZ 1947, sw) der erfolgreichste DEFA-Film dieser Jahre werden sollte,³²⁸ hat *Die Mörder sind unter uns* wohl bis heute den längsten Schatten geworfen. Nicht zuletzt wegen seiner expliziten Frage nach der Schuld an NS-Verbrechen – im Nachkriegsfilm eher eine Ausnahme – wird der Film in nahezu jeder historischen Untersuchung über den Nachkriegsfilm erwähnt. Als Startpunkt der filmischen Auseinandersetzung mit der Schuldfrage muss Staudtes Film auch der Ausgangspunkt dieser Untersuchung sein.

Als Vergleichspunkt zu *Die Mörder sind unter uns* bietet sich auch aufgrund der sehr eng beieinanderliegenden Entstehungszeiten Helmut Käutners *In jenen Tagen* an, der acht Monate später als erster in der britischen Besatzungszone entstandener Film uraufgeführt wurde. Während viele westdeutsche Filme der späten 40er Jahre mehr die Gegenwart des Lebens in den Trümmern thematisierten – so z.B. *Und über uns der Himmel* (Josef von Baky, Westberlin 1947, sw) oder *Zwischen gestern und morgen* (Harald Braun, ABZ 1947, sw) – ist *In jenen Tagen* einer der wenigen Filme dieser Zeit, der die NS-Vergangenheit thematisiert und somit als Vergleichspunkt zu *Die Mörder sind unter uns* geeignet ist. Außerdem etabliert *In jenen Tagen* als erster westdeutscher Film das später so häufig verwendete Opferschema der Deutschen, weshalb dieser Film als Typus einer ganzen Reihe westdeutscher Produktionen gesehen werden kann.

Ein ganz anderes Bild bietet sich für die Periode vom Beginn der 50er Jahre an bis in die frühen 60er Jahre hinein. Filme, welche die Zeit des Nationalsozialismus zum Thema hatten, existierten in diesem Zeitraum in großer Zahl. Eine Filmauswahl über diesen Zeitraum zu treffen, heißt deshalb immer, eine große Zahl von potenziellen Filmen außer Acht lassen zu müssen. Auch wenn in den 50er Jahren der Filmmarkt in der Bundesrepublik von Heimat- und Schlagerfilmen³²⁹ dominiert wurde und in Alltagsproduktionen der Nationalsozialismus eher eine thematische Seltenheit darstellte, wurde die NS-Zeit jedoch entweder direkt oder nur als Hintergrundfolie in einer Großzahl von Militär- und Kriegs-

filmen aufgegriffen. *Canaris* bildete 1954 den Startpunkt dieser Kriegsfilmwelle und ist auch wegen seiner später häufig wiederaufgegriffenen Darstellungsmuster als Prototyp dieser Filme zu sehen. Andere Filme wie die *08/15*-Trilogie, in der es nicht um Offiziere, sondern um den ‚einfachen‘ Soldaten geht, fanden zwar geringfügig andere Schwerpunkte, jedoch ähneln sich deren wehrmachtsrehabilitierende Aussagen, weshalb *Canaris* als treffendes Beispiel für diese Filme gesehen werden kann. Einen großen Bruch dieser den Wehrmachtsmythos fördernden Filme stellte *Die Brücke* (Bernhard Wicki, BRD 1959, sw) dar. Das im Allgemeinen als Antikriegsfilm verstandene Werk steht am Ende der Kriegsfilmwelle für einen Umbruch im westdeutschen Film und ist somit als Gegenentwurf zu *Canaris* zu sehen. Der bis heute überaus hohe Bekanntheitsgrad des Films macht den Film zu einem wichtigen Bestandteil dieser Untersuchung. Weil insbesondere das Fernsehen zu Beginn der 60er Jahre zu einem starken Rückgang der Kinoszuhauer führte, fand auch das Kriegsfilmgenre zu dieser Zeit ein Ende. Filme dieser Endphase wie *Fabrik der Offiziere* (Frank Wisbar, BRD 1960, sw) oder *Division Brandenburg* (Harald Philipp, BRD 1960, sw) boten allerdings kaum Darstellungen an, die sie von der Masse der Wehrmachtsfilme unterschieden. Mit dem Ende des Genres zu Beginn der 60er Jahre und dem Aufkommen des Neuen Deutschen Films zur Mitte der 60er Jahre verschwand auch vorerst das Thema Nationalsozialismus aus dem westdeutschen Kino.

Im Film der DDR fand die NS-Zeit vor allem in den antifaschistischen Produktionen der DEFA ihren Widerhall. Viele klassische antifaschistische Filme wie die Trilogie über Ernst Thälmann fokussieren allerdings das Thema mehr auf die Dynamik der Arbeiterbewegung. Die Frage der Schuld am Nationalsozialismus wird darin meist ungenau dem Kapitalismus zugeschrieben und steht nicht im Vordergrund. *Der Rat der Götter* ist zwar einer der weniger bekannten antifaschistischen Filme, jedoch thematisierte er zu einem sehr frühen Zeitpunkt – 1950 beginnt erst die Etablierung antifaschistischer Themen im Film – sehr genau und ausführlich die Schuldzuschreibung gegen die Kapitalisten und ist somit als Typus des frühen antifaschistischen Films zu sehen. Aus den späteren 50er Jahren existieren wenige Filme der DEFA, die einen Bezug zum Nationalsozialismus haben. Nach dem Tod Stalins öffnete sich die SED mehr und mehr den Unterhaltungsthemen, welche die Filmstruktur bis zum Ende der 50er Jahre prägten.³³⁰ Erst zu Beginn der 60er Jahre rund um den Mauerbau kamen antifaschistische Themen wieder auf die Tagesordnung. *Nackt unter Wölfen* ist aus dieser Zeit sicherlich der bekannteste Film und eignet sich als antifaschistischer Klassiker für diese Untersuchung. Konrad Wolfs *Sterne* von 1959 war wesentlich unbekannter und passt thematisch eigentlich nicht in seine Entstehungszeit. Aufgrund seiner ungewöhnlichen Thematisierung der Schuldfrage, soll er jedoch als ausdrückliche Ausnahme in diese Untersuchung einbezogen werden. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass Fernsehfilme einen Großteil der antifaschistischen Produktionen der frühen 60er Jahre ausmachten. Auch wenn diese Filme teilweise auch in den Kinos gezeigt wurden, erreichten sie dennoch nicht die Bedeutung der großen Kinoproduktionen.³³¹

327 Zu den Produktionsbedingungen bei *In jenen Tagen* siehe Cornelsen 1980, S. 73.

328 Vgl. Gersch 2004, S. 361.

329 Vgl. z.B. Göttler 2004.

330 Die sogenannten „Berlinter Filme“ sind dafür ein gutes Beispiel, vgl. Gersch 2004, S. 368–374.

331 Zu den antifaschistischen Fernsehfilmen, die auch im Kino gezeigt wurden siehe Beutelschmidt 2009, S. 292–311.

Die Phase der klassischen antifaschistischen Filme endete zunächst um 1963. Die Aufführung von Filmen wie *Denk bloß nicht, ich heule* (Frank Vogel, DDR 1965, sw) und *Spur der Steine* (Frank Beyer, DDR 1966, sw) wurde wegen ihrer offenen Kritik am Sozialismus auf dem 11. ZK-Plenum bzw. infolgedessen nachträglich verboten. Aufgrund dieser politischen Konflikte rund um die DEFA-Filme erschien zwischen 1963 und 1968 kein nennenswerter Film mit dem Thema Nationalsozialismus mehr in den Kinos.

3.2 *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, SBZ 1946, sw)

Inhaltsangabe

Die während des Kriegs im Konzentrationslager inhaftierte Susanne Wallner kehrt in ihre zerstörte Heimatstadt zurück und sucht ihre ehemalige Wohnung auf. Dort aber wohnt inzwischen der ehemalige Chirurg Hans Mertens, der erst vor kurzem aus dem Krieg heimgekehrt ist. Mertens ist scheinbar von den Kriegserlebnissen traumatisiert, trinkt und bekennt sich mehrfach gegen den Krieg. Trotz anfänglicher Schwierigkeiten arrangieren sich beide miteinander, teilen die Wohnung und verlieben sich mit der Zeit. Zufällig findet Susanne in Hans' Zimmer einen Brief an eine Frau Brückner, der anscheinend von deren gefallenen Mann stammt. Susanne bringt diesen Brief pflichtbewusst zu der Frau und erfährt dort, dass Hauptmann Brückner noch lebt und mittlerweile ein erfolgreiches Unternehmen aufgebaut hat. Als Brückner durch Susanne von Hans erfährt, ist er hoch erfreut und lädt diesen zu sich ein. Für Hans hingegen scheint die Tatsache, dass Brückner noch lebt, ein Schock zu sein. Er sucht den Totgeglaubten auf, dieser begrüßt Hans herzlich und erzählt nebenbei seinen Kindern die Geschichte, dass Hans ihn bei einer schweren Verwundung im Feld aufgefunden und ihm seine Pistole überlassen habe, woraufhin er Hans den Brief gegeben habe. Die Pistole gibt er Hans zurück.

Am Heiligabend verlässt der inzwischen seelisch besser verfasste Hans noch einmal das Haus und nimmt die Pistole mit, ohne Susanne zu sagen wohin er geht. Durch ein Fenster beobachtet er in Brückners Fabrik den ehemaligen Hauptmann bei seiner Weihnachtsansprache zu seiner Belegschaft. Eine Rückblende zeigt jetzt Hans' Erinnerung an die Kriegszeit: Er war Arzt in der Einheit Brückners. Am Heiligabend ordnete Brückner an der Front kaltblütig die Erschießung von 121 Zivilisten an, wogegen Hans wirkungslos protestierte. Nach Brückners Ansprache in der Fabrik fängt Hans ihn ab und es wird deutlich, dass er Brückner als Rechenschaft für die Morde im Krieg erschießen will. Die herbeieilende Susanne verhindert dies. Brückner beteuert seine Unschuld und Hans erklärt Susanne, man habe die Pflicht Sühne zu fordern im Auftrag von Millionen unschuldig ermordeter Menschen.

Die Mörder sind unter uns war 1946 der erste im Nachkriegsdeutschland gedrehte Kinofilm. Damit war Regisseur Wolfgang Staudte der erste Filmmacher, der im Rahmen der neu gegründeten DEFA einen Spielfilm realisierte, für den er vorher auch vergeblich um

Drehgenehmigung bei den alliierten Filmoffizieren in Westberlin gebeten hatte.³³² Ab 1955 drehte Staudte seine Filme nur noch in Westdeutschland.³³³ Zwar liegt *Die Mörder sind unter uns* stilistisch noch etwas von den späteren Antifaschismusfilmen der DEFA entfernt – Staudte wollte ihn ja zunächst auch im Westen realisieren – jedoch begründete der Film in der Retrospektive die spätere Antifaschismustradition der DEFA-Spielfilme. Inwiefern der Film dies widerspiegelt wird in der folgenden Analyse des Umgangs mit der Schuld in dem Film deutlich werden.

Ein Einzeltäter und ein traumatisiertes Opfer

Die Zuschreibung der Schuld in Staudtes Spielfilm ist sehr eindeutig. Für während der Zeit des Nationalsozialismus verübte Verbrechen ist von den skizzierten Akteuren allein Hauptmann Brückner verantwortlich. Sehr deutlich wird Brückners Schuld in der Rückblende gezeigt, in der sich Mertens an die Erschießung von Zivilisten an der Front erinnert.³³⁴ Auf die Einstellung, in der Wehrmachtssoldaten mehrere Zivilisten zusammentreiben, folgt eine Sequenz, in der ein Soldat Brückner die Meldung erstattet, dass die Dorfbewohner versammelt seien. Brückner antwortet darauf – nebenbei, beim schmücken des Weihnachtsbaums – mit: „Liquidieren!“³³⁵ Anschließend spricht Feldarzt Hans Mertens bei Brückner vor und versucht ihn von der Mordaktion abzubringen: „Das kann doch nicht Ihr Ernst sein!“³³⁶ Der Hauptmann weist Mertens in die Schranken, geht aber auch kaum auf seine Bitte ein und widmet sich weiterhin den Vorbereitungen für die Weihnachtsfeier der Offiziere. Die Beiläufigkeit mit der Brückner den Mordbefehl an 121 Menschen gibt, wird in dieser Szene durch das Schmücken des Weihnachtsbaums, das der Hauptmann mit extremer Sorgfältigkeit und Ruhe weiterführt, auf die Spitze getrieben. Brückner wird dadurch zum Mörder, der seine Opfer ohne mit der Wimper zu zucken – in der Dramaturgie also auch ohne Gewissensbisse – in den Tod schickt. Seine Härte zeigt sich nur für einen kleinen Moment, in dem er Mertens Bitte in einem lauten Befehlston „Sind wohl verrückt geworden, was?“³³⁷ zurückweist. Indem er sich in diesem kurzen Moment gerade aufrichtet und die Schultern zurücknimmt, bedient er in diesem Moment das zu erwartende Bild des kaltblütig mordenden Offiziers.

Dieser Teil des Films ist im Hinblick auf die Schuldzuweisung des Films als Schlüsselszene zu sehen. Indem Brückner eindeutig den Mordbefehl gibt, wird er zum Hauptverantwortlichen für das in dem Film thematisierte NS-Verbrechen.

Brückners Schuld wird dadurch noch gesteigert, dass er in der Nachkriegszeit, in welcher der Film spielt, keinerlei Reue zeigt und noch dazu als erfolgreicher Unternehmer seine Vergangenheit vollständig hinter sich gelassen zu haben scheint. Der ehemalige Hauptmann betont geradezu überschwänglich seinen Neuanfang. In einer Szene, in der

332 Vgl. Kersten 1977, S. 10.

333 Eine Auseinandersetzung mit der DEFA um die Zensur einer Szene in seinem Film *Rotation* (SBZ 1948, sw) führte dazu, dass Staudte sich im Wunsch auf Freiräume mehr und mehr in den Westen orientierte, Schmidt-Lenhard 2006, S. 30–33.

334 *Die Mörder sind unter uns* [01:11:40–01:14:57].

335 *Die Mörder sind unter uns* [01:12:18].

336 *Die Mörder sind unter uns* [01:12:38].

337 *Die Mörder sind unter uns* [01:13:02].

Mertens Brückner besucht, prahlt der Unternehmer von seinem Erfolg: „Sehen Sie mich an! Meine Fabrik läuft, 120 Arbeiter vollbeschäftigt. Meine Wohnung: Tiptop in Ordnung! Sogar richtige Glasscheiben in den Fenstern.“³³⁸ Sein Reichtum wird dabei bildhaft in den harten Kontrast zu seiner Umwelt gesetzt, denn durch die neuen Glasfenster seines Büros sieht man die bizarren Ruinen der umliegenden Stadt, während sein Arbeitszimmer von einem großen und teuren Schreibtisch dominiert wird. Gleichzeitig wird in dieser Szene auch der Bezug zu Brückners Vergangenheit hergestellt. Während der Unternehmer selbst mit dem Ausspruch „Brückners Kompanie marschiert wieder!“ die Verbindung zu seiner Militärzeit herstellt, unterstützt die Kamera diese Assoziation, indem sie den finster schauenden Mertens in der Portaitperspektive in einem langgezogenen Schwenk umfährt und hinter ihm, mit Blick auf den selbstzufrieden wirkenden Brückner, stehen bleibt. Durch die Kamerafahrt scheint Mertens hier von der Vergangenheit – also von Brückner – eingeholt zu werden.³³⁹

In einer späteren Einstellung wird der Kontrast zwischen Brückners jetzigem Erfolg und seiner Vergangenheit noch auf die Spitze getrieben. Eine Naheinstellung zeigt eine Zeitungstitelseite mit der Überschrift „2 Millionen Menschen vergast“ und der folgende Kameraschwenk nach oben zeigt den vor der Zeitung am Tisch sitzenden Brückner, der dessen ungeachtet scheinbar selbstzufrieden Kaffee trinkt und etwas isst.³⁴⁰ Durch den Kameraschwenk wird hier Brückner direkt mit NS-Verbrechen verbunden und erhält somit innerhalb des Films die Position eines stellvertretenden Täters. Die Tatsache, dass Brückner vor dieser Zeitung in Ruhe sein ‚Pausenbrot‘ isst, führt dem Zuschauer seine Dekadenz vor Augen, weil er im Angesicht ‚seines‘ Verbrechens sein neues Leben ohne Gewissensbisse genießen kann. Seine Schuld wird durch die fehlende Reue hier nur noch verstärkt.

Eine weitere Sequenz stellt Brückners Weltsicht dar. Er erläutert Mertens: „Ob man aus Kochtöpfen Stahlhelme macht, oder aus Stahlhelmen Kochtöpfe, das ist doch egal. Nur zurechtkommen muss man dabei, darauf kommt es an.“³⁴¹ Der Unternehmer ist also in erster Linie Opportunist. Ihm ist letztendlich egal, welchem Zweck er dient, solange er gut davon leben kann. Brückners Schuld ist geprägt von Gleichgültigkeit seinem Verbrechen gegenüber, was jedoch in der Darstellung des Films seine Schuldhaftigkeit nur noch verstärkt.

Dass Brückner – oder in der letzten Konsequenz exemplarisch ein Opportunist wie Brückner – in der filmischen Darstellung der Hauptschuldige des Krieges ist, wird in den letzten Einstellungen des Films deutlich. Brückner hinter Gittern, ruft mehrfach, er sei unschuldig. Seinen Rufen werden Bilder von Personen, Soldaten und einem Friedhof mit einer Vielzahl von Kreuzen hinterlegt. Seine Unschuldsbeteuerungen wirken zu diesen Bildern absurd und höhnisch.³⁴² Brückner wird hier nicht nur zum Schuldigen an den im Film gezeigten Verbrechen, sondern auch zum Verantwortlichen für Millionen tote Zivilisten und Soldaten. Die Aussage scheint zu lauten, dass opportunistische Angehörige der

Oberschicht für den Krieg und seine Verbrechen verantwortlich sind und bis heute keine Reue zeigen. Brückner ist also im narratologischen Sinne sowohl ‚Charakter‘ als auch ‚Typus‘, denn einerseits wird er in seinem Handeln sehr individuell gezeichnet, andererseits steht sein Handeln auch deutlich stellvertretend für seinen Stand.

Im Gegensatz zu Brückner werden in *Die Mörder sind unter uns* aber auch mehrere Personen eindeutig entlastet. Eine dieser Personen ist die Hauptfigur Hans Mertens, dem in der Szene, in der das Massaker gezeigt wird, die Rolle des Opponenten gegenüber Brückner zugewiesen wird. Mertens' Entschluss, den Mord verhindern zu wollen, beruht scheinbar auf seinem guten Gewissen. So gibt er gegenüber dem Hauptmann zu bedenken: „Sie können doch unmöglich all die Menschen erschießen lassen! Frauen und Kinder! Was haben denn die Kinder damit zu tun?“ Dass Mertens' Gewissen der Auslöser seiner Bedenken ist, zeigt seine Körperhaltung in mehreren Einstellungen. Er wirkt nervös und unsicher und versucht zutiefst beunruhigt, den Hauptmann Brückner von dem Mord abzuhalten. Gleichzeitig wird hier bildhaft deutlich, warum Mertens nicht in der Lage ist, den Mord zu verhindern. Im Schatten bei der Tür stehend wirkt er wie ein unsicherer Schuljunge, der dem strengen Direktor vorspricht. Brückners Ruhe und Gelassenheit in dieser Szene und die Beiläufigkeit, mit der er sich dem Weihnachtsbaum widmet, streicht seine überlegene Position hervor, die er aufgrund des höheren Ranges als Hauptmann genießt.³⁴³ Dadurch wird gleichzeitig Mertens entlastet, denn aufgrund seiner niedrigeren Position innerhalb der Befehlskette, hat er keine Möglichkeit über den Mord zu entscheiden. Dass Mertens den Mord nicht verhindert und sich in die Gegebenheiten fügt, macht ihn zwar auf die reine Handlung bezogen indirekt auch mitschuldig, jedoch zeigt der Film diesen Sachverhalt darstellerisch wenn überhaupt nur anhand Mertens' schlechten Gewissens, das ihn jedoch wiederum zugleich entlastet.

Darüber hinaus wird Mertens in dem Film sogar selbst als Opfer dargestellt, denn er leidet aufgrund dieser Mordaktion an einem Kriegstrauma, das ihn mehrmals wieder einholt. Er trinkt und wirkt durch sein Verhalten eher bemitleidenswert. Im Krankenhaus erleidet er beim Anblick einer Verletzten einen Schock, bricht zusammen und redet in Trance von seinen Kriegserlebnissen.³⁴⁴ Zudem zeigt Mertens, dass er auch in seinen bewussten Momenten im Gegensatz zu Brückner die Erlebnisse nicht einfach ausblenden kann. Susanne gegenüber erklärt er: „Vergessen! Ich habe nichts vergessen!“³⁴⁵ Auch wenn er also in der Darstellung nicht direkt an den Verbrechen schuld ist, zeigt er doch ein Verantwortungsbewusstsein gegenüber den Vorkommnissen und grenzt sich so deutlich von Brückner ab. Sein Bewusstsein der Verbrechen lässt ihn somit zum Richter über Brückner werden. In der Szene, in der er Brückner auf dem Flur abfängt und ihn scheinbar erschießen will, ist Mertens selbst nur als Schatten zu sehen, der auf Brückner und auf die hinter ihm liegende Wand fällt. Während fast nur Brückner spricht, im Laufe seines Monologs immer mehr die Situation zu verstehen scheint und somit immer panischer wird, steht Mertens' Schatten bedrohlich über ihm.³⁴⁶ Die Machtpositionen haben sich geändert:

338 *Die Mörder sind unter uns* [00:42:00–00:42:13].

339 Siehe den Kameraschwenk bei *Die Mörder sind unter uns* [00:42:18–00:42:25].

340 *Die Mörder sind unter uns* [00:50:01–00:50:27].

341 *Die Mörder sind unter uns* [00:51:25–00:51:32].

342 *Die Mörder sind unter uns* [01:19:50–01:20:35].

343 *Die Mörder sind unter uns* [01:12:28–01:13:11].

344 *Die Mörder sind unter uns* [00:38:54–00:39:25].

345 *Die Mörder sind unter uns* [00:33:56–00:34:05].

346 *Die Mörder sind unter uns* [01:17:40–01:18:40].



Abbildung 3:
Mertens' Schatten über Brückner
(*Die Mörder sind unter uns*
[01:18:38]).

Mertens als das schlechte Gewissen Brückners ist jetzt in der Lage, über den Verbrecher zu richten. Bildästhetisch wird dies noch verstärkt als Brückner immer weiter zur Wand zurückweicht, während Mertens' Schatten gleichzeitig immer größer wird (Abbildung 3). Doch der Schatten über Brückner ist in der Symbolik nicht nur der anklagende Schatten des ehemals Untergebenen, sondern auch der Schatten der Vergangenheit, der jetzt erstmals in diesem Film auf Brückner fällt und ihm vergegenwärtigt wird. Gleichzeitig abstrahiert der Schatten die Figur des Mertens zum allgemeinen Ankläger, zum Richter über den Täter. Auch Mertens ist also nicht nur mehrdimensionaler ‚Charakter‘, sondern zugleich auch ‚Typus‘, stellvertretend für eine größere Gruppe von Personen, die von dem Täter Rechenschaft fordert. Mertens als Individualperson jedoch ist schließlich der Opponent Brückners, der im Gegensatz zu dem Schuldigen Reue zeigt, obwohl er eigentlich für das Verbrechen nicht verantwortlich ist. Die antagonistische Anlage dieser Figurenkonstellation lässt, trotz der individuell komplexen Zeichnung der beiden Figuren, beide Charaktere zu Stellvertretern einer Personengruppe werden – Brückner zum Repräsentant der wenigen Täter einer opportunistischen Minderheit, Mertens in seiner Rolle des Richters zum Ankläger im Namen der Mehrheit.

Eine weitere Person, die in der Darstellung des Films unschuldig ist, ist Susanne Wallner. Doch ihre Unschuld unterscheidet sich von Mertens Position. Während dieser ein hilfloser Beteiligter des Verbrechens gewesen ist, steht Susanne als Unbeteiligte außerhalb des Mordgeschehens. Allein die Tatsache, dass Susanne eine ehemalige KZ-Inhaftierte ist, ordnet sie dem Kreis der Opfer zu. Doch erscheint sie im Gegensatz zu Mertens von ihren Erlebnissen nicht seelisch gebrochen. Im Gegenteil: In der Szene, in der sie am Bahnhof aus dem Zug steigt, wirkt sie im Gegensatz zu der Menschenmasse ordentlich, gepflegt und keinesfalls pessimistisch. Vielmehr empfindet sie scheinbar Mitleid für die anderen Menschen am Bahnhof, die im Gegensatz zu ihr weniger hoffnungsvoll auf die Zukunft zu blicken scheinen.³⁴⁷ Noch extremer ist der dargestellte Kontrast zwischen Mertens und Susanne. Während der Arzt deprimiert und düster wirkt, wird Susanne, die sich für den Wiederaufbau engagiert, stets ungebrochen und zuversichtlich dargestellt. Während Mer-



Abbildung 4:
Susanne und Hans – Licht und
Schatten (*Die Mörder sind unter uns*
[00:10:31]).

tens Gesicht häufig im Schatten des Bildes steht, wird Susanne meist besonders ausgeleuchtet und erscheint somit Mertens gegenüber als eine Art ‚Lichtgestalt‘ (Abbildung 4). Die ständige Ausleuchtung ihrer Person, die Tatsache, dass sie stets helle Kleidung trägt, ihr blondes Haar und ihr zuversichtliches Auftreten machen Susanne zu einer Art ‚Engel‘, der in dem Film die Unschuld personifiziert. Trotzdem steht in dem Gegensatz der beiden Charaktere Mertens stärker in der Opferrolle als Susanne, denn *er* leidet unter den Kriegserlebnissen und steht so – auch im Sinne der Beleuchtung – im Schatten des Krieges, während Susannes Zeit im Konzentrationslager sie nicht zu beeinträchtigen scheint. Diese Konstellation erscheint vor dem Hintergrund, dass Mertens als ehemaliger Soldat eigentlich eher zu den Tätern zählen müsste, dramaturgisch etwas missglückt, passt aber in seine Entstehungszeit. Das Leid der ‚wirklichen‘ Opfer des Nationalsozialismus, zu denen man Susanne als Inhaftierte zählen könnte, wird hier ausgeblendet. Symptomatisch für dieses Verschweigen ist, dass nicht einmal erwähnt wird, warum Susanne überhaupt im Konzentrationslager war. Damit spiegelt *Die Mörder sind unter uns* die in West- und Ostdeutschland übliche Opferinterpretation – wie in Kapitel 2.1 und 2.2 beschrieben –, nach der in den ersten Nachkriegsjahren häufig Deutsche zu Opfern des Kriegs erklärt wurden, während Opfer nationalsozialistischer Verbrechen nur selten Aufmerksamkeit fanden.

Letztendlich repräsentiert Susanne das ‚gute Gewissen‘ des Films. Sie zeigt Menschlichkeit, indem sie verhindert, dass Mertens Brückner erschießt. Trotzdem ist es Mertens und nicht sie, der in der Schlusszene kollektiv Rechenschaft für die in der Kriegszeit verübten Verbrechen fordert,³⁴⁸ wobei diese Rolle doch eigentlich Susanne, als Häftling eines Konzentrationslagers, zustehen müsste.

Auch den Nebenakteuren in *Die Mörder sind unter uns* wird keine direkte Schuld zugeschrieben. So wird der Brillennmacher Monkschein durchweg positiv charakterisiert. Er wird durchwegs gutmütig, freundlich und warmherzig dargestellt und trägt zugleich einen jüdisch klingenden Nachnamen, was ihm per se die Opferrolle zuschreibt. Allerdings ist er auch etwas naiv und leichtgläubig, denn er sucht seinen Nachbarn auf, der vorgibt Wahrsager zu sein, um von ihm über das Schicksal seines im Krieg vermissten Sohnes zu erfah-

347 *Die Mörder sind unter uns* [00:03:00–00:03:35].

348 Vgl. *Die Mörder sind unter uns* [01:19:30–01:19:45].

ren.³⁴⁹ Mondschein wird zwar in dieser Szene zum Opfer des Scharlatans, auch dieser jedoch ist nur sehr schwach als Täter charakterisiert. Denn obwohl der ‚Wahrsager‘ das ihm angebotene Geld gerne annimmt, bereitet er Mondschein mit seiner Vorhersage über ein baldiges Wiedersehen mit seinem Sohn eine Freude und stellt später fest: „Wie leicht es doch, den Menschen eine kleine Freude zu machen“. Er handelt hier zwar auch in der Darstellung des Films nicht uneigennützig und korrekt, jedoch wirkt seine Schuld im Gegensatz zu der Schuld Brückners, der Menschenleben auf dem Gewissen hat, marginal. Schuld an NS-Verbrechen trägt er in keinem Sinne.

Nur am Rand werden die Wehrmachtssoldaten gezeigt, die Brückners Befehl zum Massenmord ausführen. Einzig der Soldat, der Brückner in der Rückblende Bericht erstattet, hat überhaupt einen Redeanteil, der allerdings auf ein kurzes „Zu Befehl, Herr Hauptmann“³⁵⁰ beschränkt bleibt. Mit der Ausführung des Tötungsbefehls gehört der Soldat auch in der filmischen Darstellung zu den Schuldigen, allerdings ist seine Rolle so kurz, dass sie kaum von Bedeutung ist. Mit der Betonung des ‚Befehls‘ erscheint ohnehin Brückner als der Alleinverantwortliche für das Verbrechen.

Im Hinblick auf die Schuldfrage wird in *Die Mörder sind unter uns* also eindeutig Stellung bezogen. Die Hauptfigur Hans Mertens ist Opfer des Kriegs und verantwortlicher Täter ist Brückner, der ohne mit der Wimper zu zucken den Schießbefehl gibt und später keinerlei Reue oder Einsicht zeigt. Im Kontrast zu Susanne, die als Inhaftierte im Konzentrationslager eigentlich das größte Opfer sein müsste, ist Hans die Opferrolle aufgrund seiner Leiden stärker zugeschrieben. Die Marginalisierung der Opferrolle der KZ-Überlebenden kennzeichnet, so Sven Kramer, ein typisches Muster des Nachkriegsfilms, in dem diese Umkehrung der Täter-Opfer-Rolle häufig stattgefunden habe.³⁵¹ Indem Brückner zu dem Sinnbild des opportunistischen Täters stilisiert wird, der sich nach dem Krieg erdreistet, ohne Reue ein erfolgreiches Unternehmen aufzubauen, wird die Schuld an NS-Verbrechen in diesem Film eindeutig einer kleinen Gruppe von Tätern zugeschrieben. Die Tatsache, dass Brückner als Hauptmann während des Kriegs und als Unternehmer nach dem Krieg den oberen Gesellschaftsschichten angehört, verkleinert die im Film skizzierte Tätergruppe auf einen Teil der Gesellschaft. Dass somit nur wenigen Personen im übertragenen Sinne Schuld zugesprochen wird, kann als hauptsächliches Darstellungsmuster der Schuld in dem Film angesehen werden. Diese ‚wenigen‘ Personen, für die Brückner steht, erfahren eine präzise Charakterisierung, nämlich die des reuelosen Opportunisten. Verbildlicht wird das Aussehen des Täters einerseits durch den Hauptmann Brückner in Uniform, der ohne große Aufregung nebenbei den Mordbefehl gibt und durch sein kleines untersetztes Äußeres eher den Bürokraten in Uniform als den schneidigen Soldaten abgibt,³⁵² und durch den selbstzufriedenen Unternehmer, der ohne Gewissensbisse nach dem Krieg weitermacht, als wäre nichts gewesen.

349 Vgl. die Szene: *Die Mörder sind unter uns* [00:27:23–00:30:57].

350 *Die Mörder sind unter uns* [01:12:20].

351 Vgl. Kramer 2009, S. 286.

352 Vgl. dieses Bild bei *Die Mörder sind unter uns* [01:12:54–01:13:03].



Abbildung 5:
Brückner thront neben dem geschmückten Weihnachtsbaum über seinen Angestellten (*Die Mörder sind unter uns* [01:10:44]).

Mertens hingegen als in der Armee dem Hauptmann untergeben, steht für die Masse der einfachen Soldaten, die den Befehlen ihrer Vorgesetzten nichts entgegenzusetzen haben. Schuld trägt allein eine gehobene Elite, während die Soldaten nicht in der Lage sind, sich den Befehlen ihrer Vorgesetzten zu widersetzen. Die ‚einfache‘ Bevölkerung, repräsentiert durch Susanne und Mondschein, trifft ohnehin keine Schuld.

Der traumatisierte Mertens kann als Personifizierung eines Darstellungsmusters der Entschuldung gesehen werden. Die Tatsache, dass Mertens ein schlechtes Gewissen plagt, obwohl er doch eigentlich für den Mord nicht verantwortlich war, entlässt ihn in der Darstellung des Films aus der Verantwortung. Darüber hinaus zeigt Mertens einen starken Gerechtigkeitsinn, indem er Brückner für seine Tat bestrafen möchte, was besonders in einer Einstellung der Schlusszene verbildlicht wird (Abbildung 3), in der Mertens als Richter vor Brückner steht. *Die Mörder sind unter uns* ist also zusammengefasst geprägt von zwei Entschuldungsmustern: einerseits werden die Akteure entlastet, indem die Täterrolle allein einem kleinen Personenkreis zugewiesen wird, andererseits bedient die Figur Mertens die Rolle des Kriegsofers und später die des gerechten Rächers, der aus seinem schlechten Gewissen heraus seine Untätigkeit während der Mordaktion sühnt und seine Zugehörigkeit zur ‚richtigen‘ Seite beweist.

Täter der Oberschicht und Vorzeigesozialistin

Insbesondere in der Konstruktion des ‚Täters aus der Oberschicht‘ spiegelt der Film seinen Entstehungskontext als erster Film der SBZ wider. Auch wenn der Film noch nicht solch starke kommunistische Propagandaelemente enthält, wie sie in späteren Filmen der DEFA genutzt wurden, ist eine sozialistische Interpretation der Nachkriegszeit doch nicht zu übersehen. So wird Brückners Position als Industrieller sehr deutlich betont, insbesondere in einer Sequenz, in der Brückner vor seiner versammelten Belegschaft eine Weihnachtsansprache hält. Langsam und herrschaftlich steigt er auf das Podium neben dem reich geschmückten Weihnachtsbaum.³⁵³ In der Bildsprache thront er nahezu über seinen im Dunkeln stehenden Angestellten auf der hell beleuchteten Bühne, während alle Blicke

353 *Die Mörder sind unter uns* [01:10:35–01:10:55].

auf ihn gerichtet sind. Allerdings nimmt der Filmzuschauer aufgrund der Kameratotalen eine distanzierte Perspektive ein (Abbildung 5). Einerseits wird dadurch die soziale Distanz Brückner gegenüber verstärkt, andererseits nimmt der Zuschauer aber auch moralisch die Gegenposition ein. Während Brückner als wohlhabender Unternehmer zum sozialistischen Feindbild passt, gleicht er aber in seiner sonstigen Erscheinung dem in der DDR häufig propagierten Bild des ‚Nazis‘. Seine untersetzte Statur, sein rundes Gesicht, sein etwas preußisch anmutender Schnäuzer und sein selbstgefälliges Auftreten spiegeln deutlich das sozialistische Bild des Parteigenossen der NSDAP.

Aber auch anhand der Person der Susanne lassen sich dem Film deutlich sozialistische Charakteristika zuweisen. Susanne ist so etwas wie die ‚Vorzeigesozialistin‘ des Films. Sie widmet sich fleißig den Aufräumarbeiten in ihrer Wohnung und schaut hoffnungsvoll nach vorne: „Arbeit! Leben! Endlich einmal leben!“³⁵⁴ Ihre Arbeit besteht für sie darin, Entwürfe für Plakate zu zeichnen. Ihr fertiggestelltes Plakat trägt die Aufschrift „Rettet die Kinder!“ und zeigt, dass Susanne sich auch für Themen des gesellschaftlichen Aufbaus interessiert.³⁵⁵ Durch ihre reine, unschuldige und positiv in die Zukunft gerichtete Persönlichkeit verkörpert sie das Wunschbild des sozialistischen Wiederaufbaus. Mertens hingegen ist eher düster und destruktiv, lässt sich allerdings ebenfalls in die sozialistische Sichtweise einordnen, denn er steht ja zum Zeitpunkt des Verbrechens gegenüber Brückner in der Position des Untergebenen und spielt in dem Film die Rolle des Rächers an seinem ehemaligen Vorgesetzten, was als Parallele zu dem in SBZ und DDR immer wieder hervorgehobenen kommunistischen Widerstandsbild gesehen werden kann, auch wenn Mertens diese Rolle erst nach dem Krieg einnimmt. Auch wenn alle drei Figuren also Merkmale des narratologischen komplexen ‚Charakters‘ tragen, sind sie doch auch alle ‚Typus‘ einer bestimmten Personengruppe.

Mit der Wiedergabe typisch sozialistisch geprägter Merkmale reiht sich *Die Mörder sind unter uns* auch passend in den historischen Kontext seiner Entstehungszeit ein. Einerseits steht vor allem die Person der Susanne symbolhaft für den Wiederaufbau des zerstörten Deutschland im Rahmen der SBZ. Andererseits besteht im Hinblick auf die Nachgeschichte des Nationalsozialismus auch eine deutlich Parallele zur Zeit der Entnazifizierung, denn das Grundthema dieser Epoche, aufzuräumen, die Täter ausfindig und unschädlich zu machen bzw. sie ihrer gerechten Strafe zuzuführen, ist in dem Film deutlich wiederzufinden. Der Film ist auch insofern typisch für die Entnazifizierung der SBZ, als dass nur eine kleine Gruppe der Bevölkerung als NS-Täter identifiziert wird, repräsentiert durch den Fabrikbesitzer Brückner, der inzwischen versucht in der Unauffälligkeit abzutauchen, indem er die vergangene Zeit vergessen machen will. *Die Mörder sind unter uns* kann also deshalb als ‚typisch‘ für die Entnazifizierungsphase in der SBZ angesehen werden, weil er die Suche nach den Tätern auf eine kleine besitzende Oberschicht beschränkt und nicht die Schuld einer breiten Bevölkerungsschicht annimmt. Zwar war die Schuldzuschreibung auf wenige Einzelpersonen auch im Westen zu dieser Zeit üblich, jedoch wurden in der Bundesrepublik meist Mitglieder der obersten politischen Führung für den Krieg verantwortlich gemacht, während in Ostdeutschland der Kapitalismus mit

dem Faschismus gleichgesetzt wurde und die ‚schuldige‘ Oberschicht somit nicht politisch sondern vielmehr anhand ihres Besitzes definiert wurde. Der filmische Charakter Brückner entspricht somit in seiner Tätigkeit als opportunistischer Fabrikbesitzer einer typisch sozialistischen Täterfigur des Kapitalisten. Die hauptsächlichen Entnazifizierungsziele in der SBZ, die Gesellschaft völlig umzustrukturieren und die alten Eliten zu entmachten, werden zwar im Film nicht direkt dargestellt und thematisiert, denn in erster Linie geht es ja nicht um das Entmachten einer gesellschaftlichen Schicht, sondern um das Aburteilen eines Mörders, allerdings scheinen diese Themen zum einen in dem Wiederaufbauengagement Susannes, zum anderen in der gehobenen Position Brückners subtil durch die Handlung hindurch. Der Film ist also kein eindeutiger Propagandafilm für die sowjetische Entnazifizierung und den Aufbau eines sozialistischen Staats, enthält aber dennoch versteckte mit der spezifischen Darstellung Elemente dieses Kontextes. Zumindest insofern sind in dem Film in Bezug auf die Schuldzuweisung für die SBZ ‚typische‘ Darstellungsmuster enthalten.

Der Film im zeitgenössischen Schuldiskurs

Die Parallelen von *Die Mörder sind unter uns* zur Entnazifizierung sind auch im Hinblick auf den zeitgenössischen Schuldiskurs evident. Dadurch dass die Frage nach individueller Schuld einzelner Täter und der Aussonderung dieser Einzeltäter aus der Gesellschaft im Vordergrund steht, wird zugleich auch eine kollektive Schuld der Gesellschaft verneint. Damit gibt der Film die Grundlage der Entnazifizierung in der SBZ wieder: die Unschuld des Staatsvolks wird durch die Entmachtung der Täterelite legitimiert. Auch die Zuweisung des Täters Brückner in eine gesellschaftlich-besitzende Oberschicht passt zum Schuldverständnis der ostdeutschen Entnazifizierungspolitik. Folgerichtig wurde der Film vor allem von ostdeutschen Medien, wie der BERLINER ZEITUNG, hoch gelobt – nicht nur für seine künstlerische Qualität, sondern auch für seine politische Botschaft: „Ein guter Deutscher ist förmlich daran zu erkennen, ob und wie er von diesem Film gepackt wird.“³⁵⁶ Die Tatsache allerdings, dass auch Mertens als Arzt eher der Oberschicht angehört und auch das Fehlen der sonst in der sozialistischen Sichtweise üblichen Schuldzuweisungen an eine politisch-kapitalistische Führungselite, zeigt, dass Staudtes Film noch nicht als Prototyp des antifaschistischen Films zu sehen ist. Im Gegensatz zu späteren DEFA-Produktionen spielen in *Die Mörder sind unter uns* der kommunistische und der Arbeiterwiderstand keine Rolle. Die sozialistische Sichtweise auf die Schuldfrage ist in dem Film demnach nur zu Teilen vertreten, während spätere Hauptmotive fehlen. Dieser Umstand ist sicherlich auf den frühen Entstehungszeitpunkt des Films zurückzuführen. Aber auch die Tatsache, dass Staute zunächst erfolglos in den Westzonen um eine Drehgenehmigung ersucht hatten zeigt, dass die Filmmacher nicht explizit an sozialistischen Darstellungsweisen interessiert waren.³⁵⁷

Insbesondere die Tatsache, dass der Film eine Position zur Frage nach der allgemeingesellschaftlichen Verantwortung für die NS-Verbrechen umgeht, passt zwar zu gesamt-

354 *Die Mörder sind unter uns* [00:08:17–00:08:24].

355 *Die Mörder sind unter uns* [00:22:48–00:23:14].

356 Rezension Lenning, BERLINER ZEITUNG, 1946, S. 47.

357 Vgl. Schmidt-Lenhard 2006, S. 21.

deutschen Tendenzen der 40er Jahre, jedoch wurde gerade dies auch schon in zeitgenössischen Kritiken bemängelt, so z.B. von dem zu dieser Zeit in Westberlin arbeitenden Kritiker Wolfdietrich Schnurre:

„Die Mörder sind unter uns? Wer sind denn die Mörder? Nicht wir alle, die wir Gewehre trugen? [...] Mörder sind unter uns? Wir sind Mörder. Auch Dr. Mertens, der sich im Film zweimal zum Urteilsvollstrecker aufwerfen wollte, ist der Mörder. Denn er ließ das Blutbad am Weihnachtsabend zu. Er schlug resignieren die Hacken zusammen, als er sah, dass sein Einspruch nichts fruchtete. Er tat, was wir alle taten: Er kapitulierte vor der Gewalt.“³⁵⁸

Mit der Figur Mertens klingt zwar die Mitschuld der ‚Nichttäter‘ – in Form des schlechten Gewissens – an, jedoch führt der Film diese Darstellung nicht weiter und entschuldigt vielmehr Mertens durch die Darstellung seiner Machtlosigkeit und seines Kriegstraumas. Auch die vage bleibende Bestrafung Brückners wurde in Rezensionen kritisiert, so z.B. in der westberliner Zeitung DER TAGESSPIEGEL:

„Und was – schließlich – ist die Moral dieser so vehement gezeichneten Häufung von Schuld? Es bleibt ein Symbol. Der Mörder hängt sich erschöpft an ein Gitter.“³⁵⁹

Der Autor Friedrich Luft bemerkte außerdem, dass der Film sich zu sehr in Details verliere, was insbesondere von westdeutschen Autoren häufig angeführt wurde. Die hier genannten westdeutschen Rezensenten erkannten zu Recht die Schwachpunkte des halbherzigen Schuldauflösungsversuchs. Beide Rezensenten zeigten, indem sie die entschuldigenden Tendenzen des Films anprangerten, ein für die unmittelbare Nachkriegszeit durchaus differenziertes Verständnis der Schuldfrage. Auch wenn *Die Mörder sind unter uns* – nicht wie im gesamtdeutschen Schuldiskurs der 40er und 50er Jahre sonst üblich – das Grundvorhaben hegt, gegen das Vergessen anzugehen und damit gemessen am Maßstab der Zeit recht fortschrittlich erscheint, erkannten die genannten Rezensenten doch seine Schwächen im Hinblick auf den Umgang mit Schuld und Unschuld.

Auch in Ostdeutschland erfuhr der Film zum Teil negative Kritik, jedoch auf andere Art und Weise. So sah Werner Fiedler in der NEUEN ZEIT – der christdemokratischen Zeitung Ostdeutschlands – den Film grundsätzlich als zu negativ und bemängelt, dass die Aufbauarbeit in Berlin nicht ausführlicher gezeigt wird. Seine negative Bewertung entspringt also eher der Tatsache, dass der Film mit seiner Thematisierung der Schuldfrage zu schwarzmalerei sei und zeigt damit eine in weiten Kreisen der deutschen Bevölkerung in den Nachkriegsjahren existierende Tendenz, die Vergangenheit lieber verschweigen zu wollen. Allerdings konstatiert er auch die Schwierigkeiten, die mit diesem Vorhaben einhergehen und lobt die Grundtendenz des Films, neue Schritte zu wagen:

„Die Aufgabe ist ihm [Staudte] zu unerbittlich ernst, die ihm hier am ersten deutschen antifaschistischen Film zufällt: Abzurechnen, wachzurütteln, aufzuräumen, Seelenschutt beiseite zu schaffen und vor allem, die neue deutsche Haltung zu dokumentieren: Sie ist groß, diese Aufgabe, und schwer.“³⁶⁰

Werner Fiedlers Rezension in der NEUEN ZEIT zeigt also auch, dass abgesehen von der Schuldfrage die im Film proklamierte Aufbruchsstimmung in Ostdeutschland durchaus



Abbildung 6:
Expressionistische Licht-Schatten-
Kontraste, düstere Stimmung (*Die
Mörder sind unter uns* [01:10:44]).

dem Zeitgeist entsprach und der Film zumindest in Teilen dafür eine Anerkennung in der Sowjetischen Besatzungszone fand.

Ästhetische Parallelen

Trotz der vielen typischen Merkmale seiner Entstehungszeit ist der Film vor allem ästhetisch keinesfalls dem östlichen Machtblock zuzuordnen, erinnert er doch vor allem an Vorbilder des expressionistischen Ufa-Films der 1920er Jahre und nicht an z.B. den russischen Revolutionsfilm Eisensteins. Insbesondere mit seinen harten Licht-Schatten-Kontrasten (vgl. z.B. Abbildung 6) spricht er vor allem die Sprache der Blütezeit des deutschen Films im Fritz-Lang-Stil. Außerdem steht er durch seine düstere Grundstimmung und seine psychische Härte in starkem Gegensatz zu den Ufa-Filmen der NS-Zeit, die eher glattgebügelte, fröhliche und positive Unterhaltungsfilme waren. Interessant ist auch, dass insbesondere der Charakter des Hans Mertens etwas an das amerikanische Genre des Film Noir erinnert, in dem die ausschließlich männlichen Hauptakteure sich durch triste und hoffnungslose Milieus kämpfen, wobei ebenso mit einer düsteren Grundstimmung und harten Schatten gearbeitet wird. Im Gegensatz zum Film Noir steht allerdings in *Die Mörder sind unter uns* am Schluss eine hoffnungsvolle Botschaft – ein Happy End – die von der Ergreifung der Täter erzählt, denn Brückner wird in der letzten Einstellung hinter Gittern gezeigt.

Eine weitere interessante Parallele zu einem internationalen Filmvorbild zeigt Robert R. Shandley auf, indem er *Die Mörder sind unter uns* mit dem amerikanischen Westerngenre vergleicht. So sieht er Mertens in Ähnlichkeit zu einem Westernhelden, der einsam in einer Einöde „gegen seine eigene dunkle Bedrohung ankämpft.“ Auch die Stadtansichten des zerstörten Berlin und den von Staudte inszenierten „Trümmercanyon“ (vgl. ebenfalls Abbildung 6) stellt er in den Zusammenhang mit der typischen Wüste des Westerngenres: „an verschiedenen Stellen des Films sehen wir Abfall und Papier vorbeiziehen, die an Steppenläufer erinnern.“³⁶¹ Auch die Figur der Susanne passt laut Shandley zum amerikanischen Western:

358 Rezension Schnurre, DEUTSCHE FILM-RUNDSCHAU, 1946.

359 Rezension Luft, DER TAGESSPIEGEL, 1946, S. 46.

360 Rezension Fiedler, NEUE ZEIT, 1946.

361 Shandley 2010, S. 47 u. 56.

„Ein typischer Westernheld trifft auf eine typische Westernheldin. Susanne ist eine Frau, die rein ist, zivilisiert und nicht in die gesetzlose Einöde gehört. Aber wie im Western erscheint ihre Liebesbeziehung fehl am Platz, eigentlich sogar dem Westernheld nicht angemessen.“³⁶²

Im Vergleich zum Western fehlt, so Shandley, lediglich das Duell am Schluss, womit im Western der Held die Gerechtigkeit wiederherstellt. Er verweist jedoch darauf, dass Staudte ursprünglich geplant hatte, Brückner durch Mertens erschießen zu lassen, was jedoch durch die sowjetischen Behörden aus Angst vor Selbstjustiz nicht erlaubt worden sei.³⁶³ Insbesondere diese Unterdrückung des finalen Racheakts unterscheidet jedoch *Die Mörder sind unter uns* deutlich vom Westerngenre und verdeutlicht den verhaltenen Umgang mit der Schuldfrage im Deutschland der Nachkriegsjahre.

Dass *Die Mörder sind unter uns* im Zusammenhang mit vielen verschiedenen Filmschulen der Vor- und Nachkriegszeit gesehen werden kann, zeigt, wie stark Spielfilme in einem internationalen Geflecht verknüpft sind, in dem einzelne Muster und Bilder immer weitergegeben und kopiert werden.

3.3 *In jenen Tagen* (Helmuth Käutner, BrZ 1947, sw)

Inhaltsangabe

Auf einem Schrottplatz in einer zerstörten Nachkriegsstadt zerlegen zwei Männer ein Autowrack. Einer der beiden Männer ist in schwermütiger Stimmung und bemerkt, es gäbe keine Menschen mehr, genauso, wie es in den verfluchten Jahren keine gegeben hätte. Auf die Frage seines Kollegen, was er denn eigentlich unter Menschen verstehe, verfällt der Schwermütige in nachdenkliches Schweigen. Die Stille wird unterbrochen von einer Stimme aus dem Off, die dem Auto gehört. Das Auto erzählt dem Zuschauer, es habe in seiner zwölfjährigen „Lebenszeit“ allerlei gesehen, darunter auch Menschen, und es wolle dem Zuschauer ein paar Geschichten aus dieser Zeit erzählen. Darauf folgend werden sieben Episoden mit voneinander unabhängigen Akteuren gezeigt, an denen immer das Auto beteiligt ist.

1. Sybille bekommt von Peter ein Auto geschenkt. Als sie mit dem Auto zu Peter nach Berlin fährt, trifft sie auf Steffen, der sie dazu überreden möchte mit ihr am nächsten Tag nach Übersee auszuwandern. Sybille lehnt ab und fährt zu Peter nach Berlin mit dem sie im Auto sitzend Fackelumzüge sieht. Peter erklärt, dies sei zu Ehren des neuen Reichskanzlers. Sybille begreift, dass Steffen fliehen möchte und entschließt sich, doch mit ihm zu fahren.

2. Der Komponist Cornelius hat eine Liebesaffäre mit einer verheirateten Frau. Die Tochter der Frau findet es heraus. Bei einem Ausflug der Familie mit dem Komponisten möchte die Tochter ihren Eltern ihr Wissen mitteilen. Sie wird jedoch unterbrochen, denn Cornelius berichtet der Familie, dass ihm von offiziellen Stellen ein Berufsverbot auferlegt wurde.

3. Frau Bienert möchte sich von ihrem Mann trennen, weil sie Jüdin ist und ihn dadurch in Gefahr bringt. Herr Bienert lehnt dies jedoch ab. In der Pogromnacht 1938 bleibt ihr Geschäft von Zerstörungen verschont, weil Herr Bienert es zuvor nicht als jüdisches Geschäft kenntlich gemacht hat. Aufgrund dieses Erlebnisses begehen beide gemeinsam Selbstmord.

4. Dorothea sucht ihren Mann Jochen. Ihre Schwester Ruth beichtet ihr, sie habe mit Jochen eine Liebesbeziehung geführt, sie seien beide im Widerstand gewesen und hätten in die Schweiz fliehen wollen. Als Dorothea von der Erschießung ihres Mannes erfährt, ruft sie Ruth an und erzählt ihr, dass Jochen sicher in der Schweiz angekommen sei und Ruth nachkommen solle. Sie nimmt ihre eigene Verhaftung in Kauf, um ihre Schwester zu retten.

5. Das Auto wird von der Wehrmacht beschlagnahmt. In Russland bringt ein Fahrer einen Leutnant, der neu an der russischen Front ist, mit dem Auto zu dessen Einsatzgebiet. Als die beiden auf der nächtlichen Fahrt Partisanen in der Nähe vermuten, möchte der Fahrer umkehren, der Leutnant jedoch will weiterfahren. Die beiden geraten in Kampfhandlungen, bei denen der Fahrer durch die Autofenster hindurch erschossen wird.

6. Die Automechanikerin Erna möchte der Mutter eines Widerständlers vom 20. Juli zur Flucht aus einer zerbombten Stadt verhelfen. Sie werden jedoch von einem Polizisten verhaftet, der in der älteren Frau die Mutter des Widerständlers erkennt.

7. Das Auto steht in einer Scheune, in der die junge Mutter Maria, die nach Westen flüchtet, mit ihrem Kind Zuflucht gesucht hat. Der durchreisende Wehrmachtssoldat Joseph macht das Auto wieder fahrtüchtig. Weil er sich in sie verliebt, bringt er die Frau an ihren Zielort und nimmt somit einen großen Umweg und beinahe seine Verhaftung in Kauf.

Der Film endet mit der Feststellung des Autos, es habe in den vergangenen zwölf Jahren Menschen gesehen, deren Menschlichkeit stärker als die Zeit gewesen wäre.

In jenen Tagen war der erste Spielfilm, der in der britischen Besatzungszone eine Drehgenehmigung bekam. Ganz im Gegensatz zur SBZ war es in den Westzonen weitaus schwieriger eine Lizenz zur Filmproduktion zu bekommen, weil insbesondere die US-amerikanische und auch die britische Besatzungsmacht im Film ein höchst politisches Medium sahen und dessen Produktion sehr bürokratisch überwachten.³⁶⁴ Typisch für den Stil Helmut Käutners ist in dem Film die Methode, Gegenstände zu vernenschlichen und mit deren Hilfe Geschichten zu erzählen, weswegen Käutner auch häufig als „Sentimentalist der Dinge“ bezeichnet wurde.³⁶⁵

Menschlichkeit als Entschuldung

Während in *Die Mörder sind unter uns* die Schuld an Verbrechen des Nationalsozialismus in einem klaren Gegensatz zwischen Tätern und Opfern dargestellt wird, funktioniert die Darstellung der Schuld in Käutners Film *In jenen Tagen* grundsätzlich anders. Hier gibt es kein eindeutig definierbares Verbrechen, das einem Täter zugeschrieben werden könnte.

362 Shandley 2010, S. 57.

363 Vgl. Shandley 2010, S. 68f.

364 Vgl. Mehlinger 2008, S. 40.

365 Mehlinger 2008, S. 41.

Zwar werden Unrechtstaten der nationalsozialistischen Herrschaft wie die Pogromnacht und das Festnehmen von Einzelpersonen gezeigt, jedoch bleiben die Taten 'Täterlos', d.h. es gibt keine Charaktere, denen hier eine Schuld zugewiesen wird. Obwohl in der Pogromnachtszene die Täter, die die Schaufenster einschmeißen, sichtbar sind, verschwinden die Einzelpersonen innerhalb der Masse.³⁶⁶ Die Situation ist hektisch: Viele Menschen laufen in einem großen Durcheinander von Geschäft zu Geschäft. Es sind Hitlerjungen zu erkennen, Polizisten, aber auch Personen in ziviler Kleidung. Kaum eine Person bleibt für längere Zeit sichtbar im Bild, die meisten Gesichter werden von der Kamera nicht einmal scharf gestellt. Die Frage seiner noch im Auto sitzenden Frau, wer die Schaufenster zerstöre, beantwortet Herr Bienert mit: „Keine aus unserer Gegend, Uniformierte. Sind mit Knastwagen gekommen. Polizei ist auch dabei.“³⁶⁷ Die Tatsache, dass die Täter nicht aus der Gegend kommen, lässt die ohnehin schon Gesichtslosen noch unkonkreter erscheinen. Der Hinweis auf Uniformierte zeigt zwar, dass es sich in irgendeiner Weise um einen staatlich inszenierten Vorfall handelt, jedoch bleiben diese Hintergründe vage. Gezeigte Untaten sind nur die Zerstörungen an den Geschäften. Die in der Pogromnacht erfolgten Ermordungen von Juden und Brandstiftungen an Synagogen werden nicht gezeigt. Die Taten werden somit verharmlost und die Täter bleiben unerkannt.

Ähnlich unkonkret bleiben die Täter in der letzten Episode, in der der Wehrmachtsoldat Joseph von einer Patrouille angehalten wird.³⁶⁸ Während sein Gesicht im Auto beleuchtet wird, bleiben seine Widersacher im Dunkeln und sind in der gesamten Szene nur schemenhaft zu erkennen. Auch wenn einer der Uniformierten Joseph laufen lässt, steht die Patrouille in dieser Szene exemplarisch für die Personen, die in der Aussage des Films nicht als 'Menschen' charakterisiert werden, also im übertragenen Sinne die Schuldigen sind. Die Tatsache, dass sie jedoch nicht erkennbar sind, ist symptomatisch für das Täterbild in diesem Film. Die Täter erscheinen charakterlos und die Schuldzuschreibung, es habe „in all den verfluchten Jahren“ keine Menschen gegeben, die in der Anfangsszene von einem der Männer auf dem Schrottplatz getroffen wird, bleibt im Hinblick auf die Schuldigen unkonkret.³⁶⁹

Viel konkreter wird im Film jedoch eine Aussage getroffen, wenn es um die Widerlegung dieser These geht. Im Gegensatz zu den negativ konnotierten Personen, stehen nämlich die positiv bewerteten Personen in diesem Film im Vordergrund, deren 'Menschlichkeit' in den einzelnen Episoden bewiesen wird. So stellen die sieben gezeigten Episoden geradezu eine Aufzählung unterschiedlicher Arten der 'Menschlichkeit' dar. Alle charakterisierten Personen erfahren somit eine 'Entschuldigung'. Sie stehen entweder gegen Diktatur und Krieg oder sind eindeutig als 'Opfer' dargestellt. Die Charakterisierung der verschiedenen Personen kann nahezu als Konglomerat unterschiedlich gearteter Entschuldigungsmuster verstanden werden.

In der ersten Episode lautet das Entschuldigungsmuster 'Ahnungslosigkeit'. Sybille möchte am 30.1.1933, dem Tag der Machtübernahme Hitlers, mit Peter in die Oper gehen, hat aber nicht die geringste Vorstellung davon, dass dieser Tag politisch bedeutsam ist.

366 In jenen Tagen [00:43:50–00:45:35].

367 In jenen Tagen [00:44:39–00:44:47].

368 In jenen Tagen [01:34:46–01:35:57].

369 In jenen Tagen [00:02:58].

Mit Peter im Auto sitzen bleiben sie in der Menschenmenge, die den Fackelumzügen der SA zuschaut, stecken.³⁷⁰ Beide wissen nicht, wieso die Menschenmenge auf der Straße ist. Als Sybille die Fackeln der SA sieht, ruft sie aus „Du, da brennt's ja!“³⁷¹ Die Szenerie trennt Sybille und Peter symbolisch von der Außenwelt: Während um sie herum Marschmusik erklingt, Leute zusammenlaufen und die SA vorbeimarschiert, sitzen sie in dem Auto. Die Kamera filmt konsequent das Geschehen von innen durch die Autofenster hindurch und separiert Sybille und Peter von den stattfindenden politischen Ereignissen. Erst langsam begreifen die beiden, was draußen passiert. Peter fällt ein: „Natürlich! Die bringen dem neuen Reichskanzler einen Fackelzug, der ist ja heute Reichskanzler geworden, der Dingsda!“³⁷² Peter ist so auf den kleinen Raum innerhalb des Autos fixiert, dass ihm nicht einmal der Name Hitlers einfällt. Die gesamte Szene transportiert die Aussage, dass Sybille und Peter nichts mit der Politik und dem Zeitgeschehen zu tun haben. Sie möchten allein die Zweisamkeit genießen und wiegen sich in Naivität. Erst langsam ergreift Sybille die Verbindung zu Steffen, dem sie am Morgen eine Abfuhr erteilt hat, und merkt, dass sie einen Fehler gemacht hat. Ihre Ahnungslosigkeit macht beide zu unschuldigen Unbeteiligten an der Machtergreifung Hitlers. Die Tatsache, dass auch eine Passantin nicht weiß, was der Menschaufmarsch zu bedeuten hat, überträgt Sybilles und Peters Rolle auf die unbekannte Menge vor dem Fenster. In der Aussage des Films wussten viele Personen in der Anfangszeit des Nationalsozialismus nicht, welche Bedeutung die Machtübernahme Hitler haben könnte. 'Ahnungslosigkeit' wird somit zu einem Entschuldigungsmuster.

In der zweiten Episode besteht das Entschuldigungsschema in der Konstruktion des Komponisten als Opfer des NS-Regimes. Der scheinbar unbeschwerte Ausflug, den die Familie mit dem Komponisten unternimmt, wird von der Erklärung des Komponisten beschattet, er dürfe seiner Arbeit nicht mehr nachgehen: „Meine Noten werden verbrannt, entartet nennt man das, was ich mache. Ich bin entartet.“³⁷³ Hier wird direkt auf die Praxis des NS-Regimes Bezug genommen, nicht regimetreue Künstler auszuschalten, indem ihre Kunst zu einer 'nicht arischen' erklärt wurde. Der Komponist Cornelius ist somit ein direktes Opfer der Repressalien der Diktatur. Das Entsetzen der Familie über das Schicksal ihres Freundes zeigt, dass auch die Familie nicht auf der Seite des Regimes steht. Zwar gehen die Drei nicht in eine direkte Opposition zum Regime, jedoch befürworten sie auch nicht dessen Machenschaften. In dieser Szene erfährt die Anteilnahme der Familie durch eine Reihe von Portraitaufnahmen auf die Gesichter eine starke emotionale Verstärkung (Abbildung 7). Durch die Nähe zu der Mimik der Personen nimmt der Zuschauer direkt an ihren Sorgen teil, was die Identifikation mit ihnen stärkt. Dass die Familie völlig unschuldig an der Situation des Komponisten ist, wird auch durch ihre vorangegangene Unbedarftheit betont, mit der sie zuvor den Ausflug genossen hat, abgesehen natürlich von der Anspannung der Tochter, die allerdings mit dem Fremdgehen ihrer Mutter zusammenhängt und nicht mit dem Leid des Komponisten. Mit dem Komponisten wird in dieser Epoche der freie Künstler als Opfergruppe des NS-Regimes benannt.

370 In jenen Tagen [00:14:58–00:20:00].

371 In jenen Tagen [00:15:31].

372 In jenen Tagen [00:17:09–00:17:17].

373 In jenen Tagen [00:32:31–00:32:36].



Abbildung 7:
Portraitperspektive verstärkt die
Anteilnahme an dem Schicksal des
Komponisten (*In jenen Tagen*
[00:32:38]).

Die dritte Episode thematisiert die Opfer der NS-„Rassenpolitik“. Frau und Herr Bienert führen – nach dem nationalsozialistischen Jargon – eine „Mischehe“, weil Frau Bienert Jüdin ist und leiden daher unter den Repressalien des Regimes. Laut Anweisung sollen sie eigentlich ihr Geschäft mit weißer Schrift als jüdisch markieren und Frau Bienert darf als Jüdin nicht mehr Autofahren. Diesen Weisungen widersetzt sich Herr Bienert jedoch vehement. Zu dem Bescheid über das Fahrverbot seiner Frau sagt er lediglich „Schmeiß ins Feuer, von mir aus!“³⁷⁴ und drückt damit deutlich seine verachtende Haltung gegenüber der Politik des Regimes aus. Das Leid der beiden wird in der Szene der Pogromnacht kanalisiert. Nachdem sie mit angeschaut haben, wie die Schaufenster anderer Geschäfte zertrümmert worden sind, steht Herr Bienert vor dem bisher unzerstörten Schaufenster des eigenen Geschäfts und zertrümmert es aus Kummer selbst. Mit dem Auseinanderbrechen des Namensschildes „Bienert“ und der einsetzenden traurigen Musik scheint jede Hoffnung auf eine bessere Zukunft ausgelöscht.³⁷⁵ In der nächsten Einstellung erfährt man nur nebenbei von dem Selbstmord der beiden. Auch in dieser Episode wird zum großen Teil mit Portraiteinstellungen der Kamera gearbeitet, auf denen meist das Ehepaar in Nahaufnahmen zu sehen ist. Selbst in der Pogromnacht-Szene bleiben die beiden – sie im Auto, er davor – meist der Mittelpunkt der Kamera, während das Geschehen um sie herum im Bild nur im Hintergrund abläuft. Die Kamera stellt hier, ähnlich wie in Episode zwei, eine enge emotionale Nähe zu den beiden Protagonisten her und verstärkt somit ihr Leiden. Ihre Rolle als Opfer der Pogromnacht lässt sich für den Zuschauer mitfühlend nachvollziehen.

In Episode vier wird eine Personengruppe thematisiert, die sich wiederum durch ihre Gegnerschaft zum NS-Regime auszeichnet – die des Widerstands. Dorothea erfährt, dass ihr nicht dargestellter Mann Jochen und ihre Schwester Ruth gemeinsam „für die Freiheit“ arbeiten und eine Flucht in die Schweiz geplant haben. Ihre Gegnerschaft zum Regime wird in dieser Episode vor allem dadurch mit filmischen Mitteln verdeutlicht, dass die sie gefährdenden Behörden ein ständiges Bedrohungsszenario darstellen. Zunächst werden

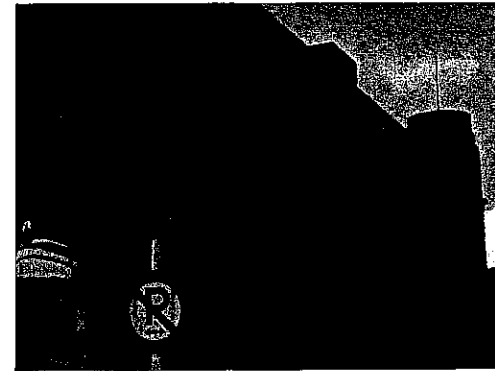


Abbildung 8:
Bedrohungsszenario – Dunkle
Wolken über dem Gebäude der SS
(*In jenen Tagen* [00:50:16]).

die beiden Schwestern im Auto sitzend von einem Polizisten kontrolliert.³⁷⁶ Die Unruhe in den Gesten und der Stimme Dorotheas verrät die Gefahr, die in dieser Situation von dem Polizisten ausgeht, sollte er sich genauer nach Jochen – dem Eigentümer des Autos – erkundigen. Auch die spannungsgeladene Musik, die einsetzt als sie wieder losfahren, und die aus dem Auto nach hinten gerichtete Kamera stellt den Eindruck einer Verfolgung und damit einer ständigen Bedrohung her. Auch das von dunklen Wolken verhangene Gebäude der SS (Abbildung 8), bei dem die Frauen nach Jochen fragen, steht bildhaft für die Beklemmung, die öffentliche Behörden im Überwachungsstaat auf die Menschen ausüben – insbesondere auf Widerstandskämpfer. Durch diese ständige bedrohliche Präsenz des Staats werden den Widerstandskämpfern Jochen und Ruth ihre Widersacher gegenübergestellt. Sie erfahren somit – in der filmischen Darstellung – eine Legitimation ihres Widerstandsdaseins.

Dorothea hingegen ist in der Episode wiederum als Opfer charakterisiert, weil sie einerseits ebenfalls durch den Staat bedroht zu werden scheint, andererseits weil noch dazu ihr Mann sie mit der eigenen Schwester betrogen hat. Ihre emotionale Aufgewühltheit wird besonders durch eine Abfolge von Bildern untermalt, bei der Susanne während einer Autofahrt im ständigen Wechsel mit der Umgebung in hektischen Schnitten, unscharfen Perspektiven und vielen Überblendungen gezeigt wird. Die Gefühle scheinen hier bildhaft über sie hereinzubrechen.³⁷⁷ Während Jochen und Ruth zwar auch Opfer des Regimes sind – Jochen ist erschossen worden, wie sich herausstellt – steht hier jedoch vor allem ihr Widerstand im Gegensatz zu den Behörden im Vordergrund. Dorothea übernimmt hingegen eine alleinige Leidensrolle, die des unbeteiligten Opfers.

Im Gegensatz zum direkten Widerstand in Episode vier wird in Episode fünf eher ein zurückhaltendes Oppositionsbild thematisiert. Der Fahrer des Autos – ein schon länger in Russland eingesetzter Wehrmachtssoldat – inszeniert sich gegenüber dem neuen Leutnant als „Wissender“, der den Krieg in Russland sehr genau einschätzen kann. In einer Situation gibt er indirekt und vorsichtig sein Missfallen über die Kriegsführung preis. Als der

374 *In jenen Tagen* [00:39:05].

375 *In jenen Tagen* [00:46:10–00:46:20].

376 *In jenen Tagen* [00:48:43–00:49:35].

377 *In jenen Tagen* [00:53:40–00:54:39]. Dieses Stilmittel ist laut Mehlinger häufig von Käutner verwendet worden, Mehlinger 2008, S. 42.

Leutnant seinen Rat umzudrehen ausschlägt, ruft er aus – zum ersten Mal mit lauterer Stimme: „Dass in dem verdammten Land kein Mensch umdrehen will! Bloß die hier im Lande, die selber hier, die drehen immer um und kommen am weitesten damit.“³⁷⁸ Hiermit spielt der Fahrer auf die Wehrmachtsführung und vor allem Adolf Hitler an, die für die Truppen in Russland stets die Anweisung gegeben haben, sich nie zurückzuziehen und die Stellungen immer ‚bis zum letzten Mann‘ zu verteidigen. Er verurteilt die Wehrmachtsführung, welche mit den ständigen ‚Haltebefehlen‘ ihre Unfähigkeit beweist. Allerdings geschieht diese Kritik auf sehr zurückhaltende Weise.

In Episode fünf wird außerdem der russische Gegner in Form der Partisanen deutlich negativ und als Bedrohung dargestellt. Bezeichnend ist eine Sequenz zu Anfang, in der der Fahrer noch auf den Leutnant wartet und einem anderen Soldaten erklärt, er wolle den Neuling lieber mit dem Auto mitnehmen, sonst fräßen „sie“ ihn unterwegs noch auf. Auf die Frage des Gegenübers „Wer?“ antwortet der Fahrer bedeutungsschwer mit „Wer wohl?“. Als er sich abwendet, fährt die Kamera herunter auf ein Schild „Partisanengefahr“.³⁷⁹ Auch während der Autofahrt scheinen die Partisanen als ständige Gefahr präsent zu sein. Die scheinbare Unberechenbarkeit ihrer Angriffe ist es, die in der Aussage des Films den Einsatz in Russland so gefährlich macht und den deutschen Soldaten das Leben erschwert.

Episode sechs zeigt zwei völlig unterschiedliche Frauen, deren Unschuldposition verschieden ist. Während die junge Automechanikerin Erna eher als eine Art ‚Heldin‘ dargestellt wird, die sich auf eigene Gefahr für die ältere Frau einsetzt, ist diese Mutter eines Widerstandskämpfers, aufgrund dieser Tatsache direkt durch die Verfolgung des Regimes bedroht und somit in einer Oppositionsposition zum Regime. Die Tragik der Situation besteht darin, dass beide Frauen Unwissenheit vortäuschen, sich aber doch gegenseitig helfen wollen. So weiß Erna, dass es sich bei der von ihr mitgenommenen Frau um die gesuchte Mutter eines Widerständlers handelt, sie gibt allerdings vor, sie würde die Frau nur vor den Bomben retten wollen, um sie zum Mitkommen zu bewegen. Die ältere Frau hingegen schweigt über ihre wahren Hintergründe, um Erna nicht in Gefahr zu bringen. Folgerichtig erklärt sie gegenüber dem Polizisten sehr bestimmt: „Das Mädchen hat mit der Sache nichts zu tun. Sie hat von nichts gewusst und wollte mich nur vor den Bomben in Sicherheit bringen.“³⁸⁰ Allerdings ist ihre Mühe umsonst, denn der Polizist hat bereits richtig vermutet, dass Erna ihre Unwissenheit nur vorgetäuscht hat und von den Hintergründen weiß. Symbolisch für die gegenseitige Verbundenheit der Frauen kommt es im Moment der Erkenntnis, dass die Situation verloren ist, zum Händedruck (Abbildung 9). Diese Geste ist maßgeblich für die Aussage dieser Episode: Beide Frauen sind ‚Menschen‘ in dem Sinne, nach dem in der Eingangsszene des Films gefragt wird. Durch gegenseitige Hilfe zeigen sie, dass sie zu den ‚Guten‘ dieser Zeit gehören. In der Aussage des Films sind beide somit auch unschuldig an den Missständen der Zeit. Darüber hinaus wird Erna als selbstlose Retterin und ‚Heldin‘ charakterisiert, die Mutter des Widerständlers als Opponentin gegenüber dem Regime.

378 *In jenen Tagen* [01:06:27–01:06:35].

379 *In jenen Tagen* [01:00:54–01:01:07].

380 *In jenen Tagen* [01:18:34–01:18:39].



Abbildung 9:
Der Händedruck steht symbolisch für die Verbundenheit und ‚Menschlichkeit‘ der Frauen (*In jenen Tagen* [01:19:04]).

Ganz in Gegensatz zu den vorangegangenen Episoden wirkt Episode sieben vom Krieg und den allgemeinen Umständen losgelöst. Die beiden Charaktere, die junge Mutter und der Wehrmachtssoldat, treffen sich zufällig in einer Scheune, in der auch das Auto steht. Die gesamte Episode ist davon geprägt, dass sich die beiden nach und nach ineinander verlieben. Zahlreiche Kameraaufnahmen – auch hier überwiegend in Nahaufnahmen mit Portraitcharakter – zeigen die beiden in stiller Eintracht, sei es nebeneinanderliegend in der Scheune im Gespräch,³⁸¹ sei es im Auto sitzend, wobei Maria Joseph von der Seite her anlächelt.³⁸² Beide sind in ihrer Zweisamkeit fortwährend auf sich konzentriert, während die Außenwelt, die draußen vorbeiziehenden Flüchtlingstrecks und die Kriegszerstörungen außen vor bleiben. In ihren Gesprächen scheinen sie den Krieg völlig vergessen zu haben. Die christliche Symbolik, die darin besteht, dass Maria und Joseph hier zusammen in einer Scheune auf Stroh liegen – eine deutliche Anspielung auf die Weihnachtsgeschichte –, verstärkt die Friedlichkeit der Situation und grenzt sie noch stärker von der Außenwelt ab. Trotzdem werden beide am Ende wieder zu Opfern des Kriegs, denn sie müssen sich trennen, weil Joseph mit dem Auto einen unbekannten Zielort anfahren muss, wobei seine Rolle als Soldat die stille Zweisamkeit der beiden abrupt unterbricht. Die allgemeinen Umstände verhindern hier eine Romanze zweier Unschuldiger, die lieber nichts mit dem Krieg zu tun haben möchten und zeitweise vollständig außerhalb des Geschehens stehen. Anfangs sind beide Unbeteiligte, später Opfer des Kriegs.

In direkter Weise werden in *In jenen Tagen* zwar nicht Schuld und Unschuld thematisiert, weil es in erster Linie nicht um NS-Verbrechen geht, sondern um ‚menschliche‘ Geschichten vor dem Hintergrund des Kriegs, doch ist in der Analyse der verschiedenen Episoden deutlich geworden, dass die hier charakterisierten Personen allesamt positiv bewertet werden und alle in irgendeiner Form in einer Gegenposition zum Krieg stehen. Was hier stattfindet ist eine Aufzählung verschiedener positiv konnotierter Verhaltensformen zur Kriegszeit und somit auch eine Inszenierung unterschiedlicher Entschuldungsmuster. Denn während die Anfangsthese des Films noch lautet, es habe in der NS-Zeit keine ‚Menschen‘ gegeben – womit im übertragenen Sinne gemeint ist, die meisten

381 *In jenen Tagen* [01:27:25–01:30:09].

382 *In jenen Tagen* [01:30:20–01:30:43].

Menschen hätten sich in der Zeit etwas zuschulden kommen lassen –, besteht doch das Hauptthema des Films darin, diese These zu widerlegen und zu zeigen, dass es auch Menschen gegeben hat, die sich anständig verhalten haben. Noch darüber hinaus haben alle Personen sogar ein bestimmtes Merkmal, dass sie deutlich als gegen den Nationalsozialismus stehend ausgezeichnet. Diese Entschuldungsmuster sind zusammengefasst:

- Ahnungslosigkeit gegenüber dem Zeitgeschehen
- Opfer des Regimes durch Berufsverbote
- Opfer des Regimes aufgrund ethnischer Voraussetzungen
- Widerstand gegen das Regime
- Opfer der allgemeinen Umstände und Unbeteiligtsein an der aktuellen Situation
- Gegnerschaft zur Kriegsführung des Regimes innerhalb der Wehrmacht

Weil keiner der gezeigten Personen in irgendeiner Weise eine Verantwortung für die Missstände der Zeit zugeschrieben, sondern allen Charakteren eine bestimmte Form der Opposition zugewiesen wird, entlastet der Film letztlich alle Personen. Diese Aussage wird in dem Schlussstatement des Films „Ihre Menschlichkeit war stärker als die Zeit!“³⁸³ kanalisiert, womit die Umstände und die ‚Zeit‘ in die Position der Ursache des Leids gerückt werden. Da in der Aussage der Anfangsszene die gezeigten Personen nur exemplarisch für die Zeitgenossen zu sehen sind, sind die verschiedenen Entschuldungsmuster in der filmischen Aussage auf andere Bevölkerungsteile übertragbar. Auch wenn alle gezeigten Personen unterschiedlich handeln, entsprechen sie doch alle einem narratologischen ‚Typus‘, nämlich einer großen Gruppe von Personen, die sich durch ihre Menschlichkeit ihre Unschuld bewahrt hat. Die hoch emotionalisierte Darstellung, bietet dem Zuschauer von *In jenen Tagen* ein deutliches Identifikationsangebot. Indem der Film verschiedene Entschuldungsmuster aufzählt, ermöglicht er dem Zuschauer, sich in einem dieser Muster wiederzufinden und sich somit selbst als schuldlos zu begreifen. Die oben aufgezählten Entschuldungsmuster werden als Bilder institutionalisiert und dem Zuschauer als Erklärung für seine eigene Rolle in der NS-Zeit angeboten.³⁸⁴

Bildästhetisch wird die Aussage des Films insbesondere durch die sehr personenorientierte Kameraführung unterstützt. Totalen und Halbtotale sind eher selten, während vor allem Nahaufnahmen in der Portraitperspektive dominieren, die emotionale Nähe zu den Charakteren herstellen. Die Tatsache, dass alle Personen sehr ordentlich gekleidet sind und gesittet und bürgerlich wirken, verstärkt ebenfalls die Identifikation des Zuschauers mit den gezeigten Personen. Auf kriegstypische Darstellungen zerlumpter Kleidung – wie Hans Mertens in *Die Mörder sind unter uns* – wird in dem Film völlig verzichtet.

Die Zurückweisung einer Kollektivschuld

Die im Film thematisierten Entschuldungsmuster lassen sich treffend in den historischen Kontext der späten 40er Jahre in den westalliierten Zonen einordnen. So wirkt Käutners

Film wie ein kleinräumig angelegter Widerspruchsversuch gegen die in den 40er Jahren erstmals aufkommende Kollektivschuldthese bzw. die Annahme der deutschen Bevölkerung, dass es vonseiten der Alliierten eine Zuweisung kollektiver Schuld gegeben habe. Das Erscheinungsjahr des Films 1947 kennzeichnet die Spätphase des Spruchkammerverfahrens, also genau die Zeit, in der die personellen Säuberungen mehr und mehr zu einer Mitläuferfabrik wurden und das System so ad absurdum geführt wurde. Wie in Kapitel 2.1 beschrieben, standen die meisten Westdeutschen dem Spruchkammersystem, in dem man eine ungerechtfertigte kollektive Schuldzuweisung der Alliierten gegen die überprüfte deutsche Bevölkerung sah, kritisch gegenüber. Auch wenn es durchaus Stimmen gab, die zu einer Auseinandersetzung mit der Schuldfrage aufriefen, wusch sich doch der Großteil der Bevölkerung gegenseitig die Weste mit sogenannten „Persilscheinen“ rein, erklärte vehement die eigene Unschuld und versuchte so das Entnazifizierungssystem zu unterwandern. *In jenen Tagen* spiegelt nicht die Minderheit der Gegenstimmen, sondern das Verhalten der Mehrheit der Bevölkerung wieder. Die Eingangsbehauptung, es gebe keine Menschen mehr, kann als Anspielung auf die gefühlte Kollektivschuldanklage begriffen werden, die Aufzählung der unterschiedlichen Entschuldungsmuster ist demzufolge eine gründliche Widerlegung dieser These, die systematisch durch emotionale Elemente und eine damit eine gewollte Identifikation des Zuschauers mit den Charakteren aufgebaut wird.

Ebenso passt die im Film transportierte Angst vor Partisanen an der ‚Ostfront‘ zum Zeitgeist der späten 40er Jahre. Denn unmittelbar nach dem Krieg bis weit in die 50er Jahre hinein hatten Partisanen und ihre Kriegsführung, die als unehrenhaft und hinterlistig gesehen wurde, unter den deutschen Veteranen einen schlechten Ruf. Damit wurde natürlich die verbrecherische eigene Kriegsführung überdeckt und somit der Mythos der ‚sauberen Wehrmacht‘ bestärkt. Insofern ist in Episode fünf des Films – in der Thematisierung der Partisanen – diese Betonung des Wehrmachtsmythos wiederzufinden.

Ebenso passt der Umgang mit dem Völkermord an den Juden in dem Film zu der üblichen westdeutschen Sichtweise der 40er und 50er Jahre, denn Repressalien gegen Juden in der Pogromnacht werden zwar gezeigt, allerdings ohne dabei Täter zu benennen und die Aktionen wirklich zum Thema zu machen. So fehlen Morde und Brandstiftungen an Synagogen. Die Pogromnacht in *In jenen Tagen* wird so verharmlost und in keiner Weise hinterfragt oder erklärt. Ebenso wie es in seiner Entstehungszeit üblich war, werden die rassistischen Elemente der NS-Zeit in Käutners Film nur schemenhaft gezeigt ohne wirklich angesprochen zu werden. Die Juden aus Episode drei sind in dem gesamten Film nur eine von vielen Opfergruppen, deren Leid dem der anderen Charaktere gleicht. Insofern erinnert der Film stark an den frühen Umgang mit dem Judenmord in Westdeutschland, bei dem dieser häufig verschwiegen, verharmlost oder in anderes Leid untergeordnet wurde.

Der Film im zeitgenössischen Schulddiskurs

Mit der Abwehr einer vermeintlichen Kollektivschuldzuweisung lässt sich *In jenen Tagen* auch nahezu uneingeschränkt dem zeitgenössischen Schulddiskurs der späten 40er Jahre zuordnen. Ähnlich wie von Kirchen, Intellektuellen, Wissenschaftlern u.a. betrieben, nimmt der Film, indem er dem Zuschauer verschiedene Entschuldungsmuster als Identifi-

383 *In jenen Tagen* [01:36:43].

384 Sven Kramer spricht von der Inszenierung einer bewussten Distanz zum Regime, die es jedem Einzelnen ermöglicht habe, den Nationalsozialismus integer zu überstehen. Kramer 2009, S. 287.

kationsangebot unterbreitet, eine deutliche Position gegen mögliche Schuldzuweisungen zuungunsten der Mehrheit ein – auf die Tatsache, dass die Annahme eines Kollektivschuldvorwurfs wohl eher der deutschen Befindlichkeit als konkreten alliierten Vorwürfen entsprang wurde in Kapitel 2.2.1 bereits hingewiesen. Die im Film präsentierten Entschuldungsmuster nehmen die gezeigten Protagonisten aus der Schusslinie der Schuldzuweisungen heraus und bieten aufgrund ihrer Übertragbarkeit den Zuschauern die Möglichkeit, sich selbst ebenfalls in dieser Weise als unschuldig zu betrachten. Während Unschuld sehr konkret dargestellt wird, wird Schuld verallgemeinert, denn es existieren kaum direkte Schuldige, lediglich unkonkrete Schuldzuweisungen, die kaum einzelne Personen betreffen. In *In jenen Tagen* wird folglich nicht nur kollektive, sondern auch individuelle Schuld bestritten. Insofern distanziert sich der Film von Positionen der Alliierten, von Juristen und Intellektuellen, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit insbesondere mit der Entnazifizierung individuelle Schuld sühnen wollten. Nach Käutners Film existieren keine Täter, die man individuell zu Rechenschaft ziehen kann. Schuld tragen die Umstände, der Krieg und die schlechten Zeiten ‚jener Tage‘ und dies spiegelt eine Grundhaltung in der Bevölkerung der späten 40er Jahre wider. Demzufolge fand der Film auch eine große Zustimmung der Rezensionen, z.B. eines Autors in der HANNOVERSCHEN PRESSE 1947:

„In sieben Geschichten, erzählt von der Stimme eines Autos, dessen Lebensweg 1933 auf dem Fließband begann und 1945 auf einem Autofriedhof endete, ist nicht nur die Atmosphäre des Dritten Reiches bedrückend eingefangen, sondern wird auch die politische und menschliche Situation so erhellet, wie sie – im Widerspruch zu dem Vorwurf von der Kollektivschuld – wirklich war. Denn die sieben Episoden, die leidenschaftslos und ohne Pathos geschildert werden, bezeugen, allem Schrecklichen zum Trotz, dass die Zeit zwar stärker war als die Menschlichkeit, die Menschlichkeit aber dennoch die Zeit überwand.“³⁸⁵

Der Hinweis des Autors auf den „Vorwurf von der Kollektivschuld“ zeigt auch, wie stark der Glaube an einen vermeintlichen Kollektivschuldvorwurf der Alliierten in der deutschen Bevölkerung verbreitet und akzeptiert war. Dass auch ein Zeitgenosse den Film als Absage an diesen angeblichen Vorwurf begriff, bestärkt die in der Filmanalyse erarbeitete Erkenntnis einer Stoßrichtung des Films gegen Schuldzuweisungen an die breite deutsche Bevölkerung.

Eine weitere Parallele zum zeitgenössischen Schuld Diskurs besteht im Hinblick auf den verbreiteten Opfermythos, in dem sich insbesondere die Westdeutschen selbst zu Opfern des Regimes und des Kriegs erklärten und damit jegliche Fragen nach der eigenen Täterschaft ausblendeten. Da auch die Protagonisten der sieben Episoden des Films immer unter den allgemeinen Umständen zu leiden haben und somit zu Opfern erklärt werden, reiht sich der Film nahtlos in verbreitete Sichtweisen seiner Entstehungszeit ein.

Gerade weil *In jenen Tagen* so gut in das verbreitete Meinungsbild seiner Zeit passte, wurde er auch in den meisten Filmrezensionen vor allem in Westdeutschland überschwänglich gelobt. Insbesondere die Betonung ‚menschlicher‘ Tugenden schmeichelte den Kritikern, so auch einem Autor im SOZIALDEMOKRAT 1947:

„Die Stationen im Dasein eines Autos sind äußerer Anlass, gleichsam Vorwand für eine Chronik der Menschlichkeit. Hingabe, Opfer, Solidarität, Bereitschaft für den nächsten

Menschen, das wird ohne Pathos und ohne billiges Heldengetöse zum Erlebnis und zur so bitter notwendigen Lehre.“³⁸⁶

Häufig wurde der Film, wie von Hannelore Holtz in der Berliner Zeitung NACHTEXPRESS, als besonders authentisch betrachtet, womit wohl ebenfalls vor allem die Betonung der ‚Menschlichkeit‘ gemeint war:

„Nein, hier wurde ein Film geschaffen, der echt war. Hier wurde eine Sprache gesprochen, die man wirklich sprach in ‚jenen Tagen‘. Weiter so, Helmut Käutner!“³⁸⁷

Ostdeutsche Medien jedoch sahen *In jenen Tagen* eher negativ und bemängelten vor allem seine unpolitische Haltung. So kritisierte Herrmann Müller in VORWÄRTS, zu der Zeit die Montagsausgabe des SED-nahen NEUEN DEUTSCHLANDS, insbesondere das Fehlen der Täter:

„Das ist alles. Wir erfahren, dass es Menschen in dieser unglückseligen Zeit gab. Wirkliche Menschen. Aber wir erfahren nicht, warum die anderen keine Menschen waren und warum so viele von den anständigen sterben mussten. [...] Damit ist nicht gesagt, dass der Film nicht wahr wäre. Aber er paßt jetzt noch nicht zu uns. ‚Die Mörder sind unter uns‘ war manchmal in der Anlage zu hart. Dieser war zu weich, viel zu weich.“³⁸⁸

Der Vergleich zu *Die Mörder sind unter uns* drängte sich also auch den Zeitgenossen schon auf. Während in Ostdeutschland Staudtes Film in den Kritiken gelobt wurde, sahen westdeutsche Kritiker überwiegend Käutners Film als den besseren Film an, weil er als „leidenschaftslos und vorurteilsfrei“ galt und keinen „Hass“ sähe, wie dies Staudtes Film angeblich tat. Alles in allem stellten westdeutsche Kritiker die künstlerische Leistung Käutners viel mehr in den Vordergrund, als die moralische Botschaft des Films.³⁸⁹ Die Tatsache, dass ost- und westdeutsche Kritiker tendenziell eher den Film aus der eigenen Landeshälfte lobten, zeigt, wie stark die beiden Filme in den zeitgenössischen Diskursen verankert waren. Weil jeder Film die Kritiker aus ‚den eigenen Reihen‘ überzeugen konnte, lassen sich leicht Parallelen zum jeweiligen Umgang mit der Schuldfrage ziehen.

Im Gegensatz zu den frühen westdeutschen Kritiken, die den politischen Entschuldungsansatz von *In jenen Tagen* eher ausblendeten, änderte sich die Sichtweise auf Käutners Film spätestens in den 60er Jahren. Spätere Kritiken, die nicht mehr unter dem unmittelbaren Eindruck der Nachkriegszeit standen, wiesen häufig auf das ideologische Scheitern des Films hin.³⁹⁰

Trotz der deutlichen Parallelen von *In jenen Tagen* zum zeitgenössischen Schuld Diskurs existiert auch eine wichtige Differenz zum westdeutschen Schuldverständnis der späten 40er Jahre, denn eines der wichtigsten Entschuldungsmuster seiner Zeit – die Betonung einer Alleinschuld Hitlers bzw. der NSDAP-Führung – kommt nicht vor. Während die Person Hitlers im öffentlichen Schuld Diskurs bis in die 70er Jahre hinein häufig als ‚Universalschuldiger‘ präsentiert wurde, wird in *In jenen Tagen* auf die NS-Führung nahezu gar nicht Bezug genommen. Hitler selbst wird lediglich in der ersten Episode als „der Dingsda“ erwähnt, danach spielt die Politik überhaupt keine Rolle mehr, denn es

386 Rezension K.H., SOZIALDEMOKRAT, 1947.

387 Rezension Holtz, NACHTEXPRESS BERLIN, 1947.

388 Rezension Müller, VORWÄRTS, 1947.

389 Vgl. Shandley 2010, S. 90.

390 Vgl. Shandley 2010, S. 92.

385 Rezension H.W., HANNOVERSCHEN PRESSE, 1947.

stehen lediglich die persönlichen Geschichten der Charaktere im Vordergrund. Ein auf wenige politische Personen beschränktes Täterbild, wie es im Schuldiskurs der Nachkriegszeit üblich war, wird also in dem Film ausgeblendet. Zum einen hat dies sicherlich dramaturgische Gründe, denn das Thema des Films sind ja gerade emotionalisierte Individualschicksale, von denen ein politischer Hintergrund dramaturgisch nur ablenken würde. Zum anderen bewirkt der Verzicht auf das Entschuldungsmuster der Alleinschuld Hitlers aber die Stärkung des Entschuldungsmusters der Ahnungslosigkeit. Die Charaktere in *In jenen Tagen* sind an politischen Ereignissen vollkommen unbeteiligt, insbesondere dies lässt sie als unschuldig erscheinen.

Die Ästhetik der Emotionalisierung

In *in jenen Tagen* ästhetisch einzuordnen ist nicht leicht, denn die Hauptcharakteristik des Films – die emotionalisierende Nähe zu den Protagonisten – ist für keine Filmschule dieser Zeit explizit typisch. Mit der positiven Hervorhebung seiner Charaktere weist der Film zwar eine gewisse Nähe zu den Unterhaltungsfilmen der NS-Zeit und zu den späteren bundesdeutschen Heimatfilmen auf, jedoch besitzt Käutners Film zu viele künstlerische Feinheiten und Eigenheiten, als dass eine wirkliche Parallele zu diesen Filmschulen hergestellt werden könnte. Auch zum in den späten 40er Jahren üblichen Trümmerfilm passt *In jenen Tagen* nur bedingt, denn er hat zwar Episoden, die in Ruinen spielen, allerdings überwiegen diese Szenen nicht und der Film transportiert darüber hinaus eine zu positive Hoffungsbotschaft, die an das Gute im Menschen glaubt. Claudia Mehlinger sieht den Film in der Nähe des italienischen Neorealismus:

„Die episodisch-fragmentarische Erzähltechnik und der soziale Realismus, der in der Wahl des Sujets liegt, verbinden *In jenen Tagen* mit wichtigen Filmen des italienischen Neorealismus, wie beispielsweise *Paisà*“.³⁹¹

In Bezug auf die vielschichtige Handlung mag diese Parallele zutreffen, allerdings steht wiederum das positive Hoffnungsmotiv des Films gegen diese These, zeichnet doch den italienischen Neorealismus auch eine häufig düstere Präsentation der harten ‚Wirklichkeit‘ aus.

In *in jenen Tagen* besitzt somit einen eigenen Stil, der sich nicht leicht in ästhetische Maßgaben seiner Zeit einordnen lässt, wenngleich er doch inhaltlich sehr gut das Stimmungsbild der Westzonen wiedergibt. Die künstlerischen Fein- und Besonderheiten werden hier eingesetzt, um die für die Zeit üblichen Entschuldungsmuster zu präsentieren.

3.4 *Der Rat der Götter* (Kurt Maetzig, DDR 1950, sw)

Inhaltsangabe

Der Chemiker Dr. Scholtz forscht bei einem großen Chemieunternehmen nach Raketentreibstoffen und Chemikalien, von denen er der Meinung ist, sie würden als Schädlingsbekämpfungsmittel eingesetzt werden. Der Führungsstab seines Unternehmens, der sich

selbst „Der Rat Götter“ nennt, plant jedoch, im Rahmen der Aufrüstung des Reichskanzlers Adolf Hitler, die Forschung und Produktion der eigenen Firma zu militärischen Zwecken zu nutzen. Gemeinsam mit Vertretern der Wehrmacht und der amerikanischen Ölfirma Standard Oil planen sie daher den Krieg gegen die benachbarten Länder, um den Absatz der eigenen Produkte und damit die Firmengewinne zu steigern. Insbesondere der Geheimrat Mauch treibt diese Pläne voran und unterstützt zur Umsetzung seiner Pläne die Nationalsozialisten auch finanziell. Dass Dr. Scholtz’ Grundlagenforschung dem Zwecke der Rüstung dient, ahnt dieser zunächst nicht. Sein Onkel Karl jedoch, ein Führer der Arbeiter des Werkes, weist Scholz mehrfach darauf hin, dass die Unternehmenspolitik zum Krieg führen werde, was der Chemiker jedoch nicht wahrhaben will. Erst als der Krieg ausbricht, geht Scholz den Hinweisen auf die Spur und entdeckt, dass aus den von ihm entwickelten Chemikalien ein Giftgas für Auschwitz produziert wird. Zwar stürzt ihn dies in tiefe Gewissenskonflikte, jedoch unternimmt er weiterhin nichts.

Noch bevor der Krieg endgültig verloren ist, plant Geheimrat Mauch mit seinem amerikanischen Freund Lawson schon die Zukunft des Werks und die weitere Produktion. Allerdings wird die Unternehmensführung von der amerikanischen Militärführung wegen der Giftgasproduktion angeklagt und es kommt zum Prozess. Mauch und die Werksdirektoren leugnen vor Gericht, für die Giftgasproduktion verantwortlich zu sein. Lediglich Scholz gibt vor Gericht seine Mitschuld zu. Auf Lawsons Bemühen hin, wird der amerikanische Chefankläger ersetzt und die Männer kommen ohne Strafe davon.

Scholz will danach nicht mehr für die Firma arbeiten, auch weil er vermutet, dass im Werk, entgegen der Behauptungen der Führung, wieder Sprengstoffe für Waffen entwickelt werden. Als es zu einer großen Explosion im Werk und dem Tod vieler Arbeiter kommt, versucht Mauch die aufgebrachte Menge zu beschwichtigen und die Ursachen des Unfalls zu verschleiern, Scholz jedoch beweist den Menschen, dass es sich um eine Sprengstoffexplosion gehandelt haben muss. Die Unternehmensführung steht vor dem Zorn der Menschenmasse mit dem Rücken zur Wand.

Der Rat der Götter gehört zu zahlreichen Produktionen der späten 40er und frühen 50er Jahre, die das Genre des Antifaschismusfilms ausformten. In der Bundesrepublik galt der Film in den 50er Jahren als kommunistischer Hetzfilm³⁹² – wohl wegen der Übertragung der im Nationalsozialismus wirkenden Kräfte auf die Bonner Republik. Die Figur des Geheimrats Mauch orientiert sich an dem historischen Vorbild Carl Krauch, dem Aufsichtsratsvorsitzenden der IG-Farben, später ein verurteilter Kriegsverbrecher. Der Regisseur Kurt Maetzig nahm eine hohe Position unter den DEFA-Regisseuren ein. Er gehörte zu den Initiatoren der DEFA-Wochenschau „Der Augenzeuge“ und war von 1955–1964 Direktor der Deutschen Hochschule für Filmkunst Potsdam-Babelsberg.³⁹³

Kapitalisten als Kriegstreiber

In *Der Rat der Götter* findet in erster Linie eine konkrete Schuldzuweisung statt. Es sind die Industriellen, die in Maetzigs Film über die Weltpolitik entscheiden und alle Fäden in

392 Blum 1977, S. 57.

393 Zu Kurt Maetzig vgl. Barth, Links, Müller-Enbers u. Wielgohs 1996, S. 474f.

391 Mehlinger 2008, S. 44.

der Hand halten. „Der Rat der Götter“ ist dabei die Bezeichnung, die sich die Firmenleitung selbst gegeben hat. Der Name ist Programm, spiegelt er doch das Selbstverständnis der Männer wider, gottgleich Entscheidungen fällen zu können. Mehrfach wird deutlich, dass nicht etwa die Politik um Adolf Hitler die Geschicke Deutschlands bestimmt, sondern vielmehr der Rat der Götter über die Entscheidungsgewalt verfügt. So folgt unmittelbar auf eine Einstellung, in der Hitler das Haus des Geheimrats Mauch verlässt, eine Diskussion der Männer des „Rats der Götter“, die programmatisch für das Thema des Films ist. So bemerkt der anwesende Oberst Schirrwind: „Ich glaube auch, so stark wie sich der Herr [gemeint ist Hitler] macht ist er gar nicht“. Und Direktor Tilgner entgegnet: „Ich denke, Herr Oberst, er wird so stark sein, wie wir ihn machen werden.“³⁹⁴ Eine Sequenz später befinden sich die Männer immer noch im Gespräch über ihre weiteren Pläne. Es kommt zu folgendem Dialog:

Direktor Tilgner: „Und wenn dann der dicke Göring erst ans Ruder kommt, dann wird aufgerüstet [...]“ Direktor von Decken: „Na, das wird aber bei uns riesige Investitionen erfordern.“ Geheimrat Mauch [Zigarette rauchend, beiläufig]: „Na, ich schätze 300 Millionen für die erste Rate der Rüstungsinvestition.“ Direktor Tilgner: „Da sind ja die 3 Millionen, die Sie vorhin dem Führer überwiesen haben, noch billig.“ [Lachen]³⁹⁵

Es wird deutlich, dass die Männer eine Aufrüstung befürworten, weil das für das Unternehmen große Gewinne bedeuten würde. Die eigentliche Entscheidungsgewalt liegt beim „Rat der Götter“. Hitler scheint in den Gesprächen nur eine Marionette der Industrie zu sein, der von ihrer Finanzierung abhängt. Es wird suggeriert, dass der Aufstieg Hitlers und die Umsetzung seiner Pläne nur durch Zustimmung der hier thematisierten Industriellen und mithilfe ihres Geldes möglich sind. Die starke Machtposition, die hier dem „Rat der Götter“ zugeschrieben wird, wird auch durch die gesamte Gesprächsatmosphäre verstärkt. Die Männer sitzen bei Champagner in der prunkvoll eingerichteten Villa des Geheimrats und plaudern in gelockelter, teils lustiger Atmosphäre über weltpolitische Entscheidungen. Die Beiläufigkeit des Gesprächs erweckt den Eindruck, dass die Herren ihre Macht mit einem sprichwörtlichen ‚Fingerschnippen‘ beim gemeinsamen Champagnertrinken ausüben können (vgl. Abbildung 10). Sie wirken allmächtig – eben wie „Götter“.

Doch es wird schnell deutlich, dass insbesondere Mauch und Tilgner auch die Umsetzung der Aufrüstung nicht den Nationalsozialisten überlassen wollen. So erklärt in einem Zweiergespräch Mauch: „Mein lieber Tilgner, die Sache hier, innerhalb unserer Kirchtürme, ist erst gesichert, wenn wir das Vorgelände auf dem Balkan und die Rohstoffquellen im Osten in unserer Hand wissen. Wir müssen im Weltmaßstab denken.“³⁹⁶ In einer späteren Beratung wird Mauch schon konkreter und berät sich mit dem mittlerweile zum General beförderten Schirrwind über die Kriegspläne.

Mauch: „So sieht also die Wehrmacht die Lage?“ Schirrwind: „Jawohl, die Sturmzeichen mehren sich, das Barometer fällt.“ Mauch: „Also der Fall B [gemeint ist Krieg] steht vor der Türe. Und die Stimmung?“ Schirrwind: „Großartig!“ Mauch: „Ist man sich darüber klar, dass dieser Krieg einen großen Umfang haben kann und vielleicht sehr lange dauern wird?“

394 *Der Rat der Götter* [00:05:08–00:05:15].

395 *Der Rat der Götter* [00:08:30–00:08:47].

396 *Der Rat der Götter* [00:11:15–00:11:29].



Abbildung 10:
Wie beiläufig entscheidet Mauch bei
Champagner und Zigarette über
Investitionen in 3-stelliger Millio-
nenhöhe (*Der Rat der Götter*
[00:08:41]).

Schirrwind: „Seien Sie unbesorgt, Herr Geheimrat. Der Führer rechnet mit einem Blitzkrieg.“³⁹⁷

Auch wenn die Detailplanungen hier von der Wehrmacht und der Regierung ausgehen, wird wiederum deutlich, dass eigentlich Mauch die Fäden in der Hand hält. Die Szene wirkt, als spreche der mit der Planung beauftragte Knecht bei seinem Herrn vor, um für seine Vorhaben zu werben. Der Ausspruch „Seien Sie unbesorgt, Herr Geheimrat“ lässt Mauch als oberste Entscheidungsinstanz erscheinen.

Später kommt dem Kreis der Entscheidungsträger noch die Partei der amerikanischen Industriellen in Form des Standard-Oil-Vertreters Lawson hinzu. Nach dem Abschluss der Verhandlungen zwischen der Firma und der Standard Oil kommt es zu folgendem Dialog zwischen Lawson und Mauch:

Mauch: „Und nun die Hauptsache: nach Unterzeichnung des Vertrags wird unsere Zusammenarbeit weitergehen, ganz gleichgültig ob Amerika in den Krieg eintritt oder nicht?“
Lawson: „Klar! Wir werden einen Modus vivendi finden. Ein Krieg, denke ich, wird unsere Geschäfte enorm beleben, besonders den Absatz Ihres hydrierten Benzins.“ Mauch: „Und Ihres Erdöls. Und wir werden einander da räumlich nicht ins Gehege kommen?“
Lawson: „Weshalb? Ich denke, wir handeln ganz im Sinne der Münchener Beschlüsse, wenn wir ihnen Mitteleuropa und Russland bis zur chinesischen Grenze überzedieren.“ Mauch: „Und die ganze übrige Welt wäre Ihr Gebiet?“³⁹⁸

Eine tiefe Verbeugung Lawsons bestätigt Mauchs letzte Frage. Während also in Deutschland die Industrie die Politik kontrolliert, ist dies in den USA mit der Standard Oil scheinbar ebenso der Fall. Bemerkenswert ist, dass die beiden Firmen ihre Handelsbeziehungen auch noch weiterführen möchten, wenn Deutschland und Amerika sich miteinander im Krieg befinden sollten. Die beiden Männer erscheinen dadurch noch skrupelloser, dass ihnen scheinbar das Wohlergehen ihrer Staaten völlig gleichgültig ist und beide ohne den geringsten Patriotismus nur an ihren eigenen Gewinnen interessiert sind. Skandalös erscheint die Aufteilung der Welt zwischen den beiden Firmen. Es entsteht der Eindruck, Amerika – oder zumindest die amerikanische Industrie – würde die Eroberungspolitik Deutschlands voraussehen und tolerieren. Doch die ‚hellscherischen Fähigkeiten‘ der

397 *Der Rat der Götter* [00:25:46–00:26:07].

398 *Der Rat der Götter* [00:30:17–00:30:57].

beiden Akteure scheinen noch weiter zu gehen, denn sie kennen scheinbar schon den späteren Kriegsverlauf:

Mauch: „Und nun enttäuschen Sie uns nicht, lieber Freund. Unseren Fabriken hier darf von oben [er vollführt eine Geste fallender Bomben] nichts passieren.“ Lawson: „Da können Sie ganz sicher sein. Verlassen Sie sich auf uns. Ihre Werke bleiben stehen!“³⁹⁹

Die Darstellung, dass die beiden Männer noch vor dem Krieg den späteren Bombenkrieg vorhersehen können, erscheint natürlich aus heutiger Sicht absurd. Jedoch ist eindeutig, welche Aussage mit dieser Szene transportiert werden soll: Die Industriellen aus Deutschland und den USA sind derart übermächtig, dass sie imstande sind, den Krieg zu planen und seinen späteren Verlauf zu beeinflussen.

Ähnlich vorausschauend äußern sich Tilgner und Lawson zu einem späteren Zeitpunkt, als Amerika bereits in den Krieg eingetreten ist:

Lawson: „Wir waren Partner, jetzt sind wir Gegner. Aber aus Gegnern müssen einmal wieder Partner werden.“ Tilgner: „Selbstverständlich, das ist ja auch unser Wunsch. Aber wie?“ Lawson: „Listen! Wenn Roosevelt auch Deutschland als Feind Numero eins betrachtet, let's be clever, [beschwörerisch] wir haben doch schließlich einen gemeinsamen Gegner.“ Tilgner [zufrieden lächelnd]: „Allerdings!“ Lawson: „Und wenn die Russen zu stark werden ...“ Tilgner: „Wir verstehen uns.“⁴⁰⁰

Wieder scheinen die beiden Firmen gemeinsam das Weltgeschehen in der Hand zu haben, denn die Direktoren planen schon die Zeit nach dem Weltkrieg, bei dem beide Staaten gemeinsam gegen die Sowjetunion vorgehen sollen, natürlich nur vor dem Hintergrund einer weiterlaufenden Rüstungswirtschaft.

Dass die Industriellen nur ihre eigenen Interessen verfolgen, wird zuletzt noch einmal deutlich, als Mauch im Radio von der Kapitulation Deutschlands erfährt. Auf die Nachricht von Hitlers Selbstmord hin, schlägt Mauch wütend auf den Tisch. Jedoch nicht, weil er mit der Niederlage nicht einverstanden ist – wie der Zuschauer zunächst vermuten könnte –, sondern wegen Hitler:

Mauch [wütend]: „Feigling! Schlappschwanz! Maulheld, dieser Hitler! War schon längst überfällig. Diese Null! Millionen haben wir investiert. Hunderte von Millionen!“ [...] Dann zu seiner Tochter: „Die Welt steht nicht still, das Leben geht weiter, meine Arbeit auch!“ Tochter: „Welche Arbeit?“ Mauch: „Die Arbeit für den Frieden [lacht].“⁴⁰¹

Die Kapitulation Deutschlands und das Kriegsende scheint Mauch völlig gleichgültig zu sein. Ihn stört einzig, dass Hitler das in ihn investierte Geld nicht wert war und mit dem Kriegsende die Investitionen umsonst gewesen sind. Gleichzeitig beweist er aber seinen Geschäftssinn. Dass er „für den Frieden“ arbeiten will, ist wohl nicht ernst gemeint, wie sein Lachen zeigt. Vielmehr geht es für Mauch jetzt darum, die neue Situation zu seinen Gunsten zu ordnen.

Die Schuldzuschreibung in *Der Rat der Götter* ist sehr deutlich. Mit dem „Rat der Götter“ – also der Führungsetage der IG-Farben – wird eine Gruppe von reichen Industriellen präsentiert, die gemeinsam mit amerikanischen Firmen die Weltpolitik bestimmt und im Hintergrund zu ihren eigenen Gunsten die Fäden zieht. Nur aus Gewinnsucht treiben

sie die Aufrüstung voran, nehmen den Krieg in Kauf und planen sogar schon den Kalten Krieg. Alle Figuren werden sehr eindimensional und geschlossen dargestellt. Indem sie nie außerhalb des Kontextes ihrer machtvollen Industriefunktion gezeigt werden, erfüllen alle vor allem das Bild des narratologischen ‚Typus‘ eines geldgierigen Angehörigen der Oberschicht. Hitler erscheint nur als eine Marionette der Firma, die Nationalsozialisten insgesamt nur als von der Firma tolerierte und geförderte Bewegung. In der Darstellung des Films trägt also mit dem „Rat der Götter“ eine skrupellose und reiche Führungsschicht der deutschen Industrie die Alleinschuld am Zweiten Weltkrieg.

Im Gegensatz zu den Firmenbossen, dem Krieg und der Waffenproduktion steht Dr. Scholz, der in vielerlei Hinsicht mehrdimensionaler und auch dynamischer dargestellt wird als seine Chefs. Er möchte nicht, dass sein Sohn in der Hitlerjugend „Krieg spielt“ und will seine Forschung in den Dienst der Menschheit stellen. Scholz ist außerdem naiv, denn er wehrt sich lange Zeit dagegen, anzuerkennen, dass seine Forschung eingesetzt wird, um militärische Raketen und Giftgas herzustellen. Nachdem Onkel Karl im Krankenhaus eingeliefert worden ist, weil er versucht hat, die Kriegspolitik seiner Firma publik zu machen und daraufhin verhört worden ist, spricht Scholz mit ihm.

Scholz: „Aber Onkel Karl, heute gibt's bei uns keine Arbeitslosen mehr. Überall wachsen neue Betriebe aus dem Boden.“ Karl: „Bloß wozu, Hans?“ Scholz: „Wozu? Wir produzieren!“ Karl: „Aber was, Hans?“ Scholz: „Na was, synthetische Farben und Textilien, Medikamente und Soda und Düngemittel ...“ Karl: „Hans, siehst du denn nicht, wie man mit uns spielt, auch mit dir?“ Scholz [trotzig]: „Ich bin Wissenschaftler, ich habe keine Begabung für Politik.“ Karl: „Das brauchst du auch gar nicht. Mach doch bloß mal die Augen auf!“⁴⁰²

Während Karl den wahren Hintergrund der Firmenproduktion erkannt hat, will Scholz es nicht wahrhaben und glaubt weiterhin naiv an den zivilen Zweck seiner Forschung. Jedoch bleibt das Gespräch mit Karl nicht die einzige Situation, in der Scholz auf den Kriegswillen seiner Firma angesprochen wird. Eigentlich weiß Scholz also, was in seiner Firma vor sich geht, aber trotzdem verschließt er sich davor, dieses Wissen anzuerkennen. Erst als er durch seinen Sohn von Gerüchten erfährt, mithilfe seiner Forschungsergebnisse werde Giftgas für Auschwitz produziert, stellt er selbst Nachforschungen an. An einer Verladerampe des Werks findet er Behälter mit der Aufschrift „Giftgas Zyklon, Einheitspackung für Auschwitz“ (Abbildung 11). Für Scholz ist es der Wendepunkt in der Dramaturgie. Von diesem Zeitpunkt an kann er nicht mehr behaupten, nichts von den schmutzigen Machenschaften seiner Firma zu wissen. Die Kameraeinstellung ist symbolisch für seine Situation. Scholz steht mit erstarrter Miene vor einem Stapel Holzkisten, die den Totenkopf als Giftsymbol tragen. Die bildliche Darstellung ist eindeutig: hier steht der eigentliche Schöpfer vor seinem tödlichen Werk und kann dessen Existenz nicht mehr leugnen. Trotzdem verheimlicht er weiterhin sein Wissen. Auf die Nachfrage seines Sohnes hin, ob die Gerüchte wahr seien, antwortet er: „Na, du kannst vollkommen beruhigt sein, es ist alles in Ordnung. Du musst solche Gerüchte nicht weitertragen.“⁴⁰³ Scholz trägt also weiterhin zur Verschleierung der Wahrheit bei – scheinbar um sich und seine Familie zu schützen.

399 *Der Rat der Götter* [00:33:30–00:33:50].

400 *Der Rat der Götter* [00:52:56–00:53:28].

401 *Der Rat der Götter* [01:00:41–01:01:40].

402 *Der Rat der Götter* [00:20:48–00:21:22].

403 *Der Rat der Götter* [00:45:43–00:45:49].

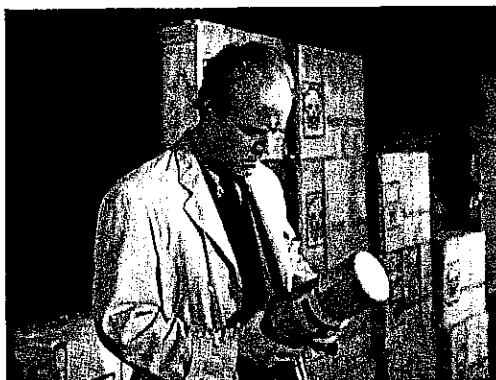


Abbildung 11:
Der Wendepunkt für Scholz: Er hält
das Beweisstück für den Missbrauch
seiner Arbeit in der Hand (*Der Rat
der Götter* [00:45:07]).

Erst in dem Nachkriegsprozess um das Giftgas seiner Firma bekennt Scholz Farbe. Nachdem die Direktoren und Firmenbosse vor Gericht allesamt ihre Kenntnis von der Giftgasproduktion geleugnet haben, wird Scholz in den Zeugenstand berufen und erklärt:

Dr. Scholz: „Ja, mich trifft Schuld. Ich kann es nicht leugnen, dass ich in ihrem Werk erleben musste, wie man schon im Frieden mörderische Kampfstoffe herstellt. Ich kann es nicht leugnen, wie man mich unter der Verlockung der Beförderung und der Angst vor der Gestapo zum Schweigen zwang. [...] Aber soll ich deshalb der Hauptverantwortliche sein?“⁴⁰⁴

Im Gegensatz zu den Direktoren zeigt Scholz echte Reue und erkennt seine Verantwortung für die Giftgasproduktion an. Nach dem Prozess handelt er konsequent im Sinne seines Wandels, indem er nicht mehr bei der Firma arbeiten möchte, weil er ahnt, dass dort schon wieder Sprengstoffe für Waffen hergestellt werden. Letztlich trägt er dazu bei, dass die vom „Rat der Götter“ geheim gehaltene Sprengstoffproduktion entlarvt wird. Nach der Explosion im Werk versucht Geheimrat Mauch vor dem Werkstor die aufgebrachte Menschenmenge zu beruhigen und spricht von einem tragischen Ätherunfall. Scholz jedoch steht in der Menschenmenge und ruft, von allen hörbar, Mauch zu:

Scholz: „Herr Mauch, sie sind so gut Chemiker wie ich. Welche Farbe hat eine Ätherwolke?“ Mauch: „Weiß, natürlich!“ Scholz: „So! Und wie sah die Explosionswolke aus, Herr Mauch?“⁴⁰⁵

Die Menge beantwortet die Frage mit einem vielstimmigen „Schwarz!“ Scholz' Frage. Mauch und seine Direktoren sind endgültig überführt, wieder Sprengstoff produziert zu haben und Scholz hat seine Rolle gewechselt: vom naiven Opportunisten hat er die Position des Anklägers gegenüber dem „Rat der Götter“ eingenommen, während Mauch in der Defensive steht. Die Bildsprache der verbalen Auseinandersetzung in der Menschenmenge unterstützt diesen Positionswechsel (vgl. Abbildung 12). Mauch nimmt allein körperlich eine verteidigende Haltung ein. Darüber hinaus steht er im wahrsten Sinne des Bildes alleine da – er hat den Rückhalt seiner Belegschaft verspielt. Scholz hingegen ist hier auch bildhaft Teil der Menge, da er mitten unter den Leuten steht. Er und Onkel Karl

404 *Der Rat der Götter* [01:13:28–01:13:55].

405 *Der Rat der Götter* [01:41:20–01:13:55].



Abbildung 12: Mauch (links) alleine in der Defensive (*Der Rat der Götter* [01:42:12]), Scholz (rechts) steht als Ankläger inmitten der Arbeiter (*Der Rat der Götter* [01:41:31]).

an seiner Seite bilden die Speerspitze der wütenden Opposition, die sich in Form der Menschenmenge gegen die Unternehmensführung aufbaut.

Die Figur des Scholz steht im Film symbolhaft für die Frage nach der Verantwortung des eigenen Handelns in der Zeit des Nationalsozialismus und nimmt in der Frage nach der Schuld eine geteilte Position ein. Während er anfangs noch seine eigene Verantwortung verleugnet hat, erkennt er später an, selbst schuld zu sein und zieht daraus die richtigen Konsequenzen – nämlich die offene Opposition gegen die Hauptschuldigen einzunehmen. Scholz nimmt in dem Film die Funktion ein, dem Zuschauer einen Prozess des Erlernens und Erkennens der Schuld zu vergegenwärtigen. Letztlich entscheidet sich Scholz für den – in der Perspektive des Films – ‚richtigen‘ Weg und wird damit vom Teilschuldigen zum Ankläger und ‚entschuldigt‘ sich somit. Auf ihn bezieht sich auch der Werbespruch des Film, der auf der DVD-Hülle der Filmedition abgedruckt ist: „Keiner soll sagen, er habe es nicht gewusst“. Neben der Anklage gegen die Industrie ist dies wohl die wichtigste Botschaft des Films – ein Aufruf, sich mit der eigenen Verantwortung zu befassen.

Während der „Rat der Götter“ die Schuldposition und Scholz die Verantwortungsposition des Films einnimmt, gibt es allerdings noch eine dritte Partei, nämlich die der Arbeiter mit Onkel Karl an der Spitze. Im Gegensatz zu Scholz erkennt Karl die wahren Absichten der Unternehmensleitung von Anfang an. Schon früh spricht er davon, dass der „Rat der Götter“ Krieg plant. Mehrmals versucht er Scholz davon zu überzeugen, anfangs noch vergeblich. Trotzdem ist er nicht untätig, denn er und die Arbeiter des Werks organisieren sich als Oppositionsbewegung gegen ihre Firmenleitung, drucken Flugblätter und hören einen verbotenen Radiosender der Arbeiterwiderstandsbewegung. Bis zuletzt bleibt Karl das gute Gewissen Scholz', ist immer besser über die Belange des Werks informiert und bleibt seiner Linie treu. Durch die Betonung der oppositionellen Haltung ist die Arbeiterbewegung der wahre Gegensatz zum „Rat der Götter“ und als Widerstandsbewegung trifft sie natürlich nicht die geringste Schuld an der Kriegsproduktion des Werks. Am Schluss des Films wird die Arbeiterbewegung als Masse inszeniert, als die Männer des „Rats der Götter“ vor dem Problem stehen, wie sie mit dem Zorn der Arbeiter umgehen sollen. Auf Direktor Tilgners Frage, wer die Unternehmer noch daran hindern solle, hart gegen den



Abbildung 13: Die Arbeiter werden für den „Rat der Götter“ zur Bedrohung (links) (*Der Rat der Götter* [01:44:35]), das Bild blendet in Friedensdemonstrationen über (rechts) (*Der Rat der Götter* [01:45:10]).

Protest vorzugehen, antwortet Mauch: „Ich fürchte, diese Menschen!“⁴⁰⁶ Die Kamera filmt in einer Totale nun den Blick aus dem Fenster, der die Masse der heranrückenden Arbeiter zeigt. Das Bild blendet über in Aufnahmen von Friedensdemonstrationen. Untermalt von pompöser Musik demonstrieren die Menschenmassen scheinbar gegen die habgierige Politik der vermeintlichen Kriegstreiber – der Industriellen (vgl. Abbildung 13). Die Überblendung zwischen den Arbeitern des Werks und der Masse der Friedensdemonstranten stellt bildhaft einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen diesen her und lässt die Arbeiterbewegung als die einzig wahre Oppositionsbewegung erscheinen. Zwischen den Demonstranten sieht man übrigens Scholz, der sich scheinbar nach seinem Läuterungsprozess jetzt der Arbeiterbewegung zugehörig fühlt.

Ein Abbild der Geschichtspolitik

Der Rat der Götter spiegelt nahezu exakt die Geschichtspolitik der DDR der 50er Jahre wider. Wie in Kapitel 2.1 beschrieben, wurden die Gründe des Nationalsozialismus in der DDR zu dieser Zeit in „monopolkapitalistischen“ und „imperialistischen“ Machenschaften gesehen. Faschismus war in dieser Interpretation gleichzusetzen mit Kapitalismus, die besitzende „Klasse“ wurde somit für alle Irrwege und natürlich auch für die Verbrechen der Zeit zwischen 1933 und 1945 verantwortlich gemacht. Genau diese Sichtweise wird in *Der Rat der Götter* vertreten. In dem Film ist es die reiche Führungsriege eines Großkonzerns – die IG-Farben –, die nicht nur die Politik um Adolf Hitler vollständig unter ihrer Kontrolle hat und mit Geld fördert, sondern auch ganz konkret den Weltkrieg plant, um mit der Produktion von Rüstungsgütern Profit zu machen. Der Film verschweigt damit die Eigendynamik der NS-Bewegung, die vielen situationsbedingten Erfolge und die allgemeinen Umstände, die Hitler und seine Partei 1933 an die Regierung führten. Die Einflussnahme der Industrie wird im Gegensatz zu den historischen Gegebenheiten deutlich überbewertet.⁴⁰⁷

Ganz im Sinne des in der DDR öffentlich propagierten Geschichtsbildes wird hier der Aufstieg der Nationalsozialisten einzig aus der Macht der Großkonzerne und ihren finanziellen Mitteln erklärt. Auch in Bezug auf die Schuldfrage erklärt der Film den Nationalsozialismus und den Weltkrieg also ganz im Sinne der DDR-Geschichtspolitik, denn aus Sicht einer ‚erfolgreich entnazifizierten Republik‘ – so die Selbstwahrnehmung der Führung – war es einfacher, die Schuld einer kleinen Gruppe von Personen – den Großindustriellen – zuzuschreiben, von der man sich ja in der Entnazifizierung befreit hatte. Konsequenterweise konnte dieser Sichtweise nach die DDR-Bevölkerung keine Schuld am Nationalsozialismus und seinen Verbrechen haben, weil sie sich ja der verbrecherischen Elemente entledigt hatte. Insofern ist die Folge der klaren Schuldzuweisung zuungunsten der Großindustriellen eine klare Entschuldung der DDR-Bevölkerung, die ja der öffentlichen Geschichtspolitik nach, diese ‚Täter‘ bekämpft hatte.

Darüber hinaus bedeutet die Darstellungsweise in *Der Rat der Götter* auch eine Schuldzuweisung an die Adresse der Bundesrepublik, denn Mauch und seine Kumpane agieren ja auch nach dem Krieg ungestört in Westdeutschland weiter und betreiben die gemeinsame Aufrüstung mit den Amerikanern zusammen gegen die Sowjetunion. Es findet also eine Unterstellung statt, dass die Verantwortlichen für den Nationalsozialismus nach dem Krieg in Westdeutschland ihr altes Spiel weiter betreiben – eine Sichtweise, die in der DDR auch noch aus Zeiten der Entnazifizierung stammte, denn die Entmachtung der Großindustriellen war in der Bundesrepublik ja gerade nicht betrieben worden.

Ebenso gibt *Der Rat der Götter* die Sichtweise auf den Völkermord an den Juden in der DDR treffend wieder. Wie in Kapitel 2.1 gezeigt wurde, wurde der Judenmord in der offiziellen Interpretation als Folge der monopolkapitalistisch-imperialistischen Herrschaft und Expansionspolitik interpretiert. Zwar wird der Judenmord in Maetzig's Film nur am Rande thematisiert, jedoch steht das in dem gezeigten Werk produzierte Zyklon symbolisch für die Beteiligung der Industrie an der Tötungspraxis in den Konzentrationslagern. Im Zusammenhang mit der Kriegs- und Eroberungspolitik, die ja im Film ein Produkt der industriellen Profitgier ist, erscheint die Vergasung der KZ-Insassen als Folge kapitalistischen Gewinnstrebens.

Schließlich findet sich in dem Film auch der Arbeitermythos der DDR wieder, denn diejenigen die sich von Beginn an gegen die Machtinteressen der Kapitalisten wehren, sind die Arbeiter mit Onkel Karl an ihrer Spitze. Ihr durchwegs als gut organisiert beschriebener Widerstand behält die Oberhand, womit ein deutliches Bild des siegreichen Klassenkampfes an den Schluss des Films gesetzt wird.

Die in *Der Rat der Götter* thematisierte Frage der Schuld stimmt also exakt mit der geschichtspolitisch vertretenen Schuldposition in der DDR überein. Indem die Gesamtschuld den Großindustriellen aufgebürdet und im Gegensatz dazu die Arbeiter entlastet werden, trägt der Film alle Merkmale der antifaschistischen Ideologie und ist somit sicherlich ein Paradebeispiel für den frühen antifaschistischen Film der DDR. Eine Entschuldung der Bevölkerungsmasse der DDR findet auf indirektem Weg statt, denn vor

406 *Der Rat der Götter* [01:44:33].

407 Die Forschung zeigt, dass zwar Großkonzerne Hitler unterstützen, aber ihre finanzielle Unterstützung der NSDAP insbesondere vor 1933 wesentlich geringer und sporadischer stattfand,

als dies im Film dargestellt wird: Thamer 2002, S. 70f.; Thamer zeigt treffend die vielen verschiedenen Gegebenheiten auf, die der NSDAP an die Macht verhalfen: Thamer 2002, S. 36–96.

dem Hintergrund einer vermeintlich ‚erfolgreichen‘ Entnazifizierung erscheinen die Hauptschuldigen ja als entmachtet.

Der Film im zeitgenössischen Schuldiskurs

Die in *Der Rat der Götter* wiedergegebene Position zur Schuldfrage entspricht zu Teilen dem in Kapitel 2.2 skizzierten Schuldiskurs in SBZ und DDR der späten 40er und frühen 50er Jahre, in anderen Teilen geht der Film geringfügig andere Wege.

Eine große Parallele zum zeitgenössischen Schuldiskurs weist der Film auf, wenn es um die Definition der Täter der NS-Zeit geht. Ähnlich wie in der zeitgenössisch-kommunistischen Sichtweise sind die Täter des Films Großindustrielle, die mithilfe ihres Geldes Macht ausüben. Nach dem Krieg wirtschaften die ‚Kapitalisten‘ in Westdeutschland weiter, nach wie vor unterstützt von den amerikanischen Verbündeten der Standard Oil. Der Film steht mit diesem Täterbild deutlich im Kontext des einsetzenden Kalten Kriegs und bedeutet eine Verunglimpfung des Westens mithilfe des Vorwurfs der Kriegstreiberei und der Zuweisung von NS-Verbrechen.

Im Gegensatz zum zeitgenössischen Bild von Schuld und Unschuld wird in *Der Rat der Götter* jedoch die Kategorie der Opfer anders dargestellt. Während sich in der Frühzeit des ostdeutschen Staats insbesondere die Kommunisten als die eigentlichen Opfer der NS-Politik begriffen, sind in Maetzig's Film die Arbeiter des Werks und ihre Angehörigen die Leidtragenden der Rüstungspolitik ihrer Firma. Zwar sind die Arbeiter – gerade in Form der skizzierten Widerstandsbewegung – natürlich dem linken kommunistischen Spektrum zuzuordnen, jedoch fungieren sie im Moment des erfahrenen Leids – dem Moment der Sprengstoffexplosion – nicht als linke Widerständler, sondern vielmehr in der Rolle der ‚einfachen‘ Leute. Das Leid der vor dem Tor stehenden Ehefrauen entspringt nicht einer politischen Verfolgung durch die Nationalsozialisten, sondern ist vielmehr menschliches Leid infolge rücksichtsloser Gewinnsucht der Kapitalisten. Insofern stellt *Der Rat der Götter* zwar ein allgemein antifaschistisch-linkes Opferbild dar, jedoch entspricht dieses Bild nicht dem Schuldiskurs seiner Entstehungszeit in Bezug auf den Nationalsozialismus, in dem vor allem kommunistische Gruppen um das Vorrecht des Führungsanspruchs mithilfe eigener Opferlegenden rangen.

Ebenso fehlt in Maetzig's Film die für die Zeit des entstehenden Kalten Kriegs typische Verbrüderung mit der Sowjetunion. Weil die klassischen kommunistischen Gruppierungen nicht thematisiert werden, ist auch kein Raum, diese Gruppen auf die Seite der sowjetischen ‚Sieger‘ zu stellen. Somit fehlt ein klassisches Element des Kalten Kriegs, vor dessen Hintergrund die ostdeutsche Propaganda den Gegensatz zum Westen auch immer mithilfe der Einigkeit mit der Sowjetmacht demonstrierte.

Schon ostdeutsche Rezensenten haben die klare Positionierung zugunsten der Sowjetunion vermisst. So schrieb ein Kritiker im SONNTAG:

„Unserer Meinung nach liegt eine gewisse Schwäche des Films darin, daß die historische Rolle der Sowjetunion als Bollwerk des Friedens nicht in einem Maße zum Ausdruck kommen konnte, das der Darstellung der amerikanisch-deutschen Kriegspolitik der Rüstungs-

konzerne mit dem Ziel des eigentlichen, endlichen Kampfes gegen dieses Bollwerk Sowjetunion entsprach.“⁴⁰⁸

Die nicht vorhandene – und in der ostdeutschen Presse vermisste – Präsenz der Sowjetmacht ermöglicht Maetzig's Film, die in der Zeit der DDR-Gründung vor dem Hintergrund der innerkommunistischen Machtkämpfe leicht ins Hintertreffen geratene Position des klassischen Antifaschismus einzunehmen. Durch das Fehlen sowjetischer Glorifizierungen bewegt sich der Film konträr zu dem innerkommunistischen Führungsstreit, der in den Anfängen der DDR zwischen ehemaligen KZ-Häftlingen und der Funktionärsgruppe um Ulbricht ausgetragen wurde, und besinnt sich auf die traditionell links-antikapitalistische Position der Betonung des Friedens bei gleichzeitiger Verunglimpfung der vermeintlichen westlichen Kriegstreiber. Die Frage der Schuld an NS-Verbrechen gerät dabei zur Nebensache. Diese Darstellung traditioneller linker Positionen war es wohl auch, die den Film auch bei westlichen linken Medien in einem positiven Licht erscheinen ließ. So lobte Hermann Müller in der Dortmunder Zeitung VOLKS ECHO den Film wegen seiner antiimperialistischen Botschaft:

„Wenn es einem Film, der Millionen Menschen erreicht, gelingt, jene Zusammenhänge richtig darzustellen, durch die Kriegsverbrechen vorbereitet werden, und zu zeigen, was für eine Rolle bestimmte Menschen und ihre Anwendung der Wissenschaft dabei spielen, so ist mit einem solchen künstlerischen Werk eine bedeutende Waffe für die Sache des Friedens geschmiedet. Diesen deutschen Film gibt es jetzt. Es ist der „Rat der Götter“ nach dem Drehbuch von Nationalpreisträger Friedrich Wolf und Philipp Gecht unter der Regie von Nationalpreisträger Kurt Maetzig. [...] Dieser Film enthüllt restlos das Geheimnis des Krieges, und er ist eine Waffe gegen die Kriegstreiber.“⁴⁰⁹

Der Rat der Götter lieferte damit wegen seiner Verunglimpfung der Großindustrie gerade links-sozialistischen Medien in Ost und West ein gern angenommenes Identifikationsangebot – und das trotz der bestehenden Kritik an der mangelnden sowjetischen Rolle.

Während in dem Film die Sowjetunion keine Erwähnung findet, wird umso mehr die amerikanische Position thematisiert. So erläutert eine Texttafel im Vorspann, dass sich der Film ausdrücklich auf amerikanische Prozessakten stützt. Diese Vorgehensweise ist als Unterstreichung des Wahrheitsgehalts durch die Filmmacher zu verstehen. Es wird versucht, einem befürchteten Propagandavorwurf entgegenzuwirken, indem die Verunglimpfung der Amerikaner mit deren eigenen Beweismitteln ‚erwiesen‘ wird. Dadurch dass der Gegner mit seinen eigenen Waffen ‚geschlagen‘ wird, soll der Film glaubhafter erscheinen. Insbesondere dieser Wahrheitsanspruch wurde jedoch in westlichen Rezensionen als höchst verwerflich und propagandistisch gesehen. DER SPIEGEL versuchte daher den Wahrheitsanspruch mit dem Verweis auf die Verfälschung der ‚Realität‘ in Bezug auf die Explosion am Schluss des Films zu entlarven:

„Denen [den russischen Filmponieren] ist er nahe, als er die weiße Rauchsäule (SPIEGEL Nr. 35/48), die durch Aetherexplosion entstand, als schwarze Wolke auf die Leinwand brachte. Als Beweis dafür, daß im Juli 1948 Raketentreibstoff explodierte.“⁴¹⁰

408 Rezension SONNTAG 1950.

409 Rezension Müller, VOLKS ECHO, 1950.

410 Rezension DER SPIEGEL 1950.

Auch die meisten anderen westdeutschen Rezensenten sahen den Film höchst kritisch. In der kölnischen RUNDschau wurde unter anderem die fehlende Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit bemängelt:

„Man merkt mit Befremden, daß es diesem ostzonalen Film (Drehbuch: Friedrich Wolf!) offenbar nicht darauf ankommt, die erwiesenen grausigen Tatsachen der Vergangenheit in Wahrheit darzustellen, man merkt, daß hier versucht wird, einen Schuß abzufeuern im aktuellen Kalten Krieg: einen Schuß gegen die Amerikaner.“⁴¹¹

Während in der RUNDschau also *Der Rat der Götter* auch als Propagandainstrument des Kalten Kriegs gesehen wurde, nutzte DIE ZEIT die Gelegenheit, um selbst den verfeindeten Machtblock wegen seiner Rüstungsanstrengungen zu kritisieren:

„Die Einseitigkeit des Films wirkt um so nachdrücklicher, als er schon vor seiner Premiere von den entsprechenden politischen Stellen als das ‚Größte Friedenswerk des Films‘ angekündigt wurde. Die andere Seite der Rüstungen, die Seite hinter dem Eisernen Vorhang, wird freilich mit keinem Worte erwähnt. Und die ‚ganze Wahrheit‘, die dieser Film pathetisch für sich in Anspruch nimmt, ist weniger als die halbe. [...] Mit dem ‚Rat der Götter‘ ist sie [die DEFA] der Versuchung oder dem Auftrag erlegen, einen Tendenzfilm bössartiger Couleur zu drehen.“⁴¹²

In Westdeutschland war man sich also weitestgehend einig, dass Maetzig's Film als mutwillige Verfälschung der Wahrheit zu propagandistischen Zwecken zu verstehen war. Zwar trifft dies in Bezug auf den im Film transportierten Antiamerikanismus durchaus zu, jedoch ist es bei *Der Rat der Götter* zu einfach, die Herkunft der Kalte-Krieg-Propaganda lediglich bei offiziellen Stellen der SED-Führung zu suchen – wie dies DIE ZEIT tat. Zu wenig spiegelt der Film dafür das offizielle Geschichtsbild der kommunistischen Opfergruppen und der bedingungslosen Würdigung der Sowjetunion. Vielmehr outet sich *Der Rat der Götter* inhaltlich als Teil der traditionellen linken antikapitalistischen Kritik.

Wahrheitsbeweis durch Realismus

Filmisch und bildästhetisch wird die Schuldzuweisung des Films vor allem durch den ausgeprägten Realismus der Darstellung gefördert. So besteht ein Großteil der Szenen aus Beratungen der Industriellen, Gesprächen der Arbeiterwiderstandsgruppen und Scholz' Dialogen mit seinen Vorgesetzten oder seiner Verwandten. Während Kameratotalen und Großansichten in der Handlung sehr rar sind, wird der Film von Dialogszenen und halbnahe Einstellungen dominiert, die eine scheinbar ‚neutrale‘ und nüchterne Sicht auf das Geschehen ermöglichen. Auf künstlerische Elemente und besondere Inszenierungen wird größtenteils – sieht man einmal von den Schlussszenen ab – verzichtet. Der Film erhält dadurch einen fast dokumentarischen Stil, der den Zuschauer in die Position des unbeteiligten Beobachters versetzt. Dieser Realismus lässt die gezeigte Handlung im Auge des Betrachters als ‚wahr‘ erscheinen, was bewirkt, dass die Anschuldigung der Großindustriellen einen ‚objektiven‘ Charakter erhält. *Der Rat der Götter* ist also ästhetisch – angenommen die dynamischen Protestszenen der Menschenmengen – von Eisenstein's Revolutionsfilm oder dem deutschen Vorkriegsexpressionismus (vgl. Kapitel 2.3) weit entfernt

411 Rezension H., Friedrich, RUNDschau, 1950.

412 Rezension DIE ZEIT 1950.

und erinnert eher an eine dokumentarisch-erzählende Version des italienischen Neorealismus.

3.5 Canaris (Alfred Weidenmann, BRD 1954, sw)

Inhaltsangabe

Wilhelm Canaris hält als Chef der deutschen Abwehr alle Fäden in der Hand. Mit den in seiner Macht stehenden Mitteln schützt er von Harbeck, den Herausgeber einer verbotenen Zeitung, und verschafft diesem einen gefälschten Pass zur Ausreise. Sein Kontrahent SS-Obergruppenführer Reinhard Heydrich, der Chef des Reichssicherheitshauptamtes, durchschaut dies jedoch, nimmt von Harbeck gefangen und erpresst dessen Tochter Irene, sie solle sich bei Canaris als Spitzel einschleusen. Später beichtet Irene Canaris ihre Zusammenarbeit mit Heydrich. Canaris jedoch gewinnt Irene für die Abwehr. Als sich ein Konflikt zwischen dem Deutschen Reich und der Tschechoslowakei anbahnt, fürchten Canaris und andere Wehrmachtsoffiziere den Ausbruch eines Krieges mit Großbritannien und Frankreich und planen daraufhin einen Staatsstreich und die Festnahme Hitlers. Die Konferenz von München und das Einlenken der Briten und Franzosen führen jedoch zum Abbruch der Aktion. Den deutschen Angriff auf Polen versucht Canaris noch zu verhindern, seine Warnungen, Großbritannien und Frankreich würden in den Konflikt eingreifen, werden jedoch von Heydrich nicht beachtet und der Zweite Weltkrieg beginnt. Trotz seiner ablehnenden Haltung unterstützt Canaris mit Hilfe seines Spionageapparates die deutschen Kriegsanstrengungen. Unter anderem liefern seine Spione, darunter auch Irene von Harbeck, Material über die starke englische Küstenverteidigung weswegen Canaris Bedenken gegenüber der Invasion Großbritanniens äußert. Der Tod Heydrichs durch ein Attentat macht dessen Versuche, die Abwehr zu übernehmen, zunichte. Canaris ist somit von seinem ärgsten Widersacher befreit und kann seiner Abwehrtätigkeit ungestört nachgehen. Von seinen Spionen erfährt er von dem Heranrücken 30 neuer russischer Divisionen. Seine Warnungen werden jedoch von dem Chef des Oberkommandos der Wehrmacht, Keitel, in den Wind geschlagen. Als der Abwehrchef versucht zu Hitler und Keitel zu gelangen, wird ihm der Zutritt verwehrt. Nach diesem Fehlschlag versucht Canaris über einen Schweden zu den Alliierten auf eigene Faust zwecks Friedensverhandlungen in Kontakt zu treten. Er erfährt jedoch, dass diese die bedingungslose Kapitulation Deutschlands fordern. Als Canaris abgesetzt wird, äußert er, es bleibe jetzt als einziges Mittel der Mord an Hitler und offenbart, dass er von Verschwörungen gegen den Diktator weiß und daran teilhat. Nach dem missglückten Attentat vom 20. Juli wird Canaris festgenommen, ein Schlusstitel verweist auf seine Hinrichtung.

Canaris erschien 1954 in den westdeutschen Kinos und war der erste deutsche Film, der sich des Kriegs- bzw. Wehrmachtsthemas annahm.⁴¹³ Die Hauptfigur des Abwehrchefs Admiral Wilhelm Canaris spielte O.E. Hasse, der auch in anderen Wehr-

413 von Hugo 2003, S. 463.

machtsfilmen die Figur des ‚guten‘ Wehrmachtsoffiziers verkörpern sollte.⁴¹⁴ Dass *Canaris* auch im Sinne der Filmmacher eine Entlastung der Deutschen bedeuten sollte, zeigt eine zeitgemäße Werbung des Filmverleihs: „Der Film [soll] die Tragödie eines Mannes aufzeigen, der sich gleichsam im Erleben von Millionen deutscher Menschen widerspiegelt.“⁴¹⁵ Tatsächlich findet in Alfred Weidenmanns Film eine eindeutige Konstruktion des in den 50er Jahren so verbreiteten Mythos der ‚sauberen Wehrmacht‘ statt. „In Canaris, das merkten vor allem ausländische Filmkritiker, wurde Geschichte nicht nur verharmlost, da wurde Geschichte verfälscht.“⁴¹⁶

Wehrmacht gegen SS

Die Entlastung der Wehrmacht äußert sich in *Canaris* vor allem in dem Antagonismus der beiden Hauptakteure: der Chef der Abwehr – eines Geheimdienstes der Wehrmacht – wird gegen den Chef des Reichssicherheitshauptamtes, Reinhard Heydrich, konterkariert. Wilhelm Canaris wird als in seiner Gesamtheit sympathische und positive Persönlichkeit dargestellt. Gleich in den Anfangsszenen des Films wird das Bild eines Canaris gezeichnet, der mit komödiantischen Sprüchen auftrumpft, durch Freundlichkeit und Gewitztheit seinen Mitarbeitern gegenüber auffällt und insgesamt durch seine gelockerte Art die Sympathien der Zuschauer zu erobern weiß. Auf ein markiges „Jawohl, Herr Kapitän!“ eines Mannes in Wehrmachtsumiform, antwortet Canaris mit „Seinen Sie nicht so laut, lieber Björns“ und zeigt damit, dass er von militärischen Formalitäten nicht viel hält.⁴¹⁷ In einer Sequenz, in der Canaris in seiner eigenen Küche für seine eingeladenen Freunde und Kollegen kocht – ein zur Entstehungszeit des Films in den 50er Jahren sicherlich ungewöhnlicher Anblick – wird endgültig die unkonventionelle Art des Abwehrchefs manifestiert.⁴¹⁸ Über den ersten Eindruck hinaus zeigt Canaris weitere positive Attribute. So möchte er an Heydrichs Plänen, einen russischen General durch geschicktes Taktieren in Moskau vor Gericht zu bringen, nicht teilhaben, da er dies mit einem Mord gleichsetzt und betont, solche Methoden nicht anwenden zu wollen: „Das geht nicht, das kann man nicht machen.“⁴¹⁹

Nicht nur bei solchen Einzelentscheidungen, sondern auch in Bezug auf das große Ganze spielen Canaris' Gewissensentscheidungen in dem gesamten Film eine wichtige Rolle. Der Abwehrchef befindet sich in einem ständigen Gewissenskonflikt zwischen der Treue gegenüber dem Staat und seiner ablehnenden Haltung gegenüber der kriegstreibenden Politik des NS-Regimes. Nachdem diese Politik mehrmals fast den Kriegsausbruch provoziert hat, tritt der Abwehrchef Holl an Canaris heran und berichtet dem Abwehrchef von den Umsturzplänen einer Gruppe um Generaloberst Beck, bei der Canaris mitmachen soll. Canaris wirkt von dem sich anbahnenden Gewissenskonflikt schwer

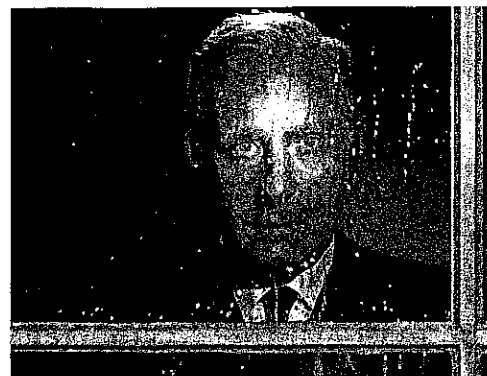


Abbildung 14:
Canaris' Gewissenskonflikt für oder gegen den Widerstand: dramatisches Dunkel (*Canaris* [00:45:18]).

getroffen, wendet sich ab und reagiert zum ersten Mal unbeherrscht, als er seine herein kommende Sekretärin mit „Lassen Sie mich in Ruhe!“ abweist. In der folgenden Szene, in der Canaris bei sich zu Hause eintrifft, wird das Abwägen zwischen Vaterlandstreue und Pflicht zum Widerstand auch bildästhetisch verdeutlicht. Canaris tritt langsam in sein dunkles Wohnzimmer ein und schaut aus dem Fenster, an dessen Scheiben außen der Regen hinunterläuft (Abbildung 14). In der starken Dunkelheit des Bildes ist sein Gesicht in einer Portraitperspektive um die Augen herum leicht erleuchtet, als wäre dies der fokussierte Ort, an dem die Entscheidung fallen würde. Seine starre Miene, der Regen, die langsame Heranfahrt der Kamera und die dramatische Musik verstärken den Eindruck des Gewissenskonflikts.⁴²⁰ Die Szene stellt den Wendepunkt des Films dar, denn während Canaris vorher noch die Kriegsbedenken Holls stets abgewehrt hatte, ist er jetzt zum Widerstand entschlossen. Bereits in der nächsten Szene nimmt er an seinem ersten Widerstandstreffen teil und beteiligt sich im Folgenden an der Organisation des Umsturzversuchs, der aber durch das Einlenken der Briten und Franzosen auf der Münchener Konferenz unterbrochen wird.

Doch auch im weiteren Film wird immer noch deutlich, dass Canaris zwischen zwei Positionen steht. So spioniert er im ausbrechenden Krieg weiterhin für den Staat, allerdings ist das Fazit seiner Spionage meist, dass der Gegner stärker ist als angenommen. Canaris warnt vor weiteren Verlusten der Wehrmacht und zeigt damit, dass er trotz seiner weitergeführten Spionagearbeit, mittlerweile vollends auf der Seite seines ‚guten‘ Gewissens steht. Es wird jedoch verstärkt deutlich, dass die Führung seine warnenden Berichte ignoriert, weil sie negative Berichte nicht hören möchte. Bezeichnend dafür ist eine Szene, in der der Abwehrchef seine Erkenntnisse über 30 anrückende Divisionen an die Wehrmachtsführung weitergeben möchte. Doch Keitel lässt Canaris zunächst im Bunker vor der Tür des Lagebesprechungsraums warten und ihm dann seine Dokumente wieder aushändigen, mit dem Verweis, er halte die Informationen für unwahrscheinlich. Daraufhin stürmt Canaris vor und erklärt den anwesenden Offizieren entrüstet, dass der „Führer“ ihn schon seit zwei Jahren nicht sprechen wolle.⁴²¹

414 So spielte Hasse z.B. den Oberstleutnant von Plönnies in *08/15 – Im Krieg* und *08/15 – In der Heimat* oder den in Kriegsgefangenschaft befindlichen Stabsarzt Böhler in *Der Arzt von Stalingrad*, der im Film durch seine besonders humanitäre Gesinnung auffällt.

415 Zitiert nach von Hugo 2003, S. 463.

416 Seidl 1987, S. 208.

417 Vgl. *Canaris* [00:05:00–00:05:10].

418 Vgl. *Canaris* [00:07:22–00:08:08].

419 *Canaris* [00:14:20–00:15:02].

420 Vgl. die gesamte Sequenz bei *Canaris* [00:43:22–00:45:23].

421 *Canaris* [01:27:12–01:28:43].



Abbildung 15:
Canaris muss vor der Ignoranz des
Regimes kapitulieren und wird so
zum Opponenten des Regimes
(Canaris [01:28:59]).

„Der Oberste Befehlshaber einer im Kriege befindlichen Macht weigert sich, seinen Abwehrchef zu empfangen. Und warum? Weil meine Informationen ihm nicht in seine Welt der Selbsttäuschung passen. [...] keiner hat den Mut ihm die Wahrheit ins Gesicht zu sagen, die Wahrheit, dass wir am Ende sind. [...] Fühlen Sie denn nicht die Verantwortung, die wir tragen? Die Verantwortung unseren Soldaten, unseren Familien gegenüber? Wollen Sie, dass wir mitschuldig werden, meine Herren [...]“⁴²²

In dieser Szene zeigt Canaris erstmals sehr deutlich, dass er gegen die Kriegsführung des Regimes steht. Canaris wird hier in der filmischen Darstellung zum Opponenten Hitlers – der sich in der „Welt der Selbsttäuschung“ befindet – stilisiert. Seine aufrichtige Sorge um den Kriegsverlauf erklärt sich aus seiner Ansicht heraus, dass er dem sinnlosen Töten ein Ende bereiten will. Canaris möchte auch selbst zu Hitler und Keitel in den Nebenraum gehen, doch die Wachen vor der Tür versperren Canaris den Weg (Abbildung 15). Die halbnah Kameraperspektive, die Canaris durch die Schultern der hochgewachsenen Wachen hindurch zeigt, verdeutlicht seine aussichtslose Position, verbildlicht aber auch seine oppositionelle Haltung gegenüber der Führung. Denn Canaris darf nicht nur nicht eintreten, sondern er steht auch den Wächtern der Führung entgegen.

Canaris gescheiterte Versuche, eine Katastrophe für die deutsche Armee im weiteren Kriegsverlauf zu verhindern, verdeutlichen die Position des Abwehrchefs in diesem Film: Canaris hat aus humanitären Gründen und aus Verantwortungsbewusstsein gegenüber seinem Volk die Opposition zum Regime ergriffen. Indem er den Krieg während des gesamten Films verhindern und ihn später vorzeitig beenden will, zeigt er seine Unschuld an dem Geschehen. Folgerichtig versucht Canaris danach, von Spanien aus über einen schwedischen Vermittler einen Frieden mit den Alliierten auszuhandeln, was scheitert. Canaris' Bemühungen und seine daraus resultierende Unschuldposition werden in dieser Szene durch das weiße Jackett, das der Abwehrchef trägt, verbildlicht.⁴²³ Seine ‚weiße Weste‘ steht symbolisch für seine Rolle im Zweiten Weltkrieg. Die Oppositionsrolle Wilhelm Canaris' wird zuletzt dadurch manifestiert, dass er von dem Attentat auf Hitler vom 20. Juli weiß und scheinbar mit den Verschwörern paktiert. Letztendlich stellt die filmische Beschreibung des komplexen aber geschlossenen Charakters Canaris einen hohen

Wehrmachtsoffizier dar, der in seinem gewissenhaften Handeln und durch seinen Antagonismus mit dem SS-Mann Heydrich von jeglicher Schuld befreit wird bzw. als Widerständler gegen die schuldigen Personen steht.

Dass das Bild des Abwehrchefs in dem Film im Vergleich zum ‚realen‘ Canaris geschönt worden ist, zeigt ein Vergleich mit der Literatur. Der Biograph Heinz Höhne beschreibt Canaris als radikalen Antikommunisten, der sich insbesondere in den ersten Jahren als Abwehrchef dem Nationalsozialismus zugewandt gezeigt habe.⁴²⁴ Richard Bassett skizziert schwerpunktmäßig Canaris' eigenmächtige Versuche, mit den Alliierten Friedensverhandlungen aufzunehmen.⁴²⁵ Insgesamt entsteht aus den Biographien über den deutschen Abwehrchef ein doppelseitiges Bild mit Canaris' rechter und antikommunistischer Anschauung auf der einen Seite, seiner Widerstandsteilhabe auf der anderen Seite. In *Canaris* findet insofern eine Beschönigung der Person des Abwehrchefs statt, dass die nicht ins Bild passenden Seiten des Admirals ausgeklammert werden. Canaris' Begeisterung für den Nationalsozialismus in früheren Jahre und seine zwielichtige Abwehrarbeit für den Angriffskrieg passen nicht zu dem Bild des sympathischen und gewitzten Canaris des Films.

Im deutlichen Gegensatz zum Abwehrchef Canaris steht der Leiter des Reichssicherheitshauptamtes Reinhard Heydrich. Während Canaris die Position des ‚Guten‘ repräsentiert, übernimmt Heydrich die Rolle des ‚bösen‘ Antagonisten. Zwar gibt sich der SS-Offizier meist betont freundlich, jedoch ist seine Freundlichkeit nur vordergründig und verdeckt seine stets negativen Absichten. Seine Auftritte – oder die Auftritte seines Adjutanten – werden häufig von bedrohlich-dunklen Klängen aus dem Off begleitet. So auch in der ersten Szene, in der Heydrich zu sehen ist. Zunächst wird die Fassade des Reichssicherheitshauptamtes gefilmt, um dann Heydrich – mit eben dieser klanglichen Untermalung – zu zeigen, der in seiner schwarzen SS-Uniform schneidig zu seiner Bürotür läuft. Die Bürotür schließt sich hinter ihm und die Kamera fährt an ein Schild mit der Aufschrift „R. Heydrich – Gruppenführer“ heran.⁴²⁶ Weil diese Sequenzen unmittelbar an die Szene anschließen, in der Canaris seinen Freund, den verfolgten Verleger von Harbeck, bei sich zu Hause empfängt – und damit seine Menschlichkeit beweist – werden hier Canaris und Heydrich einander unmittelbar entgegengesetzt. Canaris steht in der filmischen Darstellung also ein bedrohlicher Gegner gegenüber.

Andere Szenen zeigen, dass die von Heydrich ausgehende Bedrohung durchaus real ist. So folgt unmittelbar auf den Ausspruch Heydrichs „Auf die Dauer dürfte er [Canaris] unseren Methoden nicht gewachsen sein“ eine Sequenz, in der Heydrichs Leute das Haus der von Harbecks durchsuchen. Die erboste Frau von Harbeck zeigt durch lautstarken Protest gegen die „Unordnung“, die die Männer verbreiten, was sie von Heydrichs „Methoden“ hält.⁴²⁷ Besonders deutlich werden die Methoden der SS in den Szenen, in denen Heydrich Irene von Harbeck erpresst. So berichtet Heydrich, ihr Vater sei im Lager und

422 *Canaris* [01:28:45–01:29:14].

423 Vgl. *Canaris* [01:31:58–01:33:58].

424 Höhne 1976, S. 59–166.

425 Die Skizzierung der Beziehung Canaris' zu Großbritannien ziehen sich durch Bassetts gesamtes Werk, Bassett 2007.

426 *Canaris* [00:09:28–00:09:50].

427 *Canaris* [00:12:13–00:12:42].

müsse hart arbeiten, könne es aber besser haben, wenn Irene kooperiere und sich bei Canaris als Spitzel einschleuse.⁴²⁸ Das direkte Aufeinanderfolgen der Szenen mit dem ‚sympathischen‘ Canaris und dem ‚bedrohlichen‘ Heydrich stellt hier die beiden Antagonisten direkt einander gegenüber. Mithilfe der kontrastierenden Montage wird der Charakter beider Filmfiguren auch weiter verstärkt.

Hauptinhalt des Films ist somit der Gegensatz zwischen Canaris und Heydrich, der insbesondere durch die verschiedene Charakterisierung der beiden Personen hervorgerufen wird. Der gutmütige und gewissenhafte Wehrmachtsoffizier Canaris steht gegen den skrupellosen und gefährlichen SS-Mann Heydrich. In der filmischen Darstellung ist der Konflikt zwischen den beiden jedoch nicht nur eine Auseinandersetzung zwischen zwei einzelnen Kontrahenten, sondern steht symbolisch für den Gegensatz zwischen Wehrmacht und SS als Gesamtorganisationen. Diese Übertragung wird vor allem dann deutlich, wenn der Konflikt der beiden zu einem Gegensatz zwischen ‚alten‘ und ‚neuen‘ Offizieren stilisiert wird. Programmatisch dafür ist Heydrichs Anschuldigung gegen Canaris gegenüber seinem Adjutanten:

„Das ist einer von diesen alten Offizieren, die die Vergangenheit nicht loswerden, die andauernd von ihrem Gewissen reden und von Gott und von ... keine Ahnung haben, wie Geschichte und Politik gemacht wird – heute gemacht wird.“⁴²⁹

In die gleiche Richtung geht seine Ansprache vor Canaris nach den Erfolgen des Frankreichfeldzug, die Heydrich Canaris gegenüber auskostet, weil er scheinbar recht hatte, während Canaris dem Krieg gegenüber immer skeptisch gewesen ist: „Nun sehen Sie, Herr Admiral, Sie sind Offizier, Sie sind ein alter Offizier! Aber Sie haben nie den richtigen Zugang zu unserer Weltanschauung gefunden.“⁴³⁰ In dieser Sequenz wird der Gegensatz zwischen beiden auch bildlich unterstrichen. Canaris’ Anschauungen erscheinen als im Abseits stehend und folglich steht auch die Person Canaris in der bildhaften Darstellung ‚abseits‘ im Schatten mit dem Rücken zur Wand. Der triumphierende Heydrich hingegen wird von dem Studiolicht voll ausgeleuchtet und prahlt in breitbeiniger Pose von den Erfolgen ‚seiner‘ Politik. Die halbnah Kameraperspektive unterstreicht den bildlichen Gesamteindruck beider Einstellungen (vgl. Abbildung 16). Mit ‚alten‘ Offizieren sind hier die Wehrmachtsoffiziere preußischer Tradition gemeint. ‚Unsere‘ Weltanschauung meint dagegen den Nationalsozialismus, den Heydrich als SS-Mann vertritt. Die Wehrmacht und ihr Repräsentant Canaris erscheinen hier also als Teil eines auf preußischen Traditionen beruhenden Systems, das dem ‚neuen‘ System der SS gegenüber steht. Indem Heydrich explizit von ‚unserer‘ Weltanschauung spricht, schließt er die Wehrmacht und Offiziere preußischer Tradition aus. Wenn Heydrichs SS sich in der filmischen Darstellung also durch seine selbst beschworenen ‚Methoden‘ schuldig gemacht hat, erscheint Canaris’ Wehrmacht – die von Offizieren alter preußischer Traditionen geprägt ist – als unschuldig und wird somit eingewaschen.

Eine weitere Sequenz verdeutlicht, dass eine Übertragung von Canaris auf andere Wehrmachtsoffiziere stattfindet. Eine Gruppe von Offizieren, die den Umsturz planen,

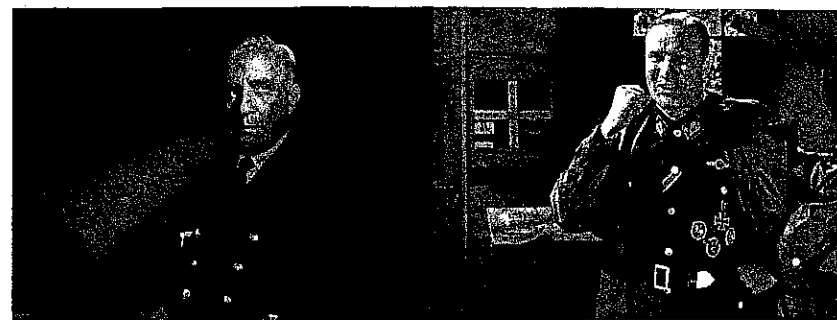


Abbildung 16: Links steht der ‚alte‘ preußische Offizier Canaris im Abseits (*Canaris* [00:59:54]), rechts triumphiert der junge und dynamische SS-Offizier Heydrich (*Canaris* [01:00:05]).

steht in der Neuen Reichskanzlei vor einer neoklassizistischen Statue eines entblößten jungen Mannes. Ein Offizier schaut mit kritisch-mißbilligendem Blick auf die Statue und sagt zu seinen Kameraden: „Einigen von Ihnen dürfte übrigens das, was Sie hier sehen, durchaus neu sein, nehme ich an.“⁴³¹ Die neoklassizistische Kunstform des Nationalsozialismus wird hier von den Wehrmachtsoffizieren abgelehnt. Auch wenn diese Sequenz im Filmgeschehen eher unwichtig ist, zeigt sie doch nur allzu gut, dass nicht nur Canaris, sondern auch andere Offiziere der Wehrmacht gegen das ‚neue‘ System stehen. Natürlich wird auch ihre Position gegen das System besonders dadurch verstärkt, dass sie mit anderen Wehrmachtsangehörigen den Umsturz planen. So wird in *Canaris* insgesamt das Bild einer Wehrmacht inszeniert, die im Kleinen wie im Großen gegen den Nationalsozialismus steht – und das vor allem aufgrund ihrer preußischen Traditionen, die Gewissenhaftigkeit vorschreiben und die ‚neuen‘ Methoden nicht stützen. Die Schuld am Krieg wird deutlich Heydrich und der SS – dem ‚neuen‘ System – zugeschrieben, denn sie sind die treibenden Kräfte, die den Krieg wollen und dessen Ausbruch sie forcieren. Beide Filmfiguren sind somit nicht nur narratologischer Charakter, sondern auch Typus, indem sie jeweils als Vertreter ihrer Organisationen angesehen werden können.

Im Sinne der Schuldfrage werden in *Canaris* letztlich vor allem zwei Darstellungsmuster besonders betont. Zum einen wird der Wehrmachtsoffizier Canaris zum Prototypen des preußischen Offiziers verklärt, der sich aufgrund seines aufrichtigen Patriotismus von der politischen Führung abwendet und in den Widerstand geht. Zum anderen wird ein Gegensatz zwischen SS und Wehrmacht konstruiert, bei dem die SS als skrupellose Täterorganisation und die Wehrmacht als vaterlandstreue und von der Führung benachteiligte Organisation dasteht. Mit diesen zwei Darstellungsmustern, die beide die SS be- und die Wehrmacht entschulden, fördert der Film den Mythos der ‚sauberen Wehrmacht‘.

Wehrmachtsmythos und Wiederbewaffnung

Der Transport des Wehrmachtsmythos wird in der Literatur auch im Zusammenhang mit der Bundespolitik der 50er Jahre gesehen. Wolfgang Wegmann versteht den Hinweis des

428 Vgl. *Canaris* [00:18:25–00:19:43].

429 *Canaris* [00:11:12–00:11:20].

430 *Canaris* [00:59:44–00:59:52].

431 *Canaris* [00:48:43–00:48:50].

Films auf die ‚alte‘ Armee als einen Versuch der Kontinuitätsbildung zur Bundesrepublik. Der Film hinterlasse zunächst den Eindruck, Canaris als national-konservativer Offizier sei einer der heftigsten Regimegegner gewesen. Die in der Schlusszene geäußerte Hoffnung des Abwehrchefs auf ein neues Deutschland deutet Wegmann als eine Verkündung einer neuen konservativen Ordnung der Bundesrepublik.⁴³² Irmgard Wilharm sieht darin sogar die Absicht des Films, der Bundeswehr durch die Berufung auf den alten konservativen Offizier ein Vorbild zu liefern und stellt „Canaris“ damit in den Zusammenhang zur Wiederbewaffnungsdebatte Mitte der 50er Jahre.⁴³³ Insbesondere der Widerstand des 20. Juli sollte in der Wiederbewaffnungsdiskussion eine Traditionsgrundlage und damit eine Legitimation für die Bundeswehr bieten. Wie bereits in Kapitel 2.1 beschrieben, war der Widerstand allerdings im ersten Jahrzehnt nach dem Krieg noch nicht akzeptiert, weil er vor allem bei Soldaten noch als Vaterlandsverrat galt. Erst Mitte der 50er Jahre fand der Widerstand mit der Gründung der Bundeswehr langsam seine Akzeptanz.⁴³⁴ Die Entstehung von *Canaris* und anderen Militärfilmen der 50er Jahre – wie *08/15, Des Teufels General, Haie und kleine Fische*, u.a. – die alle die Wehrmacht reinwuschen, fiel nicht zufällig in diese Zeit, in der die Wehrmachtstradition und der Widerstand gebraucht wurden, um die neue Bundeswehr zu legitimieren. Für diese Untersuchung ist nicht entscheidend, ob diese Stimmungsmache politisch gewollt war, auch wenn in der Literatur häufig festgestellt wurde, dass es definitiv eine Beeinflussung öffentlicher Institutionen auf die Filmmacher gegeben hat.⁴³⁵ Vielmehr ist hier wichtig, dass diese Filme, für die *Canaris* hier exemplarisch steht, den Mythos der ‚sauberen Wehrmacht‘ transportieren und somit die deutsche Armee kollektiv entschulden. In *Canaris* wird diese Entschuldung erstens an der Betonung der Oppositionsposition des Abwehrchefs zum Regime, zweitens aber vor allem anhand des Gegensatzes zur SS inszeniert. Während die SS – repräsentiert durch den ‚neuen‘ Offizier Heydrich – schuld an allen Untaten und dem Ausbruch des Kriegs ist, werden Canaris und die ‚alten‘ Offiziere der Wehrmacht in die Nähe preußischer Traditionen gerückt, die in der Darstellung für Gewissenhaftigkeit und nicht für Kriegstreiberei stehen. Interessant ist, dass die politische Führung – namentlich Keitel und der „Führer“ – nur sehr vorsichtig kritisiert werden. Allerdings ist dies wohl eher als dramaturgisches Mittel zu sehen, denn ein Canaris, der für eine verbrecherische Führung weiterhin spioniert, wäre wohl nur schwer als gewissenhaft und moralisch integer zu beschreiben gewesen.

Parallelen zum amerikanischen Kriegsfilm

Das Muster der Entlastung der Wehrmacht im Film der 50er Jahre ist keine Erfindung deutscher Filmproduktionen. Die deutschen Kriegsfilme um Canaris weisen starke Parallelen zum amerikanischen Kriegsfilm dieser Zeit auf. So war es der amerikanische Kriegs-

film *Rommel, der Wüstenfuchs*, der zum ersten Mal die Beschönigung der Wehrmacht auf der Leinwand inszenierte. Insbesondere die in dem Film praktizierte Reinwaschung hoher Wehrmachtsoffiziere – dort eben die der Figur des Feldmarschalls Erwin Rommel – fand in den bundesdeutschen Filmen ihren Wiederhall.⁴³⁶ Rommel wird in dem Film auf mehreren Ebenen beschönigt. Einerseits wird Rommels Kriegsführung als stets fair und sauber betont. So wertet z.B. die Erzählerstimme den Umgang mit einem Kriegsgefangenen als „korrekte Einhaltung der Genfer Konventionen“, bekräftigt durch die Tatsache, dass der gefangene Brite vor Rommel ehrfurchtsvoll salutiert.⁴³⁷ Andererseits wird Rommel, entgegen der biografischen Forschung über den General, dem Widerstand des 20. Juli zugeordnet.⁴³⁸ Selbst sein Oberbefehlshaber von Rundstedt steht gegen das Regime:

„Von dem Moment an, wo der Böhmisches Gefreite selbst in Russland den Oberbefehl des Heeres übernahm, befindet es sich in einer mehr als elenden Situation. Nicht zu viel Feinde haben wir, sondern einen Führer zu viel.“

Rundstedt wünscht Rommel sogar viel Glück für dessen widerständlerisches Vorhaben.⁴³⁹

Ein deutliches Merkmal des amerikanischen Kriegsfilmgenres ist in *Canaris* die Darstellung der deutschen Kriegsgegner. So ist sehr auffällig, dass die gute Beziehung zwischen Franzosen und Deutschen in Weidenmanns Film deutlich betont wird. So wird der gefangene Althoff in französischer Haft von dem französischen Offizier freundlich und respektvoll behandelt. Nach der Kapitulation Frankreichs freunden sich die beiden sogar privat an und der Franzose hilft Irene von Harbeck bei ihrer Heimkehr aus Spanien.⁴⁴⁰ Diese „positiv rehabilitierende Darstellung des ehemaligen Kriegsgegners“⁴⁴¹ ist ein Produkt der amerikanischen Kriegsfilme der 50er Jahre. Die vormaligen Kriegsparteien waren im Kalten Krieg zu Verbündeten geworden und zwangsläufig schlug sich dies auch in einer günstigen Darstellung der anderen Partei im Film nieder.

Auch wenn *Canaris* und *Rommel, der Wüstenfuchs* andere Schwerpunkte setzen – die Betonung des Gegensatzes zwischen SS und Wehrmacht bzw. die Betonung der Position gegen die Führung –, werden doch die Parallelen zwischen den Filmen deutlich, denn beide betreiben eine deutliche Positivierung der Wehrmacht. Die wehrmachtsfreundliche Haltung in den USA zu Beginn der 50er Jahre entsprang bezeichnenderweise dem gleichen Hintergrund wie in der Bundesrepublik, denn im sich verschärfenden Ost-West-Konflikt war man auch in den USA auf den Aufbau deutscher Truppen angewiesen und hatte somit ein Interesse, die Soldaten der ehemaligen Wehrmacht zu rehabilitieren, um sie so in den Aufbau der Bundeswehr einbeziehen zu können. Tatsächlich ist auch in amerikanischen Kriegsfilmen dieser Zeit die positive Darstellung der Wehrmacht ein wiederkehrendes Muster. Vor dem Hintergrund des amerikanischen Interesses an einer Wieder-

432 Vgl. Wegmann 1980, S. 118; ebenso bei Reichel 2004, S. 68.

433 Wilharm 2006, S. 101.

434 Vgl. Steinbach 2001, S. 369 u. 376.

435 Vgl. z.B. Euchner 1989, Schmidt 2003, Wegmann 1980. DER SPIEGEL berichtete außerdem 1954, dass Canaris' Nähe zum Widerstand des 20. Juli im ursprünglichen Drehbuch gar nicht derart vorhanden war. Vielmehr wurde das Drehbuch auf Wunsch der FSK (freiwillige Selbstkontrolle) diesbezüglich abgeändert, DER SPIEGEL 43/1954.

436 Vgl. Wegmann 1980, S. 115; Hey 2001, S. 229–237.

437 *Rommel, der Wüstenfuchs* [00:11:58] u. [00:11:07].

438 Rommelbiograf Reuth beschreibt, dass der General nie dem Widerstand des 20. Juli angehört hatte. Vgl. Reuth 1987, S. 50 u. 51, S. 111–129.

439 Siehe diese Szene bei *Rommel, der Wüstenfuchs* [00:51:34–00:57:32].

440 *Canaris* [01:39:53–01:40:24].

441 Paul 2004, S. 273.

bewaffnung Deutschlands, um die eigenen Truppen zu entlasten,⁴⁴² wandelte sich das Bild der Deutschen und damit auch der Wehrmacht zum Positiven. Ähnlich den deutschen Filmen, ist der deutsche Soldat auch in den US-Produktionen kein Nationalsozialist, sondern ein „armes Schwein“, das seine militärische Pflicht tut.⁴⁴³ In *Der Seefuchs* (John Farrow, USA 1955, sw) trägt die deutsche Hauptfigur den bezeichnenden Namen Kapitän Karl Ehrlich, während in *Die jungen Löwen* (Edward Dmytryk, USA 1958, sw) Marlon Brando einen deutschen Offizier spielt und somit die Wehrmachtsuniform für die US-Schauspieler rehabilitiert. Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges lösen in den US-Filmen die deutschen Soldaten die Sowjetsoldaten als Verbündete ab, während die Rote Armee zum Feind wird.⁴⁴⁴ Auch wenn die meisten Kriegsfilme wegen des zeitgemäßen Koreakrieges in den 50er Jahren den Pazifik als Schauplatz nutzen,⁴⁴⁵ erfährt in Filmen in denen deutsche Soldaten dargestellt werden die Wehrmacht eine Rehabilitation. Letztendlich bestehen in der Art und Weise, wie in *Canaris* und *Rommel, der Wüstenfuchs* militärische Führer der Wehrmacht zu korrekten preußischen Offizieren verklart werden, erstaunliche Parallelen, die jedoch vor dem Hintergrund der Weltpolitik verständlich werden.

Der Film im zeitgenössischen Schuldiskurs

Ganz anders als in *In jenen Tagen* kommen in *Canaris* typische auf die Bevölkerung bezogene Entschuldungsmuster der Nachkriegszeit nicht vor. Der sonst in der westdeutschen Öffentlichkeit so präsente Opfermythos der Deutschen wird nicht tangiert, ebenso wenig ist eine breite Kollektivschuldabwehr in dem Film zu finden. Der Film schlägt einen eigenen Weg im Schuldiskurs ein, um eine bestimmte Gruppe von Personen zu entlasten, nämlich die Gruppe der hohen Wehrmachtsoffiziere, die sich auf preußische Traditionen berufen. Wie bereits festgestellt wurde, hängt dies wahrscheinlich eng mit der Wiederbewaffnung und der Reinwaschung preußischer Traditionen für die Bundeswehr zusammen. Ganz im Gegensatz zum sonst in Westdeutschland so verbreiteten Bild des Opfers des Nationalsozialismus gehört Canaris vielmehr einer potenten Opposition innerhalb des Machtapparats an, die sich durch Vaterlandstreue und Gewissenhaftigkeit auszeichnet. Im Schuldiskurs der 50er Jahre war das entschuldigende Widerstandsschema eine Neuheit, denn auch wenn es von der Bundeswehr zur Legitimierung gebraucht wurde, war es – wie in Kapitel 2.1 gezeigt wurde – im Nachkriegsdeutschland nicht sehr beliebt.

Mithilfe des inszenierten Gegensatzes zwischen Wehrmacht und SS wird dem Widerstandsschema des Admirals Canaris letztlich die nötige Glaubwürdigkeit zur Vermittlung der Widerstandsbotschaft an das Publikum verschafft. Denn die Schuldzuweisung an die SS und die politische Führung um Hitler griff ein bereits etabliertes Schuldmodell auf. Der Antagonismus zu dem ‚bösen‘ Heydrich ermöglicht so dem Zuschauer, sich auf die Seite des oppositionellen Canaris zu schlagen und so seinen Widerstand zu akzeptieren. Als

Repräsentant der Wehrmacht – mit Millionen von Mitgliedern sicherlich die größte Organisation innerhalb des NS-Staats – ist der Filmcharakter Canaris somit doch eine unschuldige Identifikationsfigur für die breite Masse

Zwar thematisiert *Canaris* nur sehr eingeschränkte Führungskreise, jedoch wurde in der Westpresse trotzdem der Bezug des Films zum breiten Volk hergestellt. Die Inszenierung Canaris' als Held ermöglichte scheinbar eine Identifikation des Zuschauers mit dem Abwehrchef, woraus – so zeigt es eine Rezension in *DIE ZEIT* – auch ein eigenes Unschuldgefühl entstehen konnte:

„Daß dieser Film nicht mit der Einordnung in die Kategorie der gut gemachten, politischen Reißer abgetan werden kann, verdankt er seiner Wahrhaftigkeit. Wenn auch nicht in der (frei erfundenen) Handlung selbst, so doch in den Personen und in dem Hintergrund, vor dem sie agieren. Denn zahllose eingblendete Streifen aus Reportagen und Wochenschauen der Jahre 1938/45 haben dokumentarischen Wert. Sie lassen jene makabre Atmosphäre ständiger Todesgefahr wiedererstehen, in der wir alle gelebt haben. Und sie geben auch jene üble Haltung wieder, die damals – es ist noch gar nicht so lange her – ein Teil unseres Volkes einnahm. Nur haben wir das inzwischen ganz vergessen.“⁴⁴⁶

Indem der Rezensent von „wir alle“ spricht verallgemeinert er die Rolle des Abwehrchefs und bezieht so Canaris' Widerstandsrolle auf einen breiten Teil der Bevölkerung. In ähnlicher Weise geht ein Rezensent im *HAMBURGER ABENDBLATT* vor indem er Canaris' Rolle auf eine größere Gruppe von Wehrmachtsangehörigen projiziert:

„Er gibt, aufgelockert durch eine kleine Spielhandlung, ein beachtenswert lebendiges Bild jener Menschen in Uniform, die unter der Regierung Hitlers einen Zipfel des deutschen Schicksals in den Händen hielten.“⁴⁴⁷

Nur selten kritisierten westdeutsche Medien Weidenmanns Film, und dann meist nicht in Bezug auf die wehrmachtsbeschönigende Haltung des Films. So schrieb *DER SPIEGEL* in einem Artikel, Filmkritiker hätten in dem Film „eine Reihe von Anachronismen und Ausstattungsfehlern entdeckt“, worunter z.B. verstanden wurde, dass die SS-Posten „falsche Wappen an den Stahlhelmen“ tragen würden.⁴⁴⁸ Die westdeutschen Rezensionen zeigen deutlich, dass die Bejahung der Wehrmachtstraditionen in der Öffentlichkeit durchaus ihren Anklang fand und kaum kritisiert wurde.

Ganz anders sah die ostdeutsche Presse Weidenmanns Film. Sie durchschaute sehr treffend die propagandistische Wirkung des Film zugunsten der Wiederbewaffnung. So schrieb ein Rezensent in der *BERLINER ZEITUNG*:

„Der Film dient der allgemein in Bonn verfochtenen Tendenz, daß neben Canaris auch der deutsche Generalstab (außer Keitel, doch der wurde ja 1945 gehängt) für unschuldig erklärt wird. [...] Der Canaris-Film unterstützt diese gefährliche Legendenbildung [der Alleinschuld Hitlers], und er dient darum nicht der gerade heute sehr notwendigen Wirklichkeitserkenntnis. Ja, hier soll die deutsche Generalität en bloc rehabilitiert werden.“⁴⁴⁹

442 Zur US-Politik zugunsten der deutschen Wiederbewaffnung im Zusammenhang mit dem Koreakrieg siehe z.B. Mai 1977, S. 2–25.

443 Hey 1996, S. 586.

444 Schäfli 2003, S. 77, 78 u. 82.

445 Siehe dazu Wegmann 1980, S. 108.

446 Rezension H.H., *DIE ZEIT*, 1954.

447 Rezension Z., *HAMBURGER ABENDBLATT*, 1955.

448 Vgl. Rezension *DER SPIEGEL* 1955.

449 Rezension H-e, *BERLINER ZEITUNG*, 1955.

Zu einem ähnlichen Ergebnis kam Gerhard Dengler in NEUES DEUTSCHLAND:

„Es geht heute in erster Linie darum, die Führungskader für die geplante westdeutsche Söldnerarmee auszuwählen und zu schulen. [...] Man muß also vor der breiten Öffentlichkeit und vor allem vor den zukünftigen Rekruten diese Generale von dem Makel der Hitlerhörigkeit befreien und ihnen auch den Makel der ewigen Kriegsverlierer nehmen. Und genau diesem Ziele dient der neue ‚Canaris‘-Film.“⁴⁵⁰

Dass die Kritik der DDR-Presse wiederum propagandistischen Zwecken der Verunglimpfung Westdeutschlands diene, zeigt der Verweis Denglers auf die westdeutsche „Söldnerarmee“. Ebenso wie es in der Bundesrepublik darum ging ehemalige Wehrmachtsoffiziere für die Bundeswehr zu rehabilitieren, hatte man in der DDR ein Interesse daran, dieselben Personen aufgrund ihrer Bindung zur Bundesrepublik zu verunglimpfen. Insofern spiegeln gerade die Rezensionen der DDR-Presse treffend die Schuldposition in Ostdeutschland zu dieser Zeit, in dessen Bild eine Anklage gegen den Film *Canaris* sehr gut passte.

Die Ästhetik der Spannung

Bildästhetisch und darstellerisch stellt *Canaris* im Gegensatz zu den bisher analysierten Filmen einen eigenen Filmtypus dar. Die starken emotionalisierenden Elemente aus *In jenen Tagen* finden sich zwar wieder, haben allerdings nicht die Häufung, wie in Käutners Film. Weder ist der Film dem Expressionismus, noch dem Realismus zuzuordnen. *Canaris* enthält zwar einzelne Stilelemente dieser künstlerischen Richtungen, wie teilweise starke Schattenkontraste oder nüchtern geführte Dialoge, jedoch wird deutlich, dass hier ein Aspekt im Vordergrund steht, der in den bisher behandelten Filmen noch nicht besonders präsent war: der Aspekt der Spannung. Spannung wird in *Canaris* insbesondere in den Szenen erzeugt, in denen es um Spionageaktionen geht – sei es Althoff, der von Franzosen verfolgt wird oder Fernandez, der in London versucht an geheime Unterlagen zu gelangen. Filmisch wird die Spannung durch rasche Schnittwechsel, eine kontrastierende Montage, bedrohliche Musik und dynamische Handlungen verstärkt. Die Herkunft dieser Elemente – eine bis heute kommerziell erfolgreiche Mischung aus Unterhaltung und ‚Action‘ – ist wohl ebenfalls auf amerikanische Militärfilme dieser Zeit wie *Rommel – der Wüstenfuchs* zurückzuführen. Der Film kommt ohne größere ästhetische Raffinessen aus und setzt sich aus Unterhaltungs-, Action- und Dialogszenen zusammen. Vor allem durch sehr persönlich-positivistische Momente bezüglich des Admirals Canaris und bedrohlich-negativierende Momente bezüglich Heydrich wird das beschriebene Schuldthema erzeugt.

3.6 Die Brücke (Bernhard Wicki, BRD 1959, sw)

Inhaltsangabe

Die Brücke spielt 1945 kurz vor dem Kriegsende in einer deutschen Kleinstadt. Während die Front immer näher rückt sind sieben sechzehnjährige Jungen begeistert von den ersten Anzeichen des Krieges. Der Kriegsverlauf und erste Bombeneinschläge in der Stadt üben eine große Faszination auf die Jungen aus, während ihre Eltern Angst vor dem näher rü-

ckenden Krieg haben. Einer der Jungen ist der Sohn des NSDAP-Ortsgruppenleiters. Letzterer möchte mit seiner Geliebten vor der herannahenden Front flüchten, was zur Auseinandersetzung mit seinem Sohn führt. Als die Jungen ihre Einberufung der Wehrmacht erhalten, sind alle begeistert endlich Soldaten zu werden, die Eltern hingegen reagieren größtenteils mit Entsetzen. Während die Jungen an ihrem ersten Kasernentag mit der Ausbildung beginnen, besucht der Lehrer der Jungen ihren Kompanieführer Hauptmann Fröhlich und bittet ihn, die Jungen aus Gefechten herauszuhalten. Schon in der Nacht werden die Jungen jedoch geweckt, denn das gesamte Bataillon soll sofort an die Front verlegt werden. Fröhlich berichtet seinem Vorgesetzten, er habe 16-jährige Jungen in der Kompanie, die beim ersten Schuss flüchten würden und erhält die Erlaubnis, die Jungen an einen unwichtigen Ort abzukommandieren. Ein Unteroffizier bekommt den Auftrag mit den Jungen die kleine Brücke ihrer eigenen Heimatstadt zu verteidigen, die ohnehin gesprengt werden soll. Es wird nicht erwartet, dass es an dieser Brücke zu Kampfhandlungen kommt. Als die Jungen ihre Stellung an der Brücke bezogen haben, bricht der Unteroffizier auf, um Kaffee zu holen, wird jedoch von zwei Volksfrontmännern, die ihn für einen Deserteur halten, erschossen.

Ein Tiefflieger tötet den ersten der Jungen, dann beginnt der Angriff amerikanischer Panzer. Die Jungen verteidigen zunächst die Brücke, jedoch fällt den Kämpfen einer nach dem anderen zum Opfer. Als die letzten zwei überlebenden Jungen es mit Glück geschafft haben die Amerikaner in die Flucht zu schlagen, trifft das deutsche Sprengkommando ein. Es kommt zum Streit und einer der beiden völlig demoralisierten Jungen, Mutz, erschießt einen der Wehrmachtssoldaten. Der andere Junge fällt den Kugeln des flüchtenden Sprengkommandos zum Opfer. Mutz, als der letzte Überlebende der Jungen, wankt weinend in Richtung Stadt.

Die *Brücke* kam 1959 in die deutschen Kinos. Regisseur Bernhard Wicki gelang es, das bis dahin statische Schema der deutschen Filme über den Zweiten Weltkrieg zu durchbrechen. Der Film war durch die Radikalität der Aufnahmen ein erster Vorbote des Neuen Deutschen Films. Insbesondere die deutschen Filmkritiken feierten *Die Brücke* als echte Erneuerung und bezeichneten Bernhard Wicki als Propheten des „neuen Films“, des „Autorenfilms“.⁴⁵¹ Vorlage für den Film war der gleichnamige autobiografisch geprägte Roman Manfred Gregors, dessen Handlung in Grundzügen für den Film übernommen wurde. Während der Roman jedoch die Vorgeschichte der Jungen in Rückblenden erzählt, wird diese im Film chronologisch den Kampfhandlungen vorangestellt.

Kindlichkeit als Zeichen der Unschuld

Der Film nimmt in Bezug auf die Jungen eine sehr deutliche Entschuldungsposition ein. Die sieben Jungen gehören zu der ‚betrogenen‘ Kriegsgeneration und ihr jugendliches Alter schützt sie vor jeder Verantwortung. Es wird im Film jedes Mittel genutzt, um die Jungen als leichtgläubig, ideologisch verblendet und jugendlich unbedarft darzustellen. Vor dem Hintergrund des Kriegs und der ständigen Angst ihrer Eltern vor dem Krieg wirkt ihre Kriegsbegeisterung äußerst unwissend und naiv. So stehen die Jungen vor der

450 Rezension Dengler, NEUES DEUTSCHLAND, 1955.

451 Seidl 1987, S. 229 u. 230.



Abbildung 17: Das Entsetzen des Lehrers über die Einberufung (links: *Die Brücke* [00:24:56]) steht der Begeisterung seiner Schüler entgegen (rechts: *Die Brücke* [00:24:53]).

Englischstunde vor einer großen Deutschlandkarte, auf der die Front mit Fähnchen abgesteckt ist und fachsimpeln über den Kriegsverlauf:

Jürgen: „Die Amerikaner haben einen richtigen Keil gebildet.“ Sigi: „Ja, stimmt!“ Mutz: „Na, hier kann man sie doch abschneiden, die haben doch 'ne ganz offene Flanke.“ Sigi: „Da schmeiß ich doch hier 'ne Panzerdivision rein.“ Jürgen: „Du bist doch verrückt, da ist doch die ganze Kampflinie unterbrochen.“

Sie werden durch den hereinkommenden Englischlehrer in spöttisch-freundlichem Tonfall unterbrochen: „Darf ich die Herren vom Generalstab bitten, die Englischstunde fortzusetzen?“ Und kurz darauf bemerkt er: „Tja, kriegspielen macht Spaß, was?“⁴⁵² Während die Jungen mit kindlicher Begeisterung den Krieg als Spiel betrachten, nimmt der Lehrer die Rolle des liebevollen Erwachsenen ein, der um den wahren Charakter des Kriegs weiß und die Allüren der Jungen belächelt. Die Kriegsbegeisterung wird somit in der Darstellung zu kindlichem Verhalten degradiert.

Noch stärker wird der Kontrast zwischen dem wohlwissenden Lehrer und seinen unwissenden Schülern in der Szene inszeniert, in der die Jungen an ihrem Bootsschuppen von ihrer Einberufung erfahren. Die Jungen haben plötzlich den gemeinsamen Bootsbau mit dem Lehrer völlig vergessen, reden wild durcheinander und sind begeistert, dass sie zur Armee gehen dürfen. Aus ihren Dialogen und Gesten geht hervor, dass sie sich bereits als große Kriegshelden wännen. Der Lehrer hingegen hat die Gefahr, die die Einberufung für die Jungen bedeutet, begriffen und ist entsetzt. Er steht dem Geschehen hilflos gegenüber, weil er nichts gegen die Einberufung tun kann (vgl. Abbildung 17). Nicht nur inhaltlich inszenieren diese Einstellungen den Kontrast zwischen dem Wissen der Alten und der Verblendung der Jungen, auch bildlich wird dies unterstützt. So steht der zutiefst getroffene Lehrer wohl nicht zufällig vor dem Bauplan des Bootes, das er gemeinsam mit den Jungen baut – das Boot ist hier das Sinnbild der unschuldig-spielerischen Jugend, die in dieser Szene abrupt beendet wird.

Auch in anderen Szenen werden Jung und Alt einander gegenübergestellt. So sagt der Dorfpolizist zu zwei der Jungen, die zusammen mit der Klassenkameradin Franziska auf der Brücke stehen, um einen Bombentreffer anzuschauen: „Dummes Volk, seid doch froh,

452 Die gesamte Szene bei *Die Brücke* [00:05:13–00:05:40].



Abbildung 18:
Im Angesicht der Verwundeten:
entsetzte Gesichter in düsterer
Atmosphäre (*Die Brücke* [01:11:06]).

dass nichts passiert ist!“ Und Karl sagt daraufhin zu seinen Freunden: „Der quatscht auch, dass die Milch sauer wird.“⁴⁵³ Die Botschaft ist hier die gleiche, wie in den Szenen mit dem Lehrer: Während die Alten die Gefahr des Kriegs richtig einschätzen können, betrachten die naiven Jungen die Geschehnisse als Spiel. Bezeichnend ist eine Szene, in der die Jungen schon in Wehrmachtsuniform die Brücke bewachen und ein Mann in Zivilkleidung vergeblich versucht, sie von der Sinnlosigkeit ihres Unterfangens zu überzeugen. „Ihr wisst ja nicht, was ihr macht!“⁴⁵⁴ ist der einzige Kommentar, der ihm angesichts der Verblendung der Jungen noch bleibt.

Erst als die Situation an der Brücke brenzlicher wird, verlieren die Jungen langsam ihren vorgespielten Heldenmut. Erstmals werden die Jungen mit dem wahren Gesicht des Kriegs konfrontiert, als ein Wehrmachtskonvoi mit Verwundeten über die Brücke fährt. Im Angesicht der verstümmelten Soldaten ist auf den Gesichtern der Jungen erstmalig Entsetzen abzulesen (Abbildung 18). Das neblige Dunkel der Darstellung verstärkt den Eindruck der Gefahr, die auf die Jungen in Form der Frontlinie zukommt. Ein verwundeter Soldat wirft Sigi eine Dose zu: „Na Kleiner, da haste nochmal Schokolade, bevor du eingemacht wirst.“⁴⁵⁵ Indem die Jungen von den Soldaten Schokolade bekommen, werden sie noch stärker als zuvor in der Darstellung zu Kindern. Der Kontrast zwischen den erfahrenen Erwachsenen, die den Krieg erlebt haben, und den unwissenden Jungen ist in dieser Sequenz überdeutlich. Konsequenterweise ist es auch ein kindliches „Spiel“ der Jungen, das zu dem ersten Toten unter den Jungen führt. So lachen die anderen sechs Jungen Sigi zunächst aus, weil er sich im Angesicht des weit entfernten Tieffliegers sofort auf den Boden geschmissen hat. Als der Tiefflieger jedoch geradewegs auf die Jungen zufliegt, bleibt Sigi als einziger stehen, um nicht wieder ausgelacht zu werden und wird erschossen.⁴⁵⁶ In der filmischen Darstellung ist es das kindliche Unwissen über die wirklichen Gefahren, das hier das Unglück bewirkt.

453 *Die Brücke* [00:17:15–00:17:21].

454 *Die Brücke* [01:07:35].

455 *Die Brücke* [01:11:31].

456 Vgl. bei *Die Brücke* [01:13:59–01:15:23].



Abbildung 19:
Auch Mutz hält den Dauerbeschuss
nicht mehr aus: dramatische Nah-
aufnahmen inszenieren Verzweiflung
(*Die Brücke* [01:25:13]).

Letztlich geht die Naivität der Jungen in reine kindliche Hilflosigkeit über. Als die amerikanischen Panzer angreifen, wehren sich die Jungen zunächst. Jedoch geht ihr Selbstbewusstsein mit der Zeit in Panik und pure Verzweiflung über. Dem psychischen Druck des ständigen Geschützdonners scheinen einige der Jungen nicht gewachsen zu sein. In dramatischen Nahaufnahmen wird der Albtraum, den die Jungen durchleben, inszeniert. Manche weinen und Mutz ruft „Ich will nach Hause!“ (vgl. Abbildung 19). Die Nähe der Kamera, die im Schützengraben bei den Jungen filmt, und die stetige Geräuschkulisse der Geschütze verstärkt die Dramatik. Die Jungen erscheinen hier völlig hilflos und überfordert und dadurch auf ihre Weise kindlich schützenswert. So wie im gesamten Film wird auch in diesen Schlusszenen betont, dass die Jungen noch nicht alt genug für den Krieg sind.

Als Erklärung für die naive Kriegsbegeisterung wird in *Die Brücke* nur indirekt die ideologische Schule, die die Jungen scheinbar durchlaufen haben, angeführt. Aus Jürgens Ausspruch beim Waffenreinigen „Alles bei unserer vormilitärischen Ausbildung gelernt, Herr Unteroffizier!“⁴⁵⁷ geht hervor, dass die Jungen wohl in der Hitlerjugend schon auf ihre militärische Aufgabe vorbereitet worden sind. Ansonsten wird in Wickis Film nicht erklärt, woher die Jungen ihren ideologischen Fanatismus haben. Auch wenn die Verblendung der Jugend das wichtigste Thema des Films ist, fehlt hier ein wichtiges Element, das dem Film die Vermittlung seiner Botschaft erleichtern würde.

Die stetige Betonung der kindlichen Naivität der Jungen hat eine wichtige Funktion: in ihrer Jugend sind die sieben Hauptakteure des Films scheinbar unschuldig. Sie wurden scheinbar von im Film weitgehend unbekannt bleibenden Kräften zu vordergründig kriegerischen Idealisten geformt. Hintergründig jedoch, besitzt keiner der Jungen die nötige Reife, um zu verstehen, was der Krieg wirklich bedeutet. Die Darstellung der Jungen enthält somit eine deutliche Anspielung auf eine von den Nationalsozialisten verratene Generation, deren Patriotismus ausgenutzt wird. Hinter dem ständig betonten Generationenkonflikt verbirgt sich letztlich eine Generalentschuldung der Jugend im Nationalsozialismus, deren einziger Fehler die große Naivität und Leichtgläubigkeit zu sein scheint. Die Jungen werden somit zum narratologischen Typus der betrogenen Jugend.

457 *Die Brücke* [00:46:40].

Im Vergleich zur Buchvorlage fällt auf, dass im Film die Kindlichkeit der Jungen noch viel stärker betont worden ist. Während im Film die Jungen in das Kampfgeschehen relativ planlos und unerwartet verwickelt werden, wirkt die Brückenverteidigung im Roman wesentlich geplanter und kontrollierter, zumal sie den Jungen auch von einem General explizit befohlen worden ist. So nehmen die Jungen nach dem Verschwinden des Unteroffiziers und nach Sigis Tod die Organisation ihrer Stellung selbst in die Hand. Vor allem Ernst Scholten – im Film Hans Scholten – bestimmt sorgfältig über die Positionierung der Maschinengewehre und die einzelnen Posten der Jungen.⁴⁵⁸ Die Jungen des Buchs scheinen zu wissen, was auf sie zukommt. Nervös, aber der Gefahr durchaus bewusst, warten sie auf das Eintreffen der Amerikaner. Im Film sind die Jungen entsetzt, als sie Verwundete auf dem letzten durchfahrenden Wehrmachts-LKW sehen (Abbildung 18), bleiben aber über die Position des Feindes weiterhin im Unklaren. Im Roman jedoch werden die Jungen durch die Insassen des LKW darüber unterrichtet, dass jetzt keine deutschen Truppen mehr zwischen ihnen und den Amerikanern liegen.⁴⁵⁹ Sie scheinen um die Gefahr, in der sie sich befinden zu wissen. Dass sie trotzdem ihre Stellung halten, steht dem kindlich-unorganisierten Verhalten der Jungen des Films konträr entgegen.

Auch der deutlich charakterliche Unterschied zwischen dem filmischen Hans Scholten und dem Ernst Scholten des Romans, zeigt, dass die kindliche Unschuld im Film noch deutlicher betont worden ist. Während Hans von allen Jungen den ruhigsten, mildesten und gefühlvollsten Eindruck hinterlässt – z.B. ist er derjenige, der in der Schule gerne ein Liebesgedicht vorliest –, nimmt der Ernst des Romans eher die Rolle des rebellischen und draufgängerischen Anführers ein, der durch sein Draufgängertum und seine Willensstärke – zumindest aus soldatischer Sichtweise – erwachsener wirkt, als die verzweifelte Film-Charaktere, die der Situation nicht gewachsen sind.

„Da war etwas Fanatisches, Brennendes, Diabolisches in seinen Augen. Das Gesicht von Ernst Scholten war sechzehn Jahre alt, aber diese Augen waren viel älter. Die Leidenschaftlichkeit und der Hass, deren dieser Sechzehnjährige fähig war, die hin und wieder in kleinen, temperamentvollen Szenen jedem seiner Kameraden offenbar geworden waren, sie brannten jetzt unverföhlt in dem spitzen, gelblichen Gesicht. War die Brücke bisher für Ernst Scholten ein Abenteuer mit patriotischer Untermauerung gewesen, so war der Befehl des Generals jetzt mehr. Er legalisierte den Wunsch Ernst Scholtens, den toten Freund [Sigi] zu rächen.“⁴⁶⁰

Ernst weiß, was er tut. Zwar handelt er auch aus einer gewissen kindlichen Verblendung heraus, jedoch wird deutlich, dass ihm die Gefahren viel bewusster sind und auch seine Überzeugung zu kämpfen stärker ist, als es bei den Jungen im Roman der Fall ist. Im Vergleich zum Film trifft auf die Jungen des Romans – wegen ihrer geordneten Planung und auch wegen der Einstellung ihres Anführers Ernst – das Attribut der kindlichen Unschuld weniger zu. Indem sie den draufgängerischen Ernst durch den feinfühligsten Hans ersetzen und die Handlungen der Jungen beliebiger und chaotischer erscheinen lassen, betonen die Filmmacher wesentlich deutlicher die Unschuld der sieben Jungen aufgrund ihrer Kindlichkeit, als dies in der Romanvorlage vorgegeben ist.

458 Vgl. Gregor 2005, S. 59–65.

459 Vgl. Gregor 2005, S. 67.

460 Gregor 2005, S. 57 u. 58.

Auch wenn Alt und Jung im Film *Die Brücke* in einem klaren Gegensatz zueinander stehen und den Jungen dadurch eine Rolle kindlicher Unschuld zugewiesen wird, werden die Erwachsenen dadurch zum großen Teil nicht belastet. Vielmehr sind auch die Erwachsenen zumeist völlig unschuldig an dem Krieg, dessen wahren Charakter sie so gut zu kennen scheinen. Am positivsten bewertet ist der Englischlehrer der Jungen, der durch sein Bemühen, die Jungen auch noch in der Kaserne zu schützen, seine Menschlichkeit beweist. Darüber hinaus äußert sich der Lehrer aber auch pazifistisch. So nimmt er, als es im Unterricht darum geht, dass Mutz Lokomotivführer werden wolle, deutlich eine Position für den Frieden ein:

Lehrer: „Na und, bald brauchen wir wieder mehr Lokomotivführer statt Soldaten.“ Jürgen [energisch]: „Wie meinen Sie das, Herr Studienrat?“ Lehrer: „Natürlich erst im Frieden. Oder hast du was gegen den Frieden, Borchert?“ Jürgen [kleinlaut]: „Natürlich nicht, Herr Studienrat.“⁴⁶¹

Die Tatsache, dass der Lehrer wegen eines Herzleidens kein Soldat ist, bekräftigt seine ausdrücklich zivile Stellung innerhalb des Klassengefüges. Während die Jungen eine große Kriegsbegeisterung zeigen, stellt der Lehrer den Gegenpol zu Soldaten- und Heldentum dar und vertritt als Englischlehrer zivilgesellschaftliche Positionen gegen den Krieg. Dementsprechend ist er entsetzt, als er von der Einberufung der Jungen erfährt.

Ebenso entsetzt zeigen sich manche Eltern der Jungen über deren Einberufung. Sigis Mutter weint und möchte Sigi am liebsten wegschicken, um ihn vor der Einberufung zu bewahren. Karls Vater bringt nach einem Streit die Meinung der meisten Eltern auf den Punkt, indem er sagt: „Und solche Kinder wollen sie in den Krieg schicken. Sowas gehört nicht in die Kaserne, sondern in den Kindergarten! Jawohl, in den Kindergarten sollte man ihn schicken!“⁴⁶² Die Erwachsenen scheinen sich größtenteils einig zu sein, dass die Jungen für den Krieg noch nicht reif sind. Einzige Ausnahme ist dabei Frau Borchert, Jürgens Mutter. Sie entstammt einer alten Offiziersfamilie, die als Betreiberin eines größeren Hofes eine Adelige zu sein scheint. Sie ist stolz, dass ihr Sohn in die Fußstapfen seines Vaters tritt und auch Offizier werden möchte. Da Frau Borchert jedoch dabei keine kriegstreibende Position einnimmt, ist auch sie in der Darstellung des Films wie alle anderen Eltern nicht für das Schicksal der Jungen verantwortlich.

Selbst die Wehrmachtsangehörigen in *Die Brücke* gehören nicht zum Kreis der Schuldigen. Zum einen beweist Hauptmann Fröhlich seine Menschlichkeit, indem es ihm gelingt, unter einem Vorwand von seinem Vorgesetzten die Erlaubnis zu bekommen, die Jungen an einen ungefährlichen Ort abzukommandieren. Zum anderen zeigt auch der Unteroffizier, dem die Jungen unterstellt sind, dass auch er zu den ‚Gutmenschen‘ gehört. Eher väterlich kümmert er sich um die sieben Jungen. Ihren Übereifer behandelt er eher spöttisch-liebevoll als tadelnd. Wie ein Reisegruppenleiter kümmert er sich darum, dass alle Jungen beschäftigt sind und eine Aufgabe zugewiesen bekommen:

Jürgen: „Wir kennen hier die Brücke, Herr Unteroffizier, wir wissen wo das Schussfeld ist.“ Unteroffizier [spöttisch]: „Aha, ihr habt hier wohl Trapper und Indianer gespielt was?“ Jürgen: „Ja! Dort oben ist unser Ausguck.“ Unteroffizier: „Aha.“ Jürgen: „Dürfte ich da viel-

leicht Stellung beziehen, Herr Unteroffizier?“ Unteroffizier: „Naja, kletter mal nach oben und pass schön auf.“⁴⁶³

Zum einen bewirkt der inszenierte Gegensatz zwischen dem Unteroffizier und den Jungen, dass der kindlich-unreife Charakter der Jungen weiter betont wird, zum anderen lässt der positive Umgang der Wehrmachtsangehörigen mit den Jungen aber auch die älteren Soldaten in einem menschlichen Licht erscheinen. Indem der Unteroffizier und Hauptmann Fröhlich die Jungen beschützen wollen, werden sie stellvertretend für die Wehrmacht zu Soldaten, die sich nicht willenlos in den Kriegsalltag fügen, sondern versuchen, die Leiden des Kriegs zu mildern. Durch ihr Handeln entschuldigen sich beide Akteure.

Schuld trägt in *Die Brücke* nur der Ortsgruppenleiter Forst, Walters Vater. Durch seine Flucht und die Tatsache, dass er erst Walters Mutter unter dem Vorwand der Sicherheit wegschickt um ungestört seine Geliebte mitnehmen zu können, erscheint er als feige und gemein. Weil sein Sohn Walter ebenso wie die anderen Jungen von Pflichtbewusstsein und Vaterlandstreue überzeugt ist, kommt es zwischen den beiden zum Konflikt:

Walter: „Ich werde morgen früh Soldat, Vater!“ Forst: „[gelangweilt] Ja, ich weiß.“ Walter: „[schreiend] Aber der Ortsgruppenleiter Forst geht stiften, für Führer, Volk und Vaterland. Nimmst du Fräulein Löhmann auch gleich mit?“ Forst: „Was?“ Walter: Na, die vom Wirtschaftsam.“ Forst [drohend]: „Hälst du den Mund?“ Walter: „Ach, das weiß doch die ganze Stadt. Deswegen hast du Mutter doch nur weggeschickt, damit du mit diesem Weibstück abhauen kannst!“ Forst: „[schreiend] Scheer dich raus, du hast ja getrunken!“ Walter: „[schreiend] Ja, deinen Schnaps. Sonderzuteilung für die Parteiführer an der Heimatfront!“ Forst: „[überrumpelt und leiser] Du solltest dich was schämen!“ [...] Forst [wieder schreiend]: „Höchste Zeit, dass du endlich Soldat wirst und Disziplin lernst [...] und endlich ein Mensch wirst!“ Walter: „So ein Mensch wie du?“

Der Vater ohrfeigt seinen Sohn und dieser verlässt den Raum.⁴⁶⁴ In diesem Dialog wird die Schuld des Vaters in einen dramatischen Gegensatz zur im restlichen Film inszenierten Unschuld seines Sohns gesetzt. Seine Flucht geschieht nicht nur aus Angst, sondern vor allem aus purem Eigennutz. Der Ortsgruppenleiter ist in dem gesamten Film die einzige dargestellte Person mit politischer Funktion. Seine Feigheit und sein Verrat werfen in der filmischen Darstellung ein deutliches Licht auf die gesamte politische Führung für die er stellvertretend steht. Während das restliche Volk unter dem Krieg zu leiden hat und der Idealismus und Patriotismus der Jüngeren zu deren Tod führt, flüchten sich die eigentlichen ‚Täter‘ aus der Verantwortung – so die Botschaft des Films. Mit dem Ortsgruppenleiter als einziger negativ konnotierter Person wird dem Zuschauer ein vermeintlich Schuldiger für das Leid der Jungen präsentiert.

Frau Borchert als Vertreterin einer alten Offiziersfamilie wird dem Ortsgruppenleiter Forst als Gegenpartei gegenübergestellt. In einer Sequenz zu Beginn des Films, in der Forst die Sachen seiner Frau in sein Auto lädt, fährt Frau Borchert mit ihrer Kutsche vorbei:

Borchert: „Herr Forst!“ Forst [genervt]: „Ja, was ist denn?“ Borchert: „Wenn Sie wieder mal Holz schlagen lassen in meinem Wald, dann fragen Sie mich aber bitte zuerst!“ Forst [hinter

461 *Die Brücke* [00:05:48–00:06:04].

462 *Die Brücke* [00:31:18–00:31:25].

463 *Die Brücke* [00:58:10–00:58:24].

464 *Die Brücke* [00:39:12–00:41:10].



Abbildung 20:
Jürgen tritt bildlich in die Fußstapfen
seines Vaters – auch er will Offizier
werden (*Die Brücke* [00:33:10]).

ihr her schreiend]: „Das werde ich nicht tun! Es geht nämlich um den Endsieg. Merken Sie sich das, Frau Major!“⁴⁶⁵

Die Frage seiner Frau, was er *schon wieder* mit der Frau Major habe, beantwortet der Ortsgruppenleiter mit „Das geht dich gar nichts an!“ Scheinbar handelt es sich um einen länger währenden Konflikt zwischen Forst und Borchert. Da Frau Borchert ja einer alten adeligen Offiziersfamilie angehört, ist der Konflikt zwischen den beiden auch ein Gegensatz zwischen dem ‚alten‘ Deutschland und dem ‚neuen‘ deutschen Reich, für das Forst steht. Jürgen festigt durch seinen Wunsch ebenfalls Offizier zu werden die Kontinuitätslinie der Familie und damit den Eindruck von Beständigkeit und Vaterlandstreue. Auch bildlich wird dies in Szene gesetzt, als Jürgen am Abend vor seiner Einberufung in feierlicher Stimmung mit seiner Mutter seine Sachen packt und wie zufällig neben das große Portrait seines Vaters an der Wand tritt (Abbildung 20). Hinter seiner Aufrichtigkeit und seinem Stolz verbirgt sich eine Anspielung auf die deutsche Armee preußischer Tradition, an die auch die mit den Borcherts assoziierten Charaktereigenschaften erinnern sollen. Forst hingegen stellt das genaue Gegenteil zu Aufrichtigkeit und Beständigkeit dar. Seine Charaktereigenschaften der Feigheit und des Opportunismus werden eher mit dem ‚neuen‘ NS-Deutschland verknüpft. Der Konflikt zwischen Frau Borchert und Herrn Forst lässt also das preußische Deutschland als scheinbar außerhalb dieses Systems stehend erscheinen und bedeutet gleichzeitig eine Entschuldung ‚alter‘ Offizierstraditionen.

Ein Vergleich mit der Romanvorlage zeigt, dass der inszenierte Konflikt zwischen Preußentum und NSDAP eine ‚Erfindung‘ der Filmmacher und der Drehbuchautoren ist. Der Jürgen Borchert des Romans möchte zwar ebenfalls wie sein Vater Offizier werden, jedoch ist die Familie nicht adelig, besitzt keinen Gutshof und weist auch nicht die vermeintlichen preußischen Charakterzüge auf, wie dies im Film der Fall ist. Auch ist Jürgens Mutter im Roman gegen seinen Wunsch zur Offizierslaufbahn,⁴⁶⁶ die Mutter des Films jedoch unterstützt Jürgens Vorhaben und ist stolz, dass ihr Sohn die Familientradi-tion aufrechterhält. Jürgens adeliger Hintergrund hat zwar keinerlei Auswirkung auf die Kernaussage des Films – den Missbrauch der unschuldigen Jugend –, trotzdem wird im

Film die preußische Rolle der Borcherts deutlich betont. Der von den Filmmachern im Gegensatz zur Romanvorlage hinzugefügte Konflikt zwischen preußischem Adel und NS-Partei, bringt *Die Brücke* damit in Verbindung zu den vorangegangenen bundesdeutschen Kriegsfilmern der 50er Jahre. Ähnlich wie in *Canaris* und anderen Wehrmachtsfilmen werden Preußentum und Nationalsozialismus miteinander in Opposition gesetzt. Auch wenn *Die Brücke* sich in der schonungslosen Kriegsdarstellung deutlich von diesen Filmen unterscheidet, hat hier scheinbar eine Übertragung der Darstellungsmuster stattgefunden. Gerade weil die Geschichte um die Borcherts nicht so recht zur Aussage des restlichen Films passen will, liegt die Vermutung nah, dass die Filmmacher hier in Form einer Kopie vorheriger Filme ein etabliertes Muster des 50er-Jahre-Wehrmachtsfilms aufgegriffen und betont haben.

Über das Verhalten des Ortsgruppenleiters hinaus bestimmt das Prinzip der ‚Tragik‘ die Frage nach der Verantwortung für das Leid der Jungen. So scheinen insbesondere der Kampf mit den Amerikanern und der Tod der Jungen vor allem zufälligen und eben tragischen Umständen zu entspringen. Schon der Tod des Unteroffiziers – der zur Folge hat, dass er den Jungen nicht helfen kann – gleicht einem Missgeschick. Der Unteroffizier möchte eigentlich nur Kaffee besorgen und läuft zwei Männern vom Volkssturm über den Weg. Weil sein Auftrag die Jungen zu beschützen ja geheim ist, verfügt er über keine Papiere und die Volksfrontleute halten ihn somit für einen Deserteur. Als der Unteroffizier flüchten will, wird er erschossen.⁴⁶⁷ Auch wenn seine Widersacher nicht sehr positiv dargestellt werden, sind es doch zufällige Umstände, die zu seinem Tod führen.

Ebenso unglücklich verläuft der Vermittlungsversuch eines amerikanischen Soldaten während des Kampfs mit den Jungen. Der Amerikaner will die Jungen von der Sinnlosigkeit ihrer Verteidigung überzeugen und ruft ihnen einen längeren englischen Text zu – unter anderem „Go home, or go to kindergarden!“ Aufgrund sprachlicher Barrieren verstehen die Jungen von dem Wortschwall aber nur das Wort „kindergarden“, worüber Karl so wütend wird, dass er auf den Vermittler schießt. Der Amerikaner läuft noch mit offener Schusswunde ein paar Schritte auf die Jungen zu und stirbt einen qualvollen Tod.⁴⁶⁸ Auch hier sind es tragische Umstände – nämlich sprachliche Fehlkommunikation –, die zum Unglück führen.

Damit vergleichbar ist auch die letzte Szene des Films, in der die Überlebenden Hans und Mutz den Rückzug über die Brücke antreten und dem deutschen Sprengkommando begegnen, das schon viel früher hätte die Brücke sprengen sollen. Es kommt zu Streit:

Soldat: „Dafür hängen sie euch jetzt noch ein bisschen Lanetta um den Hals, was? Na schön, dann geht mal nach Hause zu Mutter und lasst euch feiern ihr Helden.“ Hans: „Das ist nicht wahr!“

Der Soldat des Sprengkommandos begegnet der Verteidigung der Brücke zynisch, weil er die Opfer des Unterfangens als sinnlos betrachtet. Sein Zynismus veranlasst Hans, ihn mit der Waffe zu bedrohen. Der Unteroffizier hebt ebenfalls die Waffe und wird von Mutz hinterrücks erschossen. Mutz’ verzweifelt-weinendes „Ich musste es doch tun!“ resümiert

465 *Die Brücke* [00:03:15–00:03:27].

466 Vgl. Gregor 2005, S. 94–98.

467 Vgl. die Szene bei *Die Brücke* [01:00:32–01:02:13].

468 Vgl. die Sequenz bei *Die Brücke* [01:29:26–01:29:57].

treffend den misslungenen Verlauf der gesamten Aktion.⁴⁶⁹ Durch die Aneinanderreihung unglücklicher Zufälle kommt es zur Katastrophe. Keiner ist verantwortlich für den desaströsen Verlauf der Brückenverteidigung, denn niemand wollte, dass es so weit kommt. Einzig die tragischen Umstände haben der Darstellung nach zum Tod von amerikanischen und deutschen Soldaten sowie sechs der sieben Jungen geführt.

Das Prinzip der Tragik wird in dem Film insbesondere durch die Anordnung der Erzählung erzeugt. Insbesondere anhand der Szene auf der Brücke mit dem deutschen Sprengkommando wird deutlich, dass der tragische Eindruck mithilfe der narrativen Montage einzelner Elemente erzeugt wird. Im Wechselspiel der Redebeiträge von den Jungen und den Soldaten schaukelt sich die Situation aufgrund heftiger Reaktionen auf wobei die Reaktionen der Jungen deswegen so heftig ausfallen, weil diese infolge der Kämpfe unter hohem psychischen Druck stehen. Die tragische Verkettung der Ereignisse führt so immer zum Tod einzelner Akteure. In ähnlicher Weise ist auch der gesamte Film nicht im Sinne der narratologischen Dramaturgie nach Syd Fields in einen steigenden und einen fallenden Handlungsteil gespalten, vielmehr baut sich das Drama aufgrund der verknüpften Umstände immer weiter auf und steigert sich bis zum Schluss.

Die hier skizzierte Tragik hat im Endeffekt eine Entschuldung nahezu aller Personen des Films zur Folge – bis auf den Ortsgruppenleiter, der jedoch an den eigentlichen Abläufen nicht beteiligt ist. Alle hier dargestellten Personen sind in der Darstellung des Films Opfer des Kriegs und der allgemeinen Umstände. Keiner wollte den Tod der Jungen, jedoch war er durch zahlreiche unverschuldete Zufälle nicht zu verhindern. Neben der Betonung der Unschuld der Jungen aufgrund ihrer Jugend liegt hier der wichtigste Aspekt des Films, der eine Entschuldung zur Folge hat. Doch während mit den Jungen zunächst nur eine Teilgruppe der Bevölkerung entschuldigt wird, hat die Tragik des letzten Drittels des Films eine kollektive Entlastung aller Beteiligten zur Folge. Der Krieg kennt dem Film nach seine eigenen Gesetze und keiner der Anwesenden kann etwas dafür. Auch wenn der Ortsgruppenleiter in *Die Brücke* deutlich zu den Schuldigen gehört, ist er eben nicht *anwesend*, weil er bereits geflohen ist. Er steht symbolisch für eine verbrecherische Parteiführung, die aus Eigennutz den Krieg begonnen hat, der jetzt von der Bevölkerung ausgebadet werden muss.

Zusammengefasst sind in *Die Brücke* vier Darstellungsmuster der Schuld bzw. der Entschuldung festzustellen. Erstens wird durch die ständige Betonung der Kindlichkeit und der Unreife der Jungen ihre jugendliche Unschuld an den Ereignissen betont. Zweitens wird durch das Modell der tragischen Umstände und Zufälle nahezu jeder in dem Film von der Verantwortung für den Krieg freigesprochen. Drittens ist die einzige für schuldig befundene Person durch seine Feigheit und seinen Egoismus der Ortsgruppenleiter, jedoch hat er keinen Anteil an dem konkreten Geschehen. Zuletzt wird zwar nur kurz aber dafür sehr deutlich ein Kontrast zwischen dem ‚aufrechten‘ preußischen Offizierstum und der politischen Führung inszeniert, der in Anlehnung an frühere Wehrmachtsfilme das Militär der ‚alten Schule‘ von der politischen Verantwortung frei spricht.

Die Brücke – ein ‚moderner‘ Film?

Wie eingangs erwähnt, wurde *Die Brücke* schon von den Zeitgenossen als revolutionär und ‚neu‘ betrachtet. Tatsächlich bedeutet die schonungslose Darstellung des Kriegs und des Leids der Jungen einen deutlichen Bruch mit den Wehrmachtsfilmen der 50er Jahre, in denen der Krieg meist noch verharmlost wurde. Insbesondere die Nahaufnahmen der weinenden Jungen in den Schützengräben (vgl. Abbildung 19) – bildästhetisch sicherlich einer der Höhepunkte des Films – dürfte für das Heimatfilme und kriegsverharmlosende Wehrmachtsfilme gewöhnte Publikum eine filmische Revolution dargestellt haben.

Ästhetisch war *Die Brücke* also eine Neuheit im westdeutschen Kino und die künstlerisch recht anspruchslosen 50er Jahre schienen vergessen. Wickis Film bewegt sich zwischen dem italienischen Neorealismus und der französischen Nouvelle vague, an deren Tragik und individualistische Erzählstruktur er erinnert. Auch im Hinblick auf die erzeugte Dramatik und Spannung der Kampfszenen wirkt *Die Brücke* sehr modern und erinnert durch die schonungslose und emotionale Darstellung der Kriegsgrauen eher an spätere Vietnamfilme als an die vorangegangenen Kriegsfilm.

Trotz der revolutionären Elemente enthält der Film aber noch viele Merkmale, die eher an den Umgang mit der Vergangenheit der 50er Jahre erinnert. So ist die starke Betonung der Opferperspektive – insbesondere der deutschen Opfer – typisch für die Haltung der Adenauerzeit (vgl. Kapitel 2.2). Bezeichnend dafür, dass nichtdeutsche Opfer in *Die Brücke* nicht nur nicht erwähnt, sondern deren Leid auch verharmlost wird, ist eine Szene, in der es um ‚Fremdarbeiter‘ – also NS-Zwangsarbeiter – auf dem borchertschen Hof geht. Jürgen und seine Mutter fahren mit der Kutsche auf den Hof und müssen die Ladung abladen. Die Arbeiter – scheinbar Osteuropäer – stehen in einer Gruppe auf dem Hof, unterhalten sich und lachen. Jürgen fordert Wladimir, einen Mann in sowjetischer Soldatenkleidung, auf, ihm zu helfen. Wladimir schlurft langsam in Richtung Kutsche und hilft Jürgen. Die Kameraeinstellung unterstützt den Eindruck fauler Fremdarbeiter, indem sie im Vordergrund die Gruppe der lachenden Arbeiter zeigt, im Hintergrund Jürgen und seine Mutter, die die Kutsche abladen (vgl. Abbildung 21). Auf die Spitze getrieben wird das Bild als Jürgen kurz danach zu den Arbeitern geht und herrisch ruft: „Na los! Arbeitet mal ein bisschen! Tut was!“⁴⁷⁰ Nahezu unverändert wird hier das nationalsozialistische Bild des Untermenschentums wiedergegeben. Während die fleißigen Deutschen arbeiten, sind die osteuropäischen Arbeiter faul, stehen herum und unterhalten sich. Im Hinblick auf den Umgang mit der jüngeren Vergangenheit in den 50er Jahren ist diese Darstellung insofern typisch, dass sie das Leid der eigentlichen Opfer, der Zwangsarbeiter, völlig ignoriert und sogar rassistische Klischees pflegt, während im gesamten Film vor allem deutsches Opfertum beklagt wird. Insofern ist *Die Brücke* noch weit entfernt von der in der Wissenschaft zum Ende der 50er Jahre langsam beginnenden Aufarbeitung des Opferchicksals der deutschen Kriegs- und Vernichtungspolitik.

Zusammengefasst ist *Die Brücke* also nur in Teilen als revolutionär und modern für seine Zeit zu betrachten. Dies trifft vor allem dramaturgisch und ästhetisch im Hinblick auf die Darstellung der Schrecken des Kriegs zu. Hier bricht der Film mit den Wehr-

469 Vgl. *Die Brücke* [01:34:58–01:35:46].

470 Vgl. diese Sequenz bei *Die Brücke* [00:15:12–00:16:10].

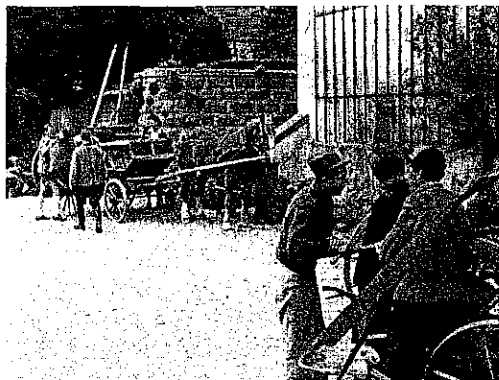


Abbildung 21:
Im Vordergrund lachen und reden
die ‚Fremdarbeiter‘. Im Hintergrund
arbeiten Jürgen und seine Mutter
während Wladimir lustlos auf sie zu
schlurft (*Die Brücke* [00:15:24]).

machtsfilmen der 50er Jahre. Auch der Hinweis auf die ideologisch verblendete Jugend stellt eine wichtige Neuerung zum bundesdeutschen 50er-Jahre-Kriegsfilm dar. An anderen Stellen schwimmt *Die Brücke* aber auch noch auf der Kriegsfilmwelle auf, denn mit der Konzentration auf deutsches Leid und der positiven Darstellung der preußischen Offizierstradition – mit dem Gegensatz Borchert–Ortsgruppenleiter – transportiert der Film noch typische Merkmale der 50er Jahre.

Der Film im zeitgenössischen Schulddiskurs

Während der Schulddiskurs der späten 50er Jahre von einer bemerkbaren Individualisierung der Schuldfrage geprägt war und immer häufiger nach der individuellen Schuld einzelner ‚Täter‘ gefragt wurde, spielen individuelle Schuldige bei *Die Brücke* nur eine sehr untergeordnete Rolle. Zwar wird mit dem Ortsgruppenleiter ein Individualschuldiger präsentiert, jedoch nimmt dieser im Film eine untergeordnete Rolle ein. Der Film thematisiert kaum die Frage der Schuld als vielmehr die Frage der Unschuld. Die Schuldfrage wird, in gesteigerter Anlehnung an die Romanvorlage, als Generationengegensatz inszeniert, wobei die Jungen die Rolle der verblendeten Jugend einnehmen, die Opfer von Idealen unbekannter Herkunft geworden sind, und die Erwachsenen hilflos zuschauen müssen, wie ihre Kinder blind ins Verderben laufen. Ähnlich wie in *In jenen Tagen* bestimmt das Prinzip der Tragik die Opfer, jedoch geht es in *Die Brücke* keinesfalls um eine Zurückweisung der Kollektivschuldthese, wie dies bei Käutners Film der Fall ist. Es wird auch nicht die Frage nach der Verantwortung für den Nationalsozialismus gestellt, vielmehr ist der skizzierte Generationengegensatz Spiegel eines verantwortungsvollen bzw. blinden Umgangs mit den NS-Idealen. Zwar gleicht der Film den vorangegangenen Filmen durch seine großflächige Verklärung der Akteure zu Opfern, gleichzeitig unterscheidet er sich aber von in den 50er Jahren vorherrschenden Darstellungen, indem er den Krieg nicht als Handlung regimiekritischer Patrioten, sondern wesentlich subtiler als Aktion unreifer verblendeter Opfer begreift. Auch wenn der Film immer noch als typischer ‚Entschuldungsfilm‘ der 50er Jahre gesehen werden kann, vertritt er doch damit eine deutliche Botschaft gegen den Krieg, was ihn von seinen Vorgängern unterscheidet.

Trotz dieser Botschaft, hatten doch die bisherigen Kriegsfilme die Meinung des Publikums so sehr geprägt, dass die kriegskritische Botschaft des Films nicht immer auch richtig verstanden wurde. So der Kommentar eines zeitgenössischen Kinobesuchers: „Das ist unser Film. So wie diese Jungen muß man sich für das Vaterland einsetzen. Das sind Patrioten! Wo gibt es so was heute noch? Jetzt weiß ich, was Vorbilder sind.“⁴⁷¹

Ganz im Gegensatz zu diesen Verständnisschwierigkeiten des Publikums wurde der Film jedoch gerade wegen seiner schonungslos kriegskritischen Darstellung in der westdeutschen Presse bejubelt. Insbesondere die ungeschönte Grausamkeit der Kampfszenen imponierte den Kritikern:

„Ein derart leidenschaftliches, rückhalt- und rücksichtslos bekenndes Werk gab es noch nicht. [...] Wann wurde je das grausame Verenden von Menschen so drastisch vor die Kamera gebracht? Das ist oft kaum noch zu ertragen, was da an Schmerzen und Qual in Großaufnahme auf der Leinwand erscheint. Aber man kann keinen Augenblick wegsehen. Man spürt: Das geht dich an, darauf mußt du eine Antwort geben.“⁴⁷²

Häufig wurde der Film als besonders realistisch bezeichnet. So auch von Autoren in der FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG und der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG:

„Jedes Detail stimmt, die Dokumentation ist wahrhaftig. [...] Die Realistik, mit der das schreckliche Sterben dargestellt wird, ist fürchterlich, aber wahr.“⁴⁷³

„Der Film zeigt in seiner zweiten Hälfte weiter nichts als das Sterben einiger Menschen. Er zeigt es, und darin liegt seine Kühnheit, mit unerhört drastischer Offenheit. Nicht als effektvollen Heldenod: als brüllende Agonie in Großaufnahme. Mindestens zwei Szenen sind von so krasser Brutalität, dass man sie fast nicht ertragen kann. Keine Sekunde wendet die Kamera ihren Blick vom Todeskampf. Manche Zuschauer sehen weg. Sie haben unrecht. Wir haben zu oft weggesehen.“⁴⁷⁴

Die Kommentare der Presse verdeutlichen auch, dass Wickis Film in Bezug auf die grausame Kriegsdarstellung eine Neuheit darstellte, an die das Publikum der 50er Jahre nicht gewöhnt war. Insofern bedeutete *Die Brücke* tatsächlich einen radikalen Bruch mit vorherigen westdeutschen Kriegsfilmen.

Ganz im Gegensatz zu vielen anderen westdeutschen Filmen erfuhr *Die Brücke* auch in ostdeutschen Medien ein positives Echo. Gerade aufgrund der im Film anklingenden Kritik am Krieg, verdeutlicht durch die schonungslosen Kampfszenen, sahen ostdeutsche Medien den Film als echten Antikriegsfilm an – ein Prädikat, das sonst fast nur an DEFA-Filme vergeben wurde:

„Dieser Film ist ein, wie man sagt, harter Film. Aber er gehört zu den wenigen in der Bundesrepublik gezeigten Kriegsfilmen, die wirkliche Antikriegsfilme sind. Er kann Pazifisten, aber er kann auch Kämpfer gegen den Krieg erziehen.“⁴⁷⁵

„Nie zuvor wurde in der Bundesrepublik ein Film gedreht, der Wahnsinn, Sinnlosigkeit und Verbrechen des faschistischen Krieges so auf die Leinwand zu bannen vermochte, wie dieses in dokumentarischem Stil geschaffene Werk.“⁴⁷⁶

471 Kommentar gegenüber einem Reporter des Weserkuriers, zitiert nach von Hugo 2003, S. 469

472 Rezension Fr., EVANGELISCHER FILM-BEOBACHTER, 1959.

473 Rezension Schwab-Felisch, FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, o.J., S. 207.

474 Rezension Roos, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, 1959.

475 Rezension Czepuck, NEUES DEUTSCHLAND, 1959.

476 Rezension G.N., BERLINER ZEITUNG, 1959.

Aber auch diesen Film nutzte die DDR-Presse, um gegen die Bundesrepublik zu propagieren und verwies darauf, dass man sich im Westen wohl mehr mit den ästhetischen Qualitäten auseinandersetzen würde als mit der Aussage:

„Die Begeisterung für die nicht hoch genug einzuschätzenden künstlerischen Qualitäten des Films „Die Brücke“ geht allerdings nicht in allen Fällen mit einer gleichermaßen zustimmenden Beurteilung des Inhalts zusammen. Auf die ästhetische Würdigung wird weitaus mehr Wert gelegt als auf die Auseinandersetzung mit dem Thema und der Aussage des Films. Denn Thema und Aussage sind mehr als unbequem; Bernhard Wickis Film ist einer der konsequentesten Antikriegsfilme, die jemals gedreht wurden. Es ist ein Film gegen das schlechte Gedächtnis.“⁴⁷⁷

Andere Rezensenten gingen noch weiter und unterstellten, dass ein solcher Antikriegsfilm bei staatlichen Stellen bei gleichzeitiger vermeintlicher staatlicher Aufrüstung wohl kaum auf Gegenliebe stoßen könne, wie Harri Czepuck in NEUES DEUTSCHLAND:

„Und was sagt der Staat? Er macht ein süßsaures Gesicht und wagt nicht, gegen diesen Film vorzugehen, der bei der Bevölkerung solchen Eindruck hinterläßt. Ja, man gibt sich jovial. Man setzte unter den Film scheinheilig den Stempel „Besonders wertvoll“. Aber wie unaufrecht muß ein Staatswesen sein, das durch seine Zensurstelle diesem Film das Prädikat „Besonders wertvoll“ Verleihen und gleichzeitig den Jahrgang 1939 mustern und zwangsreklamieren läßt.“⁴⁷⁸

In der allgemeinen Begeisterung um Wickis Film – sowohl in Ost als auch in West –, die aus der revolutionären Darstellungsweise des Kriegs resultierte, bemerkten nur wenige Kritiker, dass in Wickis Film nicht nur Unbequemlichkeiten angesprochen, sondern auch Aspekte im Hinblick auf die Schuldfrage stark vereinfacht wurden und der Film letztlich eine Entschuldigung breiter Bevölkerungsschichten bedeutete. Auch wenn er die künstlerische Ebene des Films lobte, sprach der Filmkritiker Enno Patalas doch die Schwächen des Films an und unterstellte, der Film respektiere die Tabus der westdeutschen Produktionen:

„Die allgemeineren Gründe für den Fanatismus eines Teils der deutschen Jugend von 1945 bleiben außerhalb der Diskussion. Sogar der Mechanismus des Militärs wird ausdrücklich freigesprochen: Die Vorgesetzten wollen die Jungen vor dem Einsatz bewahren, nur durch den zufälligen Tod des Unteroffiziers [...] wird diese Absicht vereitelt. So gewinnt der Krieg letztenendes doch, wieder einmal, den Charakter eines unentrinnbaren Fatums, an dem niemand schuld war und das niemand verhindern konnte.“⁴⁷⁹

Dass nur sehr wenige Filmkritiker die Position des Films in der Schuldfrage bemängelten, zeigt auch, wie deutlich *Die Brücke* doch wieder als Teil des zeitgenössischen Schuldiskurses der 50er Jahre gesehen werden kann. Der in den meisten Rezensionen überwiegenden Wahrnehmung einer ‚Modernität‘ des Films steht also die filmische Realität entgegen, denn ähnlich wie die vorangegangenen Filmen, wurde auch in diesem Film die Frage nach der Verantwortlichkeit für die gezeigte Handlung nicht thematisiert – und das trotz der ‚fortschrittlichen‘ Darstellungsweise der Kriegsgrauen.

477 Rezension NEUE ZEIT 1959.

478 Rezension Czepuck, NEUES DEUTSCHLAND, 1959.

479 Rezension Patalas, FILMKRITIK, 1959.

3.7 *Sterne* (Konrad Wolf, DDR 1959, sw)

Inhaltsangabe

In einem bulgarischen Dorf trifft 1943 ein Gefangenekonvoi griechisch-sephardischer Juden ein, die dort zunächst in einem Lager gefangen gehalten und später nach Auschwitz weitertransportiert werden sollen. Der Wehrmachtsunteroffizier Walter und sein Freund Leutnant Kurt sind in dem Dorf stationiert. Insbesondere Kurt – der für die Bewachung der Juden zuständig ist – genießt das ruhige Leben, fern ab der Front, und die Trinkgelage in einem örtlichen Lokal. Walter, der seine Zeit vor allem mit Malen verbringt, wird, als er am Zaun des Lagers entlangläuft, durch den Zaun hindurch von der Jüdin Ruth angesprochen, die um Hilfe für eine schwangere jüdische Frau bittet. Auf Walters Ablehnung hin sagt Ruth ihm, die Deutschen seien keine Menschen und alle gleich. Später bringt Walter doch einen Arzt in das Lager, welcher der Schwangeren helfen soll. Auf die Frage eines Juden, was sie in Auschwitz erwartet, antwortet Walter unsicher – scheinbar in festem Glauben an den Wahrheitsgehalt – die Juden müssten dort in Gemüsegärten arbeiten. Abends fragt er seinen Freund Kurt, der schon in Auschwitz war, was Auschwitz sei, und dieser antwortet ihm, es handele sich um eine „Mühle für Menschenfleisch“.

Als in Walters Kraftfahrzeugwerkstatt eingebrochen wird, findet Walter das Feuerzeug des Partisanen Petko, verrät diesen jedoch nicht. Im Gespräch mit Petko, bietet dieser Walter Geld an, wenn Walter ihm Medikamente besorgen würde, die er für die Juden im Lager brauche. Walter nimmt zwar das Geld nicht an, hilft Petko aber trotzdem, indem er ihm nachts ein Paket mit Medikamenten über den Zaun der Kfz-Werkstatt wirft. Danach geht er noch zu Kurt in das Lokal. Kurt ist überzeugt, dass Walter in schlechter Stimmung ist, weil ihm eine Frau fehlt, und lässt Ruth aus dem Lager zu ihnen bringen. Walter und Ruth gehen auf Betreiben Kurts gefolgt von einem Wachmann durch das Dorf und lernen sich näher kennen.

Am nächsten Tag wird der Kurier mit den Medikamenten von der bulgarischen Polizei gestellt. Kurt lässt die Juden des Lagers antreten, findet bei ihnen Teile der Medikamente und vernichtet alles, was er findet. Daraufhin verdächtigt Petko Walter, ihn verraten zu haben, Walter gibt Petko jedoch dessen Feuerzeug zurück und beweist ihm damit, dass er auf seiner Seite steht. Als am Abend Ruth auf Kurts Betreiben wieder zu Walter gebracht wird, überredet er sie zu fliehen. Am nächsten Morgen fragt er Kurt, wann die Juden abtransportiert werden sollen und dieser nennt ihm den nächsten Tag. Über Petko organisiert Walter Ruths Flucht. Als er jedoch zum Lager kommt, um Ruth zu holen, sind die Juden schon weg. Kurt hat ihn angelogen, um ihn vor „Dummheiten“ zu bewahren. Walter läuft zum Bahnhof, sieht jedoch nur noch den abfahrenden Zug. Er kehrt zu Petko zurück und entschließt sich, diesem dabei zu helfen, Waffen zu besorgen.

Maßgeblich war an *Sterne* der Drehbuchautor Angel Wagenstein, ein bulgarischer Jude und ehemaliger Partisan, beteiligt, der gemeinsam mit seinem Studienfreund Konrad Wolf den Film gestaltete. Trotz der federführenden Dominanz dieser beiden Personen sei Konrad Wolf jedoch nicht – so Claus Löser – als individueller Autorenfilmer zu bezeichnen, sondern sei von ständig wechselnden Bedingungen von Film zu Film, verschiedenen

Drehbuchautoren und Drehstäben abhängig gewesen.⁴⁸⁰ Gerade bei *Sterne* ermöglichten die besonderen Rahmenbedingungen aber die Entstehung eines für die DEFA-Filme dieser Zeit sehr untypischen Films. Einerseits gelang es wohl Konrad Wolf wegen familiärer Beziehungen zur SED-Führung einige Freiheiten zu bewahren, andererseits ermöglichte der Drehort in Bulgarien den Filmmachern sich der unmittelbaren Kontrolle der Behörden zu entziehen und einen in jeder Hinsicht für die DEFA der 50er Jahre besonderen Film zu drehen.⁴⁸¹ Unmittelbarster Ausdruck dieser Besonderheiten ist allein die Tatsache, dass der Film zu Teilen in bulgarischer und sephardischer Sprache gedreht wurde, was für den DEFA-Film eine absolute Ausnahme darstellt.

Die Frage nach individueller Verantwortung

Sterne unterscheidet sich auch im Hinblick auf die Schuldfrage im Vergleich zu den zu seiner Entstehungszeit üblichen antifaschistischen Filmen signifikant. Er ist geprägt von einer sehr differenzierten Charakterisierung der Personen und durchbricht die in der DDR üblichen Täter-Opfer Schemata.

Die Hauptfigur Walter macht sich zunächst durch seine Passivität schuldig, durchlebt aber einen Erkenntnisprozess und schlägt sich letztlich auf die Seite der Opfer. Zunächst ist Walter noch unentschieden, wie er sich den Juden gegenüber verhalten soll und zeigt große Widersprüche in seinem Handeln. So nimmt er in einer Szene vor dem Zaun des Gefangenenlagers sowohl eine Position zugunsten, als auch eine Position gegen die Juden ein. Erst bietet er einem Juden, der auf der anderen Seite des Zauns steht, Zigaretten an, danach weist er die Bitten der Jüdin Ruth, die angelaufen kommt, ab:

Ruth: „Herr Offizier! Ich bitte Sie, eine Frau liegt in den Wehen.“ Walter [geht lächelnd weiter]: „Na und? Noch was?“ Ruth: „Eine sehr schwere Geburt, Herr Offizier. Beide werden sterben, sie und das Kind.“ Walter: „Was soll ich denn da machen? So was kann doch mal vorkommen.“ [wendet sich ab] Ruth [hält ihn zurück, leiser]: „Ihr seid keine Menschen. Wilde Tiere. Alle Deutschen sind gleich, vom Ersten bis zum Letzten. Alle! Wölfe, Ratten!“ Walter: „[unsicher] Hör mal zu, Jüdin. [lauter, energischer] Für das, was du da gerade gesagt hast, kann ich dich auf der Stelle erschießen, würde nicht einmal Gewissensbisse dabei spüren. Aber ... [leiser, wendet sich ab], hab' einfach keine Zeit.“⁴⁸²

Walter wird in diesem Dialog vor allem als unsicher charakterisiert. Einerseits zeigt er sich abweisend und desinteressiert und droht, Ruth zu erschießen, andererseits wird durch das stellenweise betont zaghafte Verhalten Walters deutlich, dass die Unerbittlichkeit der Jüdin gegenüber eigentlich nicht seinem Naturell entspricht und Walter die Dinge, die er sagt, nicht unbedingt so meint. Es wirkt, als drohe Walter Ruth das Erschießen nur aus einer Art erlernter Routine gegenüber den Juden oder einem Pflichtgefühl an, obwohl er es eigentlich gar nicht will. Sein Hinweis, er habe keine Zeit, woraufhin er langsam schlendernd weiter geht, ist in der Darstellung sehr leicht als Ausrede zu verstehen, die Walter anführt, um der Situation zu entgehen. Bildlich wird Walters schwankende Haltung anhand seiner Mimik verdeutlicht. Innerhalb weniger Sekunden wandelt sie sich von einem bedrohlich-energischen zu einem unsicheren Gesichtsausdruck (vgl. Abbildung



Abbildung 22: In nur wenigen Sekunden zeigen sich Walters zwei Gesichter. Links: Walter droht mit der Erschießung (*Sterne* [00:16:44]); Rechts: Walters Unsicherheit lässt ihn verstummen. Zur Erschießung hat er „keine Zeit“ (*Sterne* [00:16:50]).

22). Walter macht sich in dieser Szene zwar schuldig, weil er sein Desinteresse am Leid der Juden deutlich zur Schau stellt, jedoch wird seine Schuld relativiert, indem Walter durch seine Unsicherheit zeigt, dass seine Ablehnung gegenüber den Juden nicht ernst gemeint ist.

Bereits in einer der folgenden Sequenzen zeigt Walter, dass er eigentlich mit den Juden mitfühlt, denn er bringt einen bulgarischen Arzt in das Lager, welcher der Schwangeren helfen soll. Bei dem folgenden Gespräch wird deutlich, dass Walter über das Schicksal der Juden nichts weiß. Auf seine Frage, warum man die Juden hierhergebracht habe, antwortet Ruth: „Man wird uns nach Polen bringen, in irgendein Dorf ‚Auschwitz‘. [...] Wir werden Kohlköpfe pflegen, sagt man.“⁴⁸³ Dass Walters Unwissenheit nicht gespielt ist, zeigt sein Ausspruch: „Was nölzt ihr dauernd von Polen. Menschen verrecken an der Front, und ihr? Ihr werdet bloß arbeiten, in Gemüsegärten.“⁴⁸⁴ Doch weil Ruth Skepsis gegenüber der Geschichte über die Gemüsegärten zeigt, fragt Walter am Abend seinen Freund Kurt noch einmal nach Auschwitz:

Walter: „Kurt? Was is'n eigentlich Auschwitz?“ Kurt: „Ein Ort, ein Ort in Polen.“ Walter: „Man sagt, da wär's nicht so schlecht, hm?“ Kurt: „Wo?“ Walter: „Na, in Auschwitz.“ Kurt: [lacht] Von denen, die dort reingekommen sind, ist keiner mehr zurückgekommen, der was Näheres erzählen könnte. [...]“ Walter: „Du hast doch gesagt, du bist mal dagewesen. Was is'n nun Auschwitz? Gemüsegärten?“ Kurt: [lacht]: „Schöne Gärten! Das ist 'ne Mühle, ne Mühle für Menschenfleisch.“⁴⁸⁵

Auch wenn es im Film nicht eindeutig erklärt wird, scheint Walters neu gewonnenes Wissen über Auschwitz die Initialzündung für seine allmählich stärker werdende Unterstützung der Juden zu sein. Auf Petkos Bitte hin, beschafft Walter den Partisanen Medikamente, die laut Petko für die Juden bestimmt sind. Vor allem seine folgenden Treffen mit Ruth und die Tatsache, dass er sich in die Jüdin verliebt, bewirken, dass sich Walter immer mehr den Partisanen zuwendet und sich in einer der letzten Sequenzen des Films bereit erklärt, den Partisanen Waffen zu besorgen.

480 Vgl. Löser 2012, S. 314.

481 Vgl. Löser 2012, S. 317.

482 *Sterne* [00:15:59–00:16:55].

483 *Sterne* [00:22:44–00:22:54].

484 *Sterne* [00:23:22–00:23:35].

485 *Sterne* [00:26:35–00:23:35].

Walter charakterisiert letztlich einen deutschen Soldaten, der zunächst außerhalb des Geschehens steht und sich durch sein Desinteresse an dem Schicksal der Juden mitschuldig an deren Leid macht. Durch einen im gesamten Film andauernden Lernprozess, zeigt er, dass er eigentlich die unmenschliche Behandlung der Juden nicht gutheißt und nimmt schließlich eine Oppositionshaltung gegen seine eigenen Leute – die Wehrmacht – ein, indem er sich mit den Partisanen verbündet. In Folge seines Lernprozesses ist Walter bereit seine Verantwortung zu erkennen. Die Figur ist somit in ihrem Charakter sehr dynamisch und mehrdimensional, was ein Urteil über seine Schuldhaftigkeit erschwert. Zunächst trägt er zwar aufgrund seines Desinteresses am Schicksal der Juden eine gewisse Schuld, die er jedoch nach und nach durch seine Hilfe den Juden und Partisanen gegenüber ausgleicht.

Die Person, die einen großen Anteil an Walters Lernprozess hat, ist Ruth. Sie steht in *Sterne* sowohl stellvertretend für die Opfer, als auch für das gute Gewissen. Gleich in der ersten Begegnung mit Walter, der oben skizzierten Szene am Zaun, fordert sie Walters Gewissen heraus, indem sie Walter auf eine Stufe mit den Tätern der Judendeportation – die im Film allerdings nicht gezeigt werden – stellt: „Alle Deutschen sind gleich!“ Auf diese Weise begegnet sie Walter noch häufiger und führt ihm damit seine Mitverantwortung vor Augen. In einer Szene, in der Walter und Ruth zum ersten Mal nachts durch die Stadt spazieren, diskutieren sie über ihre verschiedenen Ansichten über die Verantwortung der Menschen. Nachdem sie Bomber über sich hinweg fliegen gehört haben entspannt sich folgender Dialog:

Ruth: „Das, was die Menschen jetzt trennt, wird vorübergehen, wie vor kurzem die Flugzeuge vorüber sind.“ Walter: „Sie werden wieder zurückkommen.“ Ruth: „Und werden wieder vorüber fliegen.“ Walter: „Dasselbe sag’ ich doch auch. Das Böse kommt und geht wieder, das ist eben ewig.“ Ruth [lauter, energisch]: „Das hängt von den Menschen ab!“ Walter [ebenfalls lauter]: „Nichts hängt von ihnen ab. Der Mensch ist kein Gott, [resignierend] nur ein Mensch.“ Ruth: „Viel hängt von ihm ab, wenn er wirklich ein Mensch ist.“⁴⁸⁶

Während Walter davon überzeugt ist, dass man als Einzelner wenig gegen das „Böse“ tun kann und die resignierende Sichtweise vertritt, dass sich die Geschichte immer wiederholt, ist Ruth der Meinung, dass jeder Einzelne sich gegen diesen Kreislauf wehren kann, indem er Menschlichkeit zeigt. In diesem Dialog werden die beiden Protagonisten eindrücklich einander gegenüber gestellt. Walters passive Haltung, insbesondere zu Anfang des Films, wird hier aufgrund seines Glaubens an die Machtlosigkeit des Einzelnen erklärt. Ruth jedoch handelt in festem Glauben an das gute Gewissen jedes Einzelnen und sieht sich dazu veranlasst, Walter diese Haltung zu übertragen. Walter spricht demnach die Schuld an den Vorkommnissen – im Film die Deportation der Juden – niemandem zu und erklärt die Ereignisse mithilfe einer schicksalhaften Fügung. Ruth sieht alle Deutschen als Schuldige an. Selbst als Walter ihr gegenüber schon offenes Bedauern über die Situation der Juden äußert, beharrt sie auf ihrem Standpunkt: „Ihr seid alle schuld! Gleich schuld. Oder sind Sie etwa ohne Schuld für diesen Tag, für alles was in den letzten Jahren täglich



Abbildung 23:
Kein typisches Täterbild: Kurt genießt die Ruhe und ist froh, dass er nicht in Leningrad ist (*Sterne* [00:12:40]).

passiert?“ Und auf Walters Einwand, er habe es nicht gewollt, ruft sie: „Viele haben es nicht gewollt! Doch sie haben zugelassen, dass es geschieht.“⁴⁸⁷

Die Person Ruth nimmt in *Sterne* die Position des guten Gewissens, aber auch der Anklage ein. Sie ist es, die Walter auf seine Verantwortung hinweist, indem sie die Frage nach der Schuld jedes Einzelnen aufwirft. Indem Ruths Position im Laufe des Films immer präsenter wird und Walter immer mehr von ihr beeinflusst wird, erhält sie in der Gesamtaussage des Films eine Allgemeingültigkeit und wird so zur Kernaussage. Mithilfe der anklagenden Opferfigur Ruth stellt letztlich der gesamte Film die Frage nach der Verantwortung jedes Einzelnen und verteilt die Schuld auf alle in ihrer Meinung an den Verbrechen Beteiligten – namentlich alle Deutschen.

Die Fokussierung des Films auf die Individualschuld wird auch dadurch bestärkt, dass auf eine Darstellung grausamer Einzeltäter – wie sonst im Spielfilm über den Nationalsozialismus häufig anzutreffen – verzichtet wird. Während die Inszenierung eines brutalen und gewissenlosen Individualtäters häufig eine Entlastung anderer Akteure darstellt, können sich die deutschen Protagonisten in *Sterne* nicht hinter einer solchen Person ‚verstecken‘. Folgerichtig ist auch Kurt sehr differenziert dargestellt. Zwar trägt er deutlich mehr Schuld als Walter, jedoch wird seine Schuld häufig relativiert und abgeschwächt.

Schon in einer der ersten Szenen wird Kurts Lebenseinstellung und seine Position zu den Juden manifestiert. Kurt und Walter sitzen auf einer idyllischen Wiese auf einem Berg und schauen auf das bulgarische Dorf. Kurt genießt – auch bildlich in Szene gesetzt (vgl. Abbildung 23) – die Ruhe, spricht von Kriegserlebnissen in Leningrad und setzt die Zeit in Bulgarien damit in Relation. Es wird deutlich, dass sich die Einstellungen der beiden deutlich voneinander unterscheiden:

Kurt: „Ich bin glücklich!“ Walter: „Weil du ein Schimpanse bist. Ach Kurt, du bist zu beneiden. Die Menschheit hat sich zwei Millionen Jahre lang hochgerackert, um wieder dahin zu kommen, wo sie angefangen hat. Schäd’ um die viele Müh.“ Kurt: „Im Krieg sind alle Schimpansen.“⁴⁸⁸

486 *Sterne* [00:48:23–00:48:58].

487 *Sterne* [01:06:05–01:06:28].

488 *Sterne* [00:13:20–00:13:43].

Während Walter die Kriegssituation als Rückschritt der Menschheit begreift, macht sich Kurt keine Gedanken über die Situation und genießt einfach nur seine derzeitige Ruhe. Seine Bemerkung, im Krieg seien alle Schimpansen, zeigt, dass er die Geschehnisse nicht in Frage stellt und die Verhältnisse als gegeben einstuft. Ebenso gegeben und unvermeidbar sieht er auch das Eintreffen des Judenkonvois, das die Ruhe der beiden stört. Beim Anblick des Konvois verfinstert sich Kurts Gesicht, er steht auf und zieht seine Uniformjacke über:

„Verflucht nochmal! [...] Griechische Juden. Der Teufel soll sie holen! Ich muss sie übernehmen, bis die Güterwagen kommen. Wiederschen Rembrandt [gemeint ist Walter], genieße du wenigstens unser schönes Tal.“⁴⁸⁹

Kurts gute Laune verschlechtert sich hier lediglich, weil der Konvoi für ihn Arbeit bedeutet und seine Ruhe damit gestört wird. Dass es sich um Juden handelt, scheint Kurt jedoch völlig gleichgültig zu sein. Er gehört von dieser Szene an zwar zum Repressionssystem gegen die Juden und damit eindeutig zum Kreis der Täter, allerdings ist er kein Überzeugungstäter, sondern handelt vielmehr aus einer Mischung aus Pflichterfüllung, Gleichgültigkeit und Widerwillen heraus. Schuldig macht sich Kurt aufgrund seines unhinterfragten Opportunismus, seine Schuld wird jedoch insofern relativiert, dass er eigentlich nichts gegen Juden hat und er lediglich seine Ruhe genießen möchte. Ähnlich gleichgültig wirkt Kurt in dem oben skizzierten Gespräch zwischen ihm und Walter über Auschwitz. Einerseits übt er keine Kritik an Auschwitz und zeigt weder Entsetzen noch Gewissensbisse wegen der Existenz des Lagers und seines Wissens darüber. Andererseits sieht Kurt Auschwitz tendenziell eher negativ konnotiert, indem er das Vernichtungslager eine „Mühle für Menschenfleisch“ nennt.

Auch in der Sequenz, in der die Juden zum Transport nach Auschwitz in Eisenbahnwaggons gebracht werden, wird das Täterbild Kurts abgeschwächt. Assoziiert man mit einer solchen Verladeaktion eher hektisch-schreiende Juden, brüllendes Wachpersonal und Hetzhunde, verläuft die Szene in *Sterne* sehr ruhig und geordnet, eher melancholisch – unterstützt auch durch die bildästhetische Atmosphäre die von Dunkelheit, Regen und Stille geprägt ist. Kurt steht noch einen Moment Ruth gegenüber und hilft ihr dann freundlich in den Wagen (vgl. Abbildung 24). Ein weiteres Mal steht hier Kurt im deutlichen Gegensatz zu den in den bisherigen Filmen erarbeiteten Täterbildern.

Nimmt man Ruths Haltung, ein Einzelner könne etwas an den Verhältnissen ändern, als Hauptaussage des Films an, ist Kurt definitiv als Täter zu verstehen, weil er nichts gegen die Verbrechen unternimmt. Trotzdem wird dieses Täterbild durch die Zeichnung eines sympathischen, unbedachten und lebensfrohen Kurt ständig relativiert und konterkariert. Nur weil er sich in das System fügt und seine Funktionsweise als unverrückbar ansieht, wird Kurt zum Schuldigen. *Sterne* durchbricht damit deutlich die in den bisher analysierten Filmen vorhandenen Täterstereotype, die von ausschließlich negativ und ‚böse‘ konnotierten Verbrecherbildern geprägt waren.



Abbildung 24:
Der freundliche Täter: Kurt hilft Ruth
in den Güterwaggon (*Sterne*
[01:22:59]).

Nur einmal im Film zeigt Kurt ein Verhalten, das ihn ohne Relativierung als Schuldigen entlarvt. Als der Medikamentenschmuggel aufgefliegen ist, lässt er die Juden im Gefangenenerlager antreten und schafft es durch Androhung von Lebensmittelenzug die Juden zur Herausgabe der Medikamente zu bewegen. In einer eindrücklichen Sequenz schreitet er die Reihe der aufgestellten Juden ab. Die Kamera filmt auf den Boden, eingefangen sind nur die Beine der in Reihe Stehenden und Kurts schwarze Stiefel. Hin und wieder wirft einer der Aufgestellten kleine Medikamentenröllchen in den Staub, die von Kurts Schuhen mit einem „Danke“ zertreten werden (vgl. Abbildung 25). Es sind besonders die schwarzen, glatt gewienerten Stiefel, die hier symbolisch Kurt zum ‚Dämon‘ machen. Die Soldatenstiefel stehen in starkem Kontrast zu den staubigen Straßenschuhen der Juden und verleihen Kurt in dieser Szene eine ungeahnte Machtposition. Der sonst so sympathische und unbeschwerte Kurt wird hier zum Richter über Leben und Tod, die Stiefel als Symbol der Stärke machen hier aus dem Opportunisten einen kaltblütigen Täter. Die Szene steht in großem Kontrast zu dem im Film ansonsten dargestellten Bild des gleichgültigen Kurt und stellt den einzigen Hinweis auf eine klare individuelle Täterschaft dar. Außerdem manifestiert sie als eine der wichtigsten Szenen das Opfertum der Juden, die Kurt hilflos ausgeliefert sind. Auch die Figur des Kurt ist wie Walter also mehrdimensional, aber gegenüber Walter nicht dynamisch, sondern vielmehr für den Rezipienten mehrdeutig. Ob Kurt schuldig ist oder nicht, beantwortet der Film nicht eindeutig.

Zusammengefasst ist Ruths Position als deutliche Aussage des Films zu werten. Der Film stellt die Frage nach der individuellen Verantwortung jedes Einzelnen, wobei Ruth – als Repräsentantin der jüdischen Opfergruppe – die Rolle der Anklägerin übernimmt. Kurt wird dabei sehr deutlich als Täter dargestellt, allerdings wird seine Position nicht ausschließlich als negativ bewertet, sondern sehr differenziert dargestellt und mehrmals abgeschwächt. Kurts Schuld wird erklärt durch Passivität und Gleichgültigkeit und seine Position dadurch mehrfach relativiert. Walter trifft nach Ruths Aussage ebenfalls eine gewisse Mitschuld, jedoch grenzt er sich von Kurt ab, indem er sich für das Leid der Opfer öffnet und ihnen zuletzt hilft. Eine Entschuldigung seiner Person wird daraus aber nicht abgeleitet.

⁴⁸⁹ *Sterne* [00:14:09–00:14:37].



Abbildung 25:
„Danke.“ Kurts schwarze Stiefel
zertreten ein weiteres Medikamen-
tenröllchen (*Sterne* [00:59:35]).

Trotz der differenzierten Schuldardarstellung bleiben die Motive des Völkermords in *Sterne* im Dunkeln. Beleuchtet wird weniger das Mordsystem als vielmehr das individuelle Handeln der Tätergruppe.

Ein Film gegen die Trends seiner Zeit

Nicht zuletzt wegen seiner differenzierten Schuldardarstellung unterscheidet sich *Sterne* von zeitgenössischen Darstellungen der 50er Jahre markant. Aber auch als Gesamtkunstwerk sieht Claus Löser den Film in deutlicher Differenz zu anderen DEFA-Filmen:

„STERNE muss auch deshalb als DEFA-Ausnahmefilm der späten 1950er Jahre eingestuft werden, weil er sich in seiner Gesamtgestalt gegen die seinerzeit gängigen ästhetischen wie inhaltlichen Trends positioniert hat.“⁴⁹⁰

In Wolfs Film finden sich kaum die sonst für die DDR der 50er Jahre so typischen geschichtspolitischen Merkmale im Umgang mit dem Nationalsozialismus wieder. So enthält *Sterne* weder die sonst in den antifaschistischen Filmen dieser Zeit üblichen Stöße gegen die Bundesrepublik, noch die damit zusammenhängenden Bilder des kapitalistischen Großverbrechens oder des gewalttätigen Fascho-Soldaten. Zu der differenzierten Darstellung der Täter passt auch, dass Kurt und Walter nicht etwa einer dämonisierten SS angehören, wie dies in vielen antifaschistischen Filmen üblich war (z.B. *Der Fall Gleiwitz*, Gerhard Klein, DDR 1961, sw), sondern ganz gewöhnliche Wehrmachtssoldaten sind, deren Position ausdrücklich als übertragbares Beispiel für die Frage nach der Verantwortung jedes einzelnen Deutschen steht. Insbesondere diese Frage nach der Verantwortung des ‚Jedermann‘ widerspricht grundsätzlich dem in der DDR üblichen Umgang mit dem Nationalsozialismus, der von der Selbstsicht des ‚Siegers der Geschichte‘ geprägt war, was gleichzeitig bedeutete, dass auch das gesamte Staatsvolk sich in kollektiver Unschuld wägen konnte.

Untypisch ist auch der Umgang mit den Juden, die in *Sterne* sehr deutlich als einzige Opfergruppe dargestellt werden. Die Nutzung der jiddisch-sephardischen Sprache, jiddischer Musik und auch die visuell starke Kennzeichnung des jüdischen Leids stellen Ele-

mente dar, die der zwiespältigen Judenpolitik der DDR diametral gegenüber stehen. Der in der DDR der 50er und 60er Jahre sonst so präsente Interessenkonflikt der Opfergruppen, bei dem die Juden nur als eine von vielen Gruppen gesehen wurden und sich den Ansprüchen der kommunistischen Häftlinge unterordnen mussten, ist in *Sterne* nicht vorhanden. Die Juden genießen in dem Film einen Status als einzige Opfergruppe und erfahren so eine in der DDR sonst ungewöhnliche Würdigung.

Auch wenn *Sterne* sich somit deutlich vom typischen Antifaschismus abgrenzt, gibt es doch im Film ein Element, das wiederum als typisches Merkmal seiner Entstehungszeit angesehen werden kann, nämlich die Darstellung der Partisanen, vor allem repräsentiert durch Petko. Sie treten als geschlossene, wehrhafte Gruppe auf, die sich im Untergrund gegen die deutschen Besatzer wehrt. In Ansätzen greift der Film die Darstellung von *Nackt unter Wölfen* (siehe folgende Analyse) vorweg, indem die Partisanen als Beschützer der Juden inszeniert werden. Hier verliert der Film etwas seine sonst so zurückhaltende, differenzierte Charakterisierung. Carl Löser weist darauf hin, dass die Zeichnung der Partisanen als geradlinige Helden, die „von selbstlosen Solidargedanken gegenüber den Deportierten getragen sind“, nur selten der historischen Realität entsprochen hätte.⁴⁹¹ Auch wenn die Partisanen nicht ausdrücklich als kommunistisch bezeichnet werden, tragen sie doch Merkmale der in der DDR glorifizierten Widerstandsbewegungen gegen den Nationalsozialismus. Petko wird dabei ausdrücklich als Teil einer großen Organisation bezeichnet. Indem er Walter erklärt „Wir sind viele.“⁴⁹² rückt er seine sonst so kleinräumig dargestellte Organisation in einen wesentlich größeren Kontext. Es entsteht der Eindruck einer mächtigen Untergrundbewegung, die stark an Bruno Apitz’ 1958 erschienenen Roman *NACHT UNTER WÖLFEN* erinnert, in dem die Widerstandsbewegung im Untergrund ebenfalls ungeahnte Dimensionen annimmt. Ausschließlich in Bezug auf die Partisanen gibt sich *Sterne* als antifaschistischer DEFA-Film zu erkennen, allerdings bleibt deren Rolle so klein, dass sie die Hauptaussage des Films kaum in eine andere Richtung drängt.

Der Film im zeitgenössischen Schulddiskurs

Sterne unterscheidet sich auch deutlich vom Schulddiskurs der DDR. Während der zeitgenössische Diskurs insbesondere in der Diskussion um die einzig wahre Opfergruppe bestand und sich in einem Deutungskonflikt zwischen ehemaligen kommunistischen KZ-Häftlingen und den Kadern der Gruppe Ulbricht entlud (siehe Kapitel 2.2.2), durchbricht Wolfs Film diesen einseitigen Opferzyklus, indem er die Juden als einzige Opfergruppe darstellt und auch in Bezug auf die Täter keine DDR-typischen einseitigen Zuweisungen vornimmt. Ebenso wenig kommen typische Entschuldungsmythen dieser Zeit in *Sterne* vor.

Auch wenn im Hinblick auf die Schuldfrage und die Frage nach der Individualschuld der Film eigentlich dem sonst propagierten Geschichtsbild widersprach, wurde der Film in der Presse der DDR weitgehend positiv betrachtet. So nahm Elvira Mollenschott in *NEUES DEUTSCHLAND* die Frage des Films nach der individuellen Verantwortung auf:

491 Vgl. Löser 2012, S. 313.

492 *Sterne* [01:13:14].

„Walter, der junge Deutsche in der Uniform der faschistischen Wehrmacht, den das jüdische Mädchen Ruth durch ihren Glauben an das Leben und an die Menschen zu sich selbst und zum aktiven Widerstand gegen die faschistische Barbarei führt, steht hier für viele. Er steht für Millionen Menschen überall in der Welt, die gut sind, die aber den Weg noch nicht gefunden haben, um wirksam zu werden für das Gute.“⁴⁹³

Mollenschott missinterpretiert hier die Botschaft des Films, indem sie seine Aussage nicht auf die Schuld am Nationalsozialismus bezieht, sondern aus dem Film ein Bekenntnis für den weltweiten antifaschistischen Widerstand – also im übertragenen Sinne für den Kommunismus – abliest.

Auch ein Kritiker aus der NEUEN ZEIT interpretierte *Sterne* im Sinne des bei Kritikern gewohnten Antifaschismus, indem er in dem Film eine Anklage gegen bestimmte Tätergruppen sah:

„Nicht anklagendes Pathos bewegt diesen Film, aber Anklage ist er, Anklage gegen eine Barbarei, die Menschen ihrer Rasse wegen dem Tod überliefert, Anklage gegen einen Wahnsinn, der – vergessen wir es nicht – im Namen Deutschlands durch Europa mordend zog. Eindringlicher ist diese Anklage hier, als lautes Pathos sie hervorzubringen vermöchte, flüsternd spricht sie von jener Zeit, da schwarzes Haar und Mandelauge Menschen zu Molochs Beute bestimmten.“⁴⁹⁴

Doch gerade die hier beschworene Anklage gegen eine unkonkrete, nebulöse Barbarei entspricht nicht der eigentlichen Darstellung des Films, die ja gerade die konkrete Infragestellung der eigenen Verantwortung thematisiert. Die ostdeutschen Rezensionen zeigen somit auch, wie schwer es für die Zeitgenossen der DDR war, einen außergewöhnlichen Film der DEFA als solchen zu erkennen, bzw. sich über seine Besonderheiten zu äußern.

Wie auch bei anderen Filmen der DDR fand *Sterne* in der westdeutschen Presse nahezu keine Beachtung. Diese Missachtung ging außerdem mit Bemühungen deutscher Behörden einher, zu verhindern, dass der Film bei den Filmfestspielen in Cannes gezeigt wurde. Dass dieses Engagement nicht nur aus einem westdeutschen Alleinvertretungsanspruch, sondern auch aus der im Westen nicht gern gesehenen Individualschuldfrage des Films resultierte, liegt nah.⁴⁹⁵

Nur vereinzelte westdeutsche Kritiker schenkten dem Film Beachtung und stellten die Frage, warum es so einen Film nicht auch in Westdeutschland gäbe. So z.B. Günther Geisler in der BERLINER MORGENPOST:

„Daß ein so gerechter und reiner Film ausgerechnet von der sowjetischen DEFA stammt, mag, wie manche sagen, eine Schande sein. Ich weiß eine viel größere Schande: daß unsere freie Filmproduktion noch immer keine gleichwertige Auseinandersetzung mit dem so schmerzenden Thema zustandegebracht hat, um das es hier geht.“⁴⁹⁶

Ulrich Gregor erkannte in der FILMKRITIK, dass hier ein Film vorlag, der in jeder Hinsicht sowohl für West- als auch Ostdeutschland eine Besonderheit darstellte und lobte Regisseur Konrad Wolf:



Abbildung 26:
Emotionale Nähe: Ruth schaut durch
das Gitter des Eisenbahnwaggons
(*Sterne* [01:26:49]).

„Wolf darf heute sicherlich als das bedeutendste Talent gelten, über das die DEFA verfügt. [...] Nicht nur zeugen seine Filme von gereiftem stilistischen Können, von bewusster Anwendung allerameratechnischen und regielichen Möglichkeiten, sondern er bewies noch in jedem von ihnen Mut, ein Thema aufzugreifen, das – gemessen an der sonstigen ost- und westdeutschen Kinoproduktion – abseits vom Wege lag, aber die heikelsten Fragen der deutschen Gegenwart anging. [...] Dies ist kein Film, aus dem man beruhigt nach Hause geht, wie aus manchem ‚harten Kriegsfilm‘.“⁴⁹⁷

Nicht für den ostdeutschen sondern auch für den westdeutschen Schuldiskurs bedeutete *Sterne* einen Einzelfall. Die Frage nach individueller Schuld war in keinem der beiden deutschen Staaten in den 50er Jahren besonders populär und ihre filmische Aufarbeitung in *Sterne* blieb in den Filmen beider Länder eine absolute Ausnahme.

Emotionaler Realismus

Sterne ist ästhetisch vor allem durch die sehr stille und bedächtige Bildatmosphäre geprägt. Auf schnelle Schnitte, Dramatik und Dynamik wird weitestgehend verzichtet. Dominiert wird der Film vor allem von Naheinstellungen auf die dialogführenden Protagonisten, nur selten unterbrochen von Totalen, die vor allem die Gruppe der Juden als Ganzes zeigen und somit den Fokus auf diese Opfergruppe legen. Bildlich, dramaturgisch und inhaltlich erinnert der Film häufig an den italienischen Neorealismus. Die Aneinanderreihung scheinbar unbedeutender Einzeldarstellung, die dokumentarische Wirklichkeit des bulgarischen Dorfes und schlicht dargestellte Alltäglichkeiten fügen sich zu einem eigenen Stil zusammen, der nur wenig an den sonst so dynamischen DEFA-Realismus mit seinen dem russischen Revolutionsfilm entlehnten Massenszenen – z.B. die Schlusszenen in *Der Rat der Götter* oder *Der Fall Gleiwitz* – erinnert. Ein deutlicher Unterschied zum italienischen Neorealismus besteht aber in der emotionalen Komponente, die durch die ständige Nähe zu den Protagonisten hergestellt wird – bezeichnend dafür ist z.B. die Schlusseinstellung, in der Ruth aus dem vergitterten Fenster des Eisenbahnwaggons zurückschaut, wo sie scheinbar immer noch Walter zu sehen hofft (vgl. Abbildung 26). Leise untermalt von einem jiddischen Lied, entsteht hier eine emotionale Atmosphäre der Trau-

493 Rezension Mollenschott, NEUES DEUTSCHLAND, 1959.

494 Rezension H.U., NEUE ZEIT, 1959.

495 Die DEFA reagierte darauf, indem sie den Film als rein bulgarischen Beitrag bei den Filmfestspielen betitelte. *Sterne* gewann den Spezialpreis der Jury. Vgl. Löser 2012, S. 316.

496 Geisler zitiert nach Thiele 2001, S. 98.

497 Siehe die Rezension in Löser 2012, S. 317.

er, die den Opferstatus der Juden bildlich ans Ende des Films stellt. Insbesondere diese und andere Szenen in denen die Eisenbahn als Mittel des Abtransports der Juden inszeniert wird, so z.B. eine Einstellung in der die Dampflock des Zugs in einer eindrücklichen Untersicht gezeigt wird,⁴⁹⁸ aber auch die Ansicht der schwarzen Stiefel Kurts stellen eine bildliche Verbindung zu anderen Holocaustfilmen und deren Holocaustsymbolik her. So spielte z.B. schon in *Nacht und Nebel* die Symbolik der Eisenbahn – hier vor allem der Gleise – eine wichtige Rolle.⁴⁹⁹ In den 50er Jahren waren solche Filme jedoch eine absolute Ausnahme, sodass ein Großteil der Symbolik, gerade für das Kino der DDR, in *Sterne* eine Neuheit darstellt, die wiederum die Besonderheit des Films unterstreicht.

3.8 *Nackt unter Wölfen* (Frank Beyer, DDR 1963, sw)

Inhaltsangabe

In einem Koffer, den ein polnischer Jude mit in das Konzentrationslager Buchenwald gebracht hat, finden der Kapo Höfel und der Häftling Kropinski einen kleinen Jungen – wie sich später herausstellt sind die Eltern des jüdischen Jungen in Auschwitz ermordet worden. Die beiden Häftlinge verstecken den Jungen zunächst in der Effektenkammer zwischen Koffern und weihen ihre Mithäftlinge, die teilweise einer kommunistischen Untergrundorganisation innerhalb des Lagers angehören, ein. Der SS-Hauptsturmführer Zweiling erfährt von der Existenz des Kindes, verrät es aber nicht, weil er hofft, so von den Häftlingen bei der Befreiung des Lagers durch die Amerikaner – die scheinbar unmittelbar bevorsteht – in Schutz genommen zu werden. Als der Lagerälteste Krämer und der Führer der kommunistischen Organisation Buchow das Kind mit einem Häftlingstransport aus dem Lager bringen möchten, verweigern Höfel, Kropinski und andere dies und schmuggeln das Kind in die Seuchenbaracke, wo sie es vor der SS sicher wähen. Allerdings haben die SS-Offiziere Reineboth und Kluttig Druck auf Zweiling ausgeübt und so von dem Kind erfahren. Auch vermuten sie die Existenz der Untergrundorganisation. Sie foltern Höfel und Kropinski, weil sie den Aufenthaltsort des Kinds wissen wollen – die beiden schweigen jedoch – und versuchen herauszubekommen, wer die Führer der Organisation sind. Letztendlich erfahren sie durch das Verhör anderer Häftlinge den Aufenthaltsort des Kinds, finden es jedoch in der Seuchenbaracke nicht, da es inzwischen wieder an einen anderen Ort gebracht wurde. Ein Informant liefert ihnen schließlich eine Liste mit 46 Namen von Häftlingen, die der Organisation angehören. Reineboth und Kluttig planen, um den Amerikanern keine Beweise zu liefern, deren heimliche Ermordung. Die Kommunisten erfahren jedoch davon und verstecken die 46 Personen. Der Lagerälteste Krämer erhält den Befehl, 10.000 der Lagerhäftlinge auf einen Todesmarsch nach Dachau zu schicken, verzögert dies allerdings immer wieder. Seine Bemühungen sind jedoch umsonst, denn die SS treibt eine große Menge Häftlinge mit Hunden aus dem Lager. Auf

⁴⁹⁸ Vgl. *Sterne* [01:26:43].

⁴⁹⁹ Thomas Elsaesser weist auch auf die ikonografischen Parallelen zu *Nacht und Nebel* hin, indem er die Motive des Stacheldrahts und der gesamten Verladesezene am Schluss des Film mit Resnais Film vergleicht, vgl. Elsaesser 2009, S. 83.

seine Anordnung wird jetzt auch der Junge aus seinem Versteck geholt. Krämer versucht, die kommunistische Organisation, die inzwischen den Lageraufstand plant, von ihren Plänen abzuhalten, um nicht noch kurz vor der Befreiung die restlichen Gefangenen zu gefährden, allerdings findet er kein Gehör. Reineboth befiehlt Krämer jetzt, das Lager endgültig bis 12 Uhr zu räumen. Buchow schickt die Leute jedoch in ihre Baracken und ordnet an, nicht aufzumarschieren. Als die SS-Mannschaften anmarschieren, stürmen die Massen der Häftlinge mit den Waffen der Untergrundorganisation die Wachtürme und überwältigen die SS-Leute. Höfel und Kropinski werden aus dem Gefängnis befreit und tragen in der Menschenmenge den Jungen aus dem Lager.

Nackt unter Wölfen orientiert sich an der gleichnamigen Romanvorlage von Bruno Apitz – selbst ein ehemaliger Häftling in Buchenwald – aus dem Jahr 1958. Apitz' Roman orientierte sich an seinen tatsächlichen Erlebnissen im Konzentrationslager. Jedoch beschönigte er die ‚reale‘ Geschichte des Buchenwaldkinds, Stefan Jerze Zweig, und verschwieg, dass das Kind nur auf Kosten des Sintijungen Willy Blum überlebte, der statt seiner auf die Todesliste gesetzt und nach Auschwitz deportiert wurde.⁵⁰⁰

Nachdem der Roman bereits 1960 im DDR-TV als Fernsehfilm zu sehen gewesen war, wurde *Nackt unter Wölfen* auch als DEFA-Kinofilm realisiert, der 1963 in die Kinos kam.⁵⁰¹ Beim Dreh des Films arbeitete Frank Beyer eng mit Apitz zusammen. Film und Buch waren insbesondere in der DDR sehr bekannt. Bis 1976 hatte der Film zweieinhalb Millionen Kinozuschauer, wurde mehrmals im Fernsehen ausgestrahlt und der Roman war gängige Schullektüre. In der Bundesrepublik durfte der Film anfangs, bis auf wenige Sondereinstellungen, nicht aufgeführt werden – wohl weil man in ihm kommunistische Propaganda vermutete. Erst 1968 durfte *Nackt unter Wölfen* auch im Westen im Verleih angeboten werden.⁵⁰² Frank Beyer war aufgrund seiner zunehmend kritischen Haltung insbesondere seit den 70er Jahren zunehmend mit Problemen mit der Parteiführung konfrontiert und wurde 1980 aus der SED ausgeschlossen.⁵⁰³

Der Kampf der Kollektive

Ganz im Gegensatz zu den bisher untersuchten Filmen konzentriert *Nackt unter Wölfen* sowohl ästhetisch als auch inhaltlich den Fokus nur wenig auf Einzelpersonen. Im Vordergrund stehen in Frank Beyers Film vielmehr die Gruppe der Kommunisten, die Masse der Häftlinge und eine Anzahl des SS-Wachpersonals, die allesamt stark als Kollektiv charakterisiert werden. Auch die Frage von Schuld und Unschuld steht ganz im Zeichen dieser Gruppen. Trotzdem ist die Schuldfrage auch an Einzelpersonen auszumachen, die als exemplarische Opfer und Täter das ihnen zugehörige Kollektiv repräsentieren.

⁵⁰⁰ Vgl. Thiele 2001, S. 238.

⁵⁰¹ Der Fernsehfilm muss in dieser Untersuchung ausgeklammert werden. Eine Beschreibung des Fernsehfilms und einen Vergleich mit der Kinoversion bietet Thomas Heimann; Heimann 2004.

⁵⁰² Vgl. Thiele 2001, S. 235 u. 245; S. 249.

⁵⁰³ Beyer hatte u.a. die Protestresolution gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns mitunterzeichnet, vgl. Barth, Links, Müller-Enbers u. Wielgohs 1996, S. 66f.



Abbildung 27:
Die Bedrohung durch die SS-
Schergen: Höfel und Kropinski mit
dem Rücken zur Wand (*Nackt
unter Wölfen* [00:47:37]).

Die Rollen der Täter und der Unschuldigen sind in diesem Film klar definiert, allein schon durch die gegebene Position im Lager. Als Schuldige sind ausschließlich die SS-Männer auszumachen, die allerdings in ihrer Art der Schuld unterschiedlich einzustufen sind. Von den beiden Hauptschuldigen, Reineboth und Kluttig, geht die meiste Aggression gegen die Häftlinge aus. Beide bemühen sich, mit voller Härte das Geheimnis der Untergrundorganisation herauszufinden. Ihre Gewalttätigkeit wird vor allem in der Szene inszeniert, in der Höfel und Kropinski von den beiden gefoltert werden.⁵⁰⁴ Zunächst stehen beide nur vor dem Folterinstrument – einer Bank mit Riemen zum Fesseln. Reineboth geht auf die beiden zu und fragt „Wo ist das Judenbalg?“ (Abbildung 27). Allein die bildästhetische Anordnung der Szenerie verdeutlicht die Bedrohung, die für Höfel und Kropinski von Reineboth ausgeht. Die beiden stehen schutzlos vor der nackten Wand, von dem kalten Licht einer Lampe beschienen, während Reineboth langsam aus dem Dunkel auf die beiden zugeht. Im Angesicht des Folterinstruments wird ihre Angst für den Zuschauer fühlbar. Kropinski wird zuerst auf die Bank gefesselt. Reineboth und ein weiterer SS-Mann nehmen mit strengem Blick die Folterinstrumente vom Haken an der Wand, während Kluttig mit unbewegter Miene rauchend daneben sitzt. Das Entsetzen wird gesteigert als die Folter von Kropinski beginnt und die Kamera in einer Heranfahrt aber nur Höfels Gesicht zeigt, der erst vor Schreck die Augen schließt, dann das Gesicht abwendet.⁵⁰⁵ Reineboths und Kluttigs Grausamkeit wird in dieser gesamten Szene vor allem durch ihre Kaltblütigkeit gezeigt. Mit geradezu beiläufiger Ruhe führen sie die Folterprozedur durch und zeigen nicht einen Moment lang Bedenken oder Mitleid.

Auch in anderen Szenen wird ihre Skrupellosigkeit inszeniert. Insbesondere Kluttig äußert mehrmals aufbrausend, er wolle das ganze Lager zusammenschießen oder einzelne Häftlinge hinrichten lassen.⁵⁰⁶ Reineboth übernimmt in diesen Szenen meist die ruhigere und überlegtere Rolle. Er ist eher daran interessiert, zunächst die Hintermänner der kommunistischen Organisation herauszufinden und bremst Kluttigs Mordgelüste.

Eine etwas gemäßigte Gestalt stellt der Lagerkommandant dar, der mehrfach die Schießbefehle seiner Untergebenen verhindert, um den heranrückenden Amerikanern keine Beweise für Verbrechen zu liefern. Im Streit mit Kluttig bezeichnet er sich als „Realpolitiker“⁵⁰⁷, weil er die aussichtslose Situation des Kriegs anerkennt und keine unnötigen Verbrechen mehr riskieren möchte. Auch wenn er sich gerne unbescholten der Ver-

antwortung entziehen möchte, fürchtet er sich vor seiner Festnahme: „Ich werde für sie immer der Kommandant von Buchenwald bleiben.“⁵⁰⁸ Um seinen eigenen Kopf zu retten, will er also Kluttigs Pläne durchkreuzen. Der Lagerkommandant nimmt unter den SS-Leuten die Rolle eines Opportunisten ein, dem egal ist, was im Lager passiert und der nur am eigenen Wohl interessiert ist. Seine Schuldhaftigkeit hat somit eine andere Dimension, als dies bei Kluttig und Reineboth der Fall ist. Während Kluttig und Reineboth Überzeugungstäter sind, ist der Lagerkommandant eher wegen seiner opportunistischen Haltung schuldig.

Auch Hauptsturmführer Zweiling ist Opportunist, denn er verrät das Kind nicht, um vor den Amerikanern als Retter der Häftlinge dazustehen. Trotzdem gehört auch er zum Kreis der Schuldigen. So versucht er kurz vor der Eskalation im Lager seine eigene Haut zu retten, indem er Häftlingskleidung anlegt – er möchte wohl bei der Befreiung des Lagers untertauchen. Die Tatsache, dass er aber noch in dieser Verkleidung einen Häftling erschießt, zeigt sein wahres Gesicht. Seine Ausrede „Ich bin nie ein richtiger SS-Mann gewesen“, erscheint vor diesem Hintergrund wie eine simple Ausrede.⁵⁰⁹

Die Anteile der restlichen SS-Leute an der Handlung sind eher gering und beschränken sich auf kurze Dialoge oder Bilder von aufmarschierenden Truppen beim Lageraufstand. Erwähnenswert ist vor allem der Ausspruch eines Gefängniswärters, der zu Höfel und Kropinski sagt: „Hitler is’n Arschloch! Hat uns den Krieg vermasset.“⁵¹⁰ Dieser Satz ist eine der wenigen Anspielungen des Films auf das NS-Regime. Er transportiert die in den 50er und 60er Jahren vor allem im Westen verbreitete Meinung, man hätte den Krieg gewinnen können, wenn nicht Hitler mit unsinnigen Befehlen dies verhindert hätte. Dieser im Westen etablierte Mythos wird, dadurch dass ein SS-Mann ihn vertritt, in dieser Sequenz ins lächerliche gezogen. Gleichzeitig erhöht er aber auch die Schuld der SS am Krieg, indem der SS-Mann von „unserem Krieg“, also dem Krieg der SS spricht. Die Schuldverhältnisse, die in diesem Film sehr eindeutig zuungunsten der SS beschrieben werden, werden in dieser Sequenz kanalisiert.

Im Gegensatz zur SS gehören die Lagerhäftlinge zu den Unschuldigen des Kriegs. Ihre Position ist durch die vorgegebene Rollenverteilung ohnehin eindeutig. Trotzdem sind auch ihre Rollen differenziert dargestellt. Da sind zunächst Höfel, Kropinski und die anderen Häftlinge, die sich für den Schutz des kleinen jüdischen Jungen einsetzen. Sie zeigen eine große Aufopferung und Hingabe für den Kleinen. Während Höfel anfangs noch skeptisch ist und sich erst nach und nach für den Jungen einsetzt, sind es vor allem Kropinski und andere, die sich in vielen Szenen begeistert um den Jungen kümmern, ihn umarmen, füttern und sich um seine Sicherheit sorgen. Bezeichnend ist eine kurze Einstellung, in der Kropinski dem Jungen ein Schlaflied vorsingt. Sie steht in starkem Kontrast zu dem in der unmittelbar vorigen Szene, in der Krämer im Anblick des Abtransports von vielen Häftlingen noch sagt: „Manchmal denke ich, was sind wir doch für eine hartgesottene Gesellschaft geworden!“⁵¹¹ Der Schnitt und die Einstellung auf Kropinski und den Jungen wir-

504 *Nackt unter Wölfen* [00:47:23–00:49:26]

505 *Nackt unter Wölfen* [00:48:24].

506 *Nackt unter Wölfen* [00:15:30–00:16:01] oder [01:18:56].

507 *Nackt unter Wölfen* [00:14:48].

508 *Nackt unter Wölfen* [01:13:22].

509 *Nackt unter Wölfen* [01:51:00–01:51:25].

510 *Nackt unter Wölfen* [01:32:15].

511 *Nackt unter Wölfen* [00:27:32–00:27:54].



Abbildung 28:
Krügers Gewissensbisse: Er muss
10.000 Menschen in den Tod
schicken (*Nackt unter Wölfen*
[01:39:17]).

ken wie der verbildlichte Widerspruch, dass es doch noch Menschlichkeit im Lager gibt. Der harte Schnitt zwischen zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Einstellungen von Gewalt und Menschlichkeit ist im gesamten Film ein häufig gebrauchtes Stilmittel, das den Kontrast zwischen Schuld und Unschuld verstärkt.

Eine im Hinblick auf den Jungen etwas negativere Haltung nimmt der Führer der Untergrundorganisation Buchow ein, der mehrmals fordert, das Kind aus dem Lager zu bringen, um das Geheimnis seiner Organisation nicht zu gefährden. Buchow wägt hier zwischen dem Wohl des Kinds und dem Funktionieren seiner Organisation ab und entscheidet sich zugunsten des Allgemeinwohls und zuungunsten des Wohls eines Einzelnen. Er steht damit im Gegensatz zu der Gruppe um Kropinski und Höfel, die sogar bereit sind, für das Kind die Folter zu ertragen und letztlich die Untergrundorganisation mit ihrem Verhalten gefährden.

Die Aufwiegung des Lebens der einen gegen das der anderen ist im gesamten Film ein wichtiges Grundthema. Insbesondere der Lagerälteste Krüger steht zwischen diesen beiden Parteien. Anfangs ist er in Bezug auf das Kind auf Buchows Seite, später jedoch beteiligt er sich an den Versuchen, das Kind vor der SS zu verstecken. Sein Konflikt, zugunsten der einen und zuungunsten der anderen entscheiden zu müssen, wird besonders in den Szenen deutlich, in denen er von der SS den Befehl bekommt, Teile der Häftlinge aus dem Lager und damit in den sicheren Tod zu schicken. Als 10.000 Häftlinge auf einen Todesmarsch getrieben werden sollen, lässt Krüger die Leute nicht antreten, muss aber schließlich mit ansehen, wie die Leute aus den Baracken herausgetrieben werden. Die Kameraeinstellung, bei der Krüger hilflos neben der rennenden Menschenmenge steht und das Gesicht leidvoll verzieht, lässt Krüger als neben dem Geschehen Stehenden wirken und verdeutlicht seinen inneren Gewissenskonflikt (vgl. Abbildung 28). Später rechtfertigt er vor den versammelten Widerständlern der Organisation seine zurückhaltende Position zum gewaltsamen Aufstand:

„So schwer ist die Entscheidung über Leben und Tod. Meint ihr, es fällt mir leicht Todes Transporte zum Tor zu schicken? Was soll ich machen? Soll ich Klugheit sagen, ich verweigere den Befehl, schieß mich über den Haufen? [...] Ihr würdet mir bestimmt ein Denkmal setzen. Aber ich verzichte auf die Ehre und schicke dafür Menschen in den Tod, um Menschen zu retten.“⁵¹²

Krügers Gewissensentscheidung zwischen dem Leben der einen und dem Tod der anderen ist in der Aussage des Films maßgeblich für das Leben im Konzentrationslager. Allerdings wird in *Nackt unter Wölfen* auch vorausgesetzt, dass die Häftlinge im Lager durch

eine gute Organisation überhaupt in der Lage sind, Entscheidungen zu treffen. Die Möglichkeit, einen Teil der Menschen zu retten, wird somit einzig dem Existieren der organisierten kommunistischen Häftlingsstrukturen im Lager zugeschrieben. Zu diesen gehört Krüger zwar nicht direkt, aber er sympathisiert mit diesen, was er durch seinen Ausspruch, er sei auch Kommunist, verdeutlicht.⁵¹³ Krüger und die Untergrundorganisation werden somit zu Helden im Lager, indem sie auf verschiedene Arten – Krüger durch geschicktes Abwiegen, die Organisation durch Kampf – Menschenleben retten, wobei das Prinzip des Kampfes letztendlich aber die Oberhand behält.

Außer den Kommunisten existiert noch eine große Menge anderer Häftlinge im Lager, die aber meist gesichtslos bleibt. Einzig der jüdische Pole, der das Kind ins Lager bringt, und das Kind selbst personifizieren die Masse der Menschen. Beide zeichnet vor allem ihre Hilflosigkeit aus. Der Pole wird von der SS als „Judensau“ beschimpft⁵¹⁴ und der Junge symbolisiert die Schutzbedürftigkeit der Häftlingsmasse und findet seine Beschützer in den Kommunisten, die sich seiner selbstaufopfernd annehmen. Die Tatsache, dass der Junge und auch der Pole Juden und damit eine wichtige Opfergruppe der NS-Herrschaft sind, findet im Film kaum eine Erwähnung. Die Juden des Films sind eine Opfergruppe von vielen, die unter dem Schutz der Kommunisten im Lager stehen. Die Häftlinge im Lager sind somit in eine hilflose Masse von unbestimmten Opfern – auch Juden – und einen potenten und schützenden Teil der Kommunisten unterteilt. Beide gehören zwar zu den Opfern der NS-Herrschaft, jedoch unterscheiden sich die Kommunisten von dem Rest durch ihren Kampfgeist und ihren Widerstand.

Das Thema des Films ist also nicht in direkter Form Schuld und Unschuld, vielmehr findet vor allem eine Inszenierung des kommunistischen Widerstands statt. In vielen Szenen wird das gute Funktionieren ihrer Organisation betont. So gibt ein Elektriker unter dem Vorwand einer Leitungsprüfung verschlüsselte Codes über das Mikro der Lagerführung durch⁵¹⁵ und mehrmals werden geheime Treffen gezeigt, bei denen es um die versteckten Waffen geht.⁵¹⁶ Auch wenn Einzelpersonen wie Krüger eine Rolle spielen, geht es in *Nackt unter Wölfen* vor allem um eine Gruppierung der verschiedenen Personen im Konzentrationslager in drei Kollektive: die schuldigen Täter, die unschuldigen und hilflosen Opfer und die gut organisierten Kommunisten. Alle drei Gruppen werden in der Szene des Lageraufstands in eindrucksvollen Bildern noch einmal – quasi zusammenfassend – als Masse inszeniert. Aufmarschierende SS-Leute versuchen das Lager zu verteidigen, die Kommunisten stürmen die Wachtürme und beweisen ihren Kampfgeist wovon die Masse der Häftlinge profitiert, die in Begeisterung zum Lagertor strömt (Abbildung 29). Durch die Gruppierung der am Lager beteiligten Personen bekommt der Film eine Aussage, die die Lagergrenzen überschreitet. Die ‚heldenhaften‘ Kommunisten kämpfen gegen die ‚bösen‘ Nationalsozialisten, um den Rest der Bevölkerung zu schützen – eine Darstellungsweise, die auch den Gründungsmythos der DDR widerspiegelt. Durch die Größe und die Anordnung der Gruppen sind die Schuldigen zwangsläufig in der Minderheit, während eine ebenso minderheitliche kommunistische Gruppe für das Wohl der unschuldigen Mas-

513 Vgl. *Nackt unter Wölfen* [01:40:48].

514 *Nackt unter Wölfen* [00:03:35].

515 *Nackt unter Wölfen* [00:45:38–00:46:38].

516 Z.B. *Nackt unter Wölfen* [01:24:59–01:27:27].

512 *Nackt unter Wölfen* [01:41:48–01:42:13].



Abbildung 29:
Die SS [01:47:31] und die Kommunisten [01:53:40] jeweils als stürmende Masse. Die restlichen Lagerhäftlinge laufen erst nach dem Ende der Kampfhandlungen los [01:56:54].

se kämpft. Die unterschiedlichen Charaktere unterstreichen dabei vor allem die Gegensätze zwischen den Gruppen. Während die SS-Leute entweder brutal und gefühllos oder opportunistisch und egoistisch dargestellt werden, sind die kommunistischen Personen allesamt positiv bewertet. Von der Gruppe der Häftlinge, die sich um das Kind kümmern, über die kämpferische Fraktion um Buchow bis zu dem überlegt handelnden Krämer verfolgen alle mit unterschiedlichen Mitteln das gleiche Ziel: Menschen im Lager zu retten und die Herrschaft der SS zu beenden.

Während die Einzelfiguren des Films allesamt eindimensional und eher weniger komplex dargestellt werden, ist in Bezug auf die Gruppen des Lagers das Gegenteil der Fall. Insbesondere das Funktionieren der kommunistischen Organisation erfährt eine sehr mehrdimensionale und ausführliche Darstellung. Die Gruppen des Lagers entsprechen letztlich komplexen narratologischen Typen, die eine stellvertretende Position für die Gesamtgesellschaft übernehmen.

Der kühle Realismus

Ästhetisch und künstlerisch ist *Nackt unter Wölfen* zwischen Realismus und sowjetischem Revolutionsfilm anzuordnen. Eher der Richtung des Realismus sind zunächst die zahlreichen Dialogszenen zuzuordnen, die die Widerständler aber auch die SS in Lagebesprechungen zeigen. Die Handlung ist stellenweise recht komplex und erfährt zahlreiche Wendungen, was ständige Gespräche der Charaktere über das weitere Vorgehen nötig erscheinen lassen. Der Stil wirkt hier häufig dokumentarisch-erzählend. Es wird ohne

große Emotionalisierungen eine Abfolge zusammenhängender Entscheidungen und Handlungen präsentiert. Dass bis auf die Anfangsszene keine Musik verwendet wird, unterstreicht den kühlen und handlungsorientierten Charakter des Films. Die sehr realistischen und dramatischen Szenen der Folter und des Leidens Höfels und Kropinskis im Gefängnis, lassen an den italienischen Neorealismus denken. Ein gutes Beispiel ist hier die Einstellung, in der Höfel zur Folterbank geht. Die Kamera filmt seinen Weg aus seinem Blickwinkel, sodass der Zuschauer seine Perspektive nachvollziehen kann. Höfels Blick – also die Kamera – streift die SS-Soldaten, die ihre Folterwerkzeuge prüfend in der Hand halten, und endet mit der Ansicht auf den Boden, die Höfels Endposition auf der Folterbank darstellt.⁵¹⁷

Auch die Distanziertheit den einzelnen Charakteren gegenüber erinnert an den italienischen Neorealismus. Selbst die erlittenen Grausamkeiten werden aus einer emotionalen Ferne heraus dargestellt, sodass ein Mitfühlen mit den leidenden Akteuren für den Zuschauer nur schwer möglich erscheint. Hier weist *Nackt unter Wölfen* deutliche Parallelen zu neorealistischen Filmen wie z.B. Roberto Rosselinis *Rom, offene Stadt* auf. Eine der Schlüsselszenen dieses Films ist sicherlich die Festnahme Francescos, der von der SS in einem LKW weggebracht wird. Seine Braut Pina läuft hinter dem Wagen her und wird erschossen. In den folgenden Sequenzen wird nur kurz Pinass Beerdigung gezeigt, um danach in einer längeren Szene den inzwischen geflohenen Francesco mit einem Freund zu zeigen, die beide bei einer Bekannten untertauchen. In mehreren Einstellungen sieht man zwar Francesco an, dass es ihm nicht sonderlich gut geht, aber die Trauer um Pina wird in der Darstellung nicht thematisiert und bleibt für den Zuschauer zwar erkennbar, aber nicht nachfühlbar.⁵¹⁸ Ähnlich wie in dieser Szene, in der die Trauer allein Francescos Trauer bleibt, ereignen sich auch die anderen dramatischen Szenen des Films und ihre emotionale Nachwirkung nur „am Rande“ des Geschehens⁵¹⁹ – ein typisches Merkmal des Neorealismus, das in *Nackt unter Wölfen* durch die Distanz zu den Akteuren ständig wieder aufgegriffen wird. Die Darstellung wirkt – ganz im Gegensatz zum emotionalen Realismus in *Sterne* – eher kühl beobachtend und von den Charakteren entfernt.

Dem Realismus gegenüber stehen Szenen, die eher an den russischen Revolutionsfilm erinnern. Vor allem die Aufnahmen der stürmenden Massen am Schluss lassen eine revolutionäre Dynamik spürbar werden. Auch wird mehrmals kurzzeitig Eisensteins Kollisionsmontage angewendet, die verschiedene Einstellungen miteinander stark kontrastiert. So geht z.B. unmittelbar in die beginnende Folterung Kropinskis und seine Schreie eine kurze Einstellung über, in der das Kind vor Lachen schreit, weil ihm die Häftlinge ein Lied vorsingen. Kurz danach ist der am Boden liegende Kropinski zu sehen, den ein SS-Wärter mit einem Eimer Wasser aus seiner Bewusstlosigkeit erwecken will.⁵²⁰ Auch wenn in *Nackt unter Wölfen* die Ästhetik des osteuropäischen bzw. sowjetischen Films nur kurz anklingt, muss jedoch erwähnt werden, dass dieser Einfluss bei anderen antifaschistischen Produktionen der späten 50er und 60er Jahre deutlich stärker zu beobachten ist. So weist Anne Barnert darauf hin, dass insbesondere Sergej Eisensteins Einfluss in vielen DEFA-

517 *Nackt unter Wölfen* [00:49:11–00:49:25].

518 *Rom, offene Stadt* [00:57:02–00:58:46].

519 Gregor u. Patalas 1962, S. 238.

520 *Nackt unter Wölfen* [00:48:20–00:48:40].

Filmen dieser Zeit entdeckt werden kann. So bemerkt sie in *Zeit zu leben* (Horst Seemann, DDR 1969, f) und *Königskinder* (Frank Beyer, DDR 1962, sw) deutlich Adaptionen an den russischen Revolutionsfilm und weist explizit auf *Die Toten bleiben jung* (Joachim Kunert, DDR 1968, sw) hin, in dem die berühmte Treppenszene aus Panzerkreuzer Potemkin adaptiert worden sei.⁵²¹ Auch wenn die bisher behandelten antifaschistischen DEFA-Filme eher an den italienischen Neorealismus erinnern, ist doch der große Einfluss des sowjetischen Films auf die Filme der DDR eine Tatsache.

Über diese deutlichen Anlehnungen an bestehende Filmschulen hinaus, besitzt *Nackt unter Wölfen* aber auch einen eigenen Stil, der vor allem in der Mischung von dokumentarischem Realismus und revolutionärer Dynamik besteht und hin und wieder von ungewöhnlich emotionalen Momenten unterbrochen wird. Letztere entstehen vor allem dann, wenn die Häftlinge sich aufopferungsvoll um das Kind kümmern. Gerade aber weil diese Momente so spärlich vorhanden sind und sie meist durch harte Schnitte – wie in der Folterszene relativiert werden – bleibt die kühle Dokumentation als Grundcharakteristik des Films im Gedächtnis.

Parallelen zur Romanvorlage

Es liegt auf der Hand, dass der Film – wegen der engen Zusammenarbeit zwischen Frank Beyer und Bruno Apitz – sich in weiten Teilen sehr eng an der Romanvorlage orientiert. Sowohl in Roman und Film gleichen sich die Grundthemen: die Erhöhung des kommunistischen Widerstands und der ständige Entscheidungskonflikt zwischen Leben und Tod.

Als Marcel Reich-Ranicki 1961 Apitz' Roman in der ZEIT rezensierte kam er zu dem Urteil, der Erfolg des Stoffs liege in der Lösung des Konflikts zwischen Kindeswohl gegen das Wohls des Widerstands zugunsten des Kindes begründet. Hier habe der Roman im Gegensatz zum Zeitgeist nicht in Einklang mit der Parteilinie gelegen, die sonst das Wohl des Kollektivs immer voran stellte, und das Publikum hätte dieses ungewöhnliche Verhältnis honoriert.⁵²² Genau dieser von den Maßgaben des Antifaschismusbilds losgelöste Charakter des Romans sei, so Thomas Heimann, der Grund gewesen, weshalb die DEFA bereits 1954 das ihnen von Bruno Apitz angebotene Manuskript seiner Geschichte ablehnte. Man habe einzelnen Widerstandsgruppen und individuellen Schicksalen nicht ein solch großes historisches Gewicht verschaffen wollen.⁵²³ Aufgrund des großen Erfolgs von Apitz' Roman kam die DEFA später wohl nicht umhin, den Stoff zu verfilmen. Die seit dem Ende der 50er Jahre gegenüber den Widerstandsgruppen gefestigte Position der SED-Führung trug ebenfalls dazu bei, dass Apitz' nicht mehr als ‚Gefahr‘ für den eigenen Machtspruch gesehen werden musste.

Trotz der starken Parallelen zwischen Roman und Film, existieren auch deutliche Unterschiede, die allerdings weniger inhaltlich als vielmehr atmosphärisch und ästhetisch zu greifen sind. So wirkt Apitz' Roman alles in allem etwas persönlicher als der Film. Die Rolle der einzelnen Charaktere ist stärker betont und deren Denken und Handeln steht insgesamt mehr im Vordergrund. Im Gegensatz dazu neigt der Film, wie oben beschrie-

ben, zu der deutlichen Tendenz, eher aus einer kühlen Distanz zu erzählen, ein Charakteristikum, das im Roman zwar auch schon zu Teilen anklingt, aber im Film deutlich verstärkt worden ist. Diese Verstärkung offenbart sich z.B. im Vergleich der Folterszenen. Während im Roman die Folterszene in aller Grausamkeit ausführlich geschildert wird und die Folterer als satanische Masochisten dargestellt werden,⁵²⁴ ist diese Sequenz im Film deutlich kürzer und reduzierter. Die eigentliche Folter wird nicht gezeigt, vielmehr wird die bedrohliche Atmosphäre, die im Vorlauf der Folter von den SS-Leuten ausgeht, in stiller Losgelöstheit inszeniert und mit anderen Einstellungen konterkarikiert. Hier zeigt sich deutlich, dass bei der DEFA der italienische Neorealismus eine wichtige Rolle spielte und dessen Einflüsse maßgeblich in der Lage waren, die Atmosphäre einer Romanvorlage bei der Verfilmung nachhaltig zu beeinflussen.

Der kommunistische Widerstand als Gründungsmythos der DDR

Zwar erschien *Nackt unter Wölfen* kurz nach dem Mauerbau in den ostdeutschen Kinos, jedoch ist zu beachten, dass die Inhalte des Films aus Apitz' Roman, also aus den frühen bis mittleren 50er Jahren stammen und so ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Film und dem Mauerbau eigentlich nicht bestehen kann. Trotzdem passt Beyers Film zu den zeitgemäßen Tendenzen in der DDR. So befand sich die DDR in den 50er und frühen 60er Jahren auf der Suche nach der eigenen Legitimität als deutscher Staat im Gegensatz zur Bundesrepublik. Der Mauerbau war eine Maßnahme gegen die Flucht der DDR-Bürger in den Westen und Ausdruck der Abschottung und Festigung des eigenen Staats.⁵²⁵ In Bezug auf die NS-Vergangenheit existierte – wie in Kapitel 2.1 gezeigt wurde – eine strikte Betonung des staatlichen Antifaschismus, aufbauend auf der Legende, man habe in der Entnazifizierung dem Faschismus die Grundlage entzogen und ihn so erfolgreich beseitigt. Um den Staat ausreichend zu legitimieren, griff man vor allem auf den kommunistischen Widerstand zurück, der als der Beweis galt, dass man als moralischer Nachfolger dieser Bewegung immer schon gegen den Faschismus gestanden habe. Der kommunistische Widerstand war somit ein entscheidender Teil der Gründungslegende zur Legitimation des ostdeutschen Staats – auch wenn, wie in Kapitel 2.2.2 beschrieben, die Deutungshoheit über den Widerstand zwischen den Gruppen der Funktionäre und der KZ-Häftlinge umstritten war.

Apitz' Roman und Beyers Film bewegen sich in diesem Feld der Überhöhung des kommunistischen Widerstands. Während Buchenwald in den 50er Jahren zur zentralen Gedenkstätte für den kommunistischen Widerstand ausgebaut wurde und als Symbol für die Unterdrückung des Sozialismus durch die Nationalsozialisten stand, versuchten ehemalige Häftlinge und Widerständler ihren Teil des Ruhms geltend zu machen. Bruno Apitz' *Nackt unter Wölfen* spiegelt die Sichtweise eines ehemaligen kommunistischen Widerständlers, der im Rahmen des staatlichen Widerstands- und Buchenwaldkults seine Sicht der Wahrheit zum Ausdruck bringt. Dabei wird die Rolle des Widerstands bei der

521 Vgl. Barnert 2008, S. 40.

522 Vgl. bei Thiele 2001, S. 260f.

523 Vgl. Heimann 2005, S. 72.

524 Vgl. die Folterszene bei Apitz 1988, S. 158ff.

525 Vgl. Weber 2012, S. 57–59; vgl. ebenfalls Mähliert 2009, S. 95–103. Weber zeigt auch, dass die DDR sich insbesondere industriepolitisch in Konkurrenz zur Bundesrepublik sah, Weber 2012, S. 50f.

Befreiung des Lagers deutlich überhöht, z.B. wird die Lagerbefreiung in Roman und Film als regelrechte Schlacht zwischen bewaffneten Kämpfern und SS inszeniert, während bei der ‚realen‘ Befreiung des Lagers Buchenwald der Großteil der SS bereits abgezogen war.⁵²⁶

Hinter dem Vorhang des kommunistischen Widerstands verschwindet in Roman und Film – ganz so wie in der Vergangenheitsinterpretation der DDR in den 50er und 60er Jahren üblich – der Völkermord an den Juden. Die Juden werden zu einer von vielen Opfergruppen degradiert, während die Kommunisten als wichtigste und auch wehrhafteste Opfergruppe, die anderen Häftlinge beschützen. Insofern spiegelt der Film auch die massive Untertreibung, die bei der Errichtung der Gedenkstätte Buchenwald ungefähr zur Entstehungszeit des Films geschehen ist, wider. Die allmähliche Hinwendung der DDR-Forschung zur Frage des Judenmords in den 60er Jahren hat in den Film noch keinen Einzug gefunden. *Nackt unter Wölfen* verfehlt es demnach völlig, den grausamen Lageralltag, die Herrschaft der SS und den Rassenwahn darzustellen. Der Film zeigt lediglich das gute Funktionieren der kommunistischen Strukturen im Lager. Die Kommunisten sind in der Lage, ihre Organisation aufrechtzuerhalten, das Kind zu verstecken und damit die SS immer wieder in die Irre zu führen, auch wenn dabei Verluste zu beklagen sind. Das Thema des Films sind nicht die verschiedenen Ausprägungen des KZ-Systems, vielmehr wird vor dem Hintergrund des Lagers Buchenwald der Mythos des kommunistischen Kampfes und Heldentums geschürt.

Der Film im zeitgenössischen Schuldiskurs

Wie in Kapitel 2.2.2 thematisiert, löste sich zur Mitte der 50er Jahre der Konflikt um die Vorherrschaft im innerparteilichen Opfer- und Widerstandsdiskurs zugunsten der Ulbricht-Führung auf. Die Funktionäre aus dem russischen Exil schafften es, den Anspruch der KZ-Häftlinge auf die Deutungshoheit des Widerstands zu unterbinden und die SED-Führung als einzige Leitinstanz im Staat zu etablieren. Aus der Umbruchszeit der mittleren 50er Jahre stammt auch Apitz' Roman *NACHT UNTER WÖLFEN* – Apitz' hatte ja bereits 1954 sein Manuskript der DEFA zur Verfilmung angeboten. Der Roman ist insofern mit seiner deutlichen Erhöhung des Widerstands der KZ-Häftlinge Teil des innerkommunistischen Schuld- und Opferdiskurses, als dass er den Widerstand der Häftlinge vor allem in den eindrücklichen Schlusszenen in gewisser Weise auf die DDR als Gesamtstaat überträgt und damit im innerkommunistischen Streit Partei zugunsten der Häftlinge ergreift.

Die Übertragung von den einzelnen Personengruppen des Films auf die ‚Realität‘ der DDR geschieht hier vor allem mithilfe der Einbettung einzelner Akteure in den Kontext eines Kollektivs. In der Szene der Lagerbefreiung werden die Lagerinsassen zur großen Volksmasse, die wiederum von der Gruppe der Kommunisten befreit worden ist. Die Kommunisten stehen für die aktiven Elemente des Staats, die das Kollektiv der Gegner des Kommunismus, die SS-Soldaten, erfolgreich besiegen (Abbildung 29). Die Teilung des Sturms der Massen in dieser Szene in die zunächst angreifenden Kommunisten und

die befreite restliche Masse der unbeteiligten Opfer differenziert beide Kollektive in eine tatkräftige und eine mehr oder weniger unbeteiligte Gruppe, wobei die zweite Gruppe von der ersten beschützt wird. Es liegt die Vermutung nahe, dass in den Tatkräftigen die vermeintlichen Staatsgründer der DDR gesehen werden kann, in den Unbeteiligten das spätere unschuldige Staatsvolk. Genau an dieser Stelle ist *Nackt unter Wölfen* Teil des innerkommunistischen Führungsstreits, denn in der Darstellung der potenten Bewegung der KZ-Häftlinge wird diesen der Anspruch auf die Führung zugesprochen.

Nackt unter Wölfen richtet sich also letztlich in seiner Aussage auch vorsichtig gegen die SED-Führung, die ja eben nicht der hier dargestellten potenten Gruppe angehört. Doch nicht nur die Schlusszene, sondern auch die Lösung des im Film dargestellten Konflikts zwischen Kindeswohl und Allgemeinwohl zugunsten des Kindes bedeutet einen Schuss gegen die SED-Führung. Thomas Heimann begreift diese Art der Konfliktlösung als Verabschiedung von der „stalinisierten kommunistischen Parteikultur von blindfolgender Disziplinbereitschaft“ und sieht sie als Versuch, sich der „beginnenden Reformphase der frühen sechziger Jahre“ anzunähern. Damit würde schematisch-antifaschistische Heldenschemata früherer DEFA-Produktionen durchbrochen „indem der einzelne in seinem eigenverantwortlichen und eigenständigen Handeln nobilitiert“ wird.⁵²⁷ Heimann hat hier insofern Unrecht, als dass er die Abwendung von der stalinistischen Parteikultur als Zuwendung zu einer späteren Reformkultur begreift, denn Apitz' Ideen des Romans stammen ja aus den mittleren 50er Jahren. Vielmehr ist die deutliche Spitze gegen die stalinistische Parteikultur als ein Signal im innerparteilichen Konflikt um die Vorherrschaft zu sehen. Der Roman *Nackt unter Wölfen* ist somit ein Statement zugunsten des Machtanspruchs der inhaftierten Altkommunisten und der Film – wegen der großen Popularität des Romans entstanden – somit eine Spätfolge dieses innerparteilichen Widerstands- und Opferdiskurses.

Dass es der DEFA trotzdem möglich war, 1963 einen Film zu drehen, der auf einem ursprünglich gegen die Parteispitze gerichteten Roman basierte, ist nur damit zu erklären, dass der innerparteiliche Konflikt längst zugunsten der Ulbricht-Funktionäre gelöst war. Auch die SED-Führung bezeichnete sich als Teil des Widerstands und konnte den Inhalt des Films – die Erhöhung des Widerstands – leicht in ihrem Sinne umdeuten, zumal die Konkurrenz um die ‚Widerstandshoheit‘ längst ausgeschaltet war.⁵²⁸ *Nackt unter Wölfen* spiegelt somit – unabhängig von seiner Romanvorlage – im Kontext der frühen 60er Jahre trotzdem die zeitgenössische Selbstwahrnehmung der SED wider und ist trotz der Differenzen Teil des zeitgenössischen Schuld- und Widerstandsverständnisses.

Demzufolge geben auch die ostdeutschen Rezensionen ein ausschließlich positives Bild wieder. Das Zentralorgan der SED, *NEUES DEUTSCHLAND*, lobte die revolutionäre Dynamik des Films und ignorierte dabei, dass diese ursprünglich ja eine Spitze gegen die Parteiführung dargestellt hatte:

„Mit „Nackt unter Wölfen“ haben die Filmschaffenden unseres Landes eine nationale Verpflichtung erfüllt. Zum ersten Male im deutschen Film sind die menschliche Größe, der Mut,

526 Kogon 1976, S. 346f. Aus Kogons Werk geht aber auch hervor, dass die im Film gezeigte Potenz der kommunistischen Untergrundbewegung durchaus den Tatsachen entspricht.

527 Heimann 2005, S. 91 u. 96.

528 Jürgen Danyel weist darauf hin, dass auch die Führungselite sich in kämpferischer Tradition sah: Danyel 1995, S. 33. Zum leninistischen Traditionsverständnis der SED siehe ergänzend Malycha u. Winters 2009, S. 52–60.

die revolutionäre Leidenschaft und die internationale Solidarität der „Politischen“ in den faschistischen Konzentrationslagern in den Mittelpunkt eines Spielfilms gestellt worden.“⁵²⁹

Auch andere Rezensionen zeigen, dass es den Kritikern leicht fiel, die Überhöhung des Widerstands einzig als Ausdruck eines staatskonformen Antifaschismus zu begreifen:

„Der große Gegenstand, der Kampf deutscher Kommunisten und ihrer ausländischen Klassenossen gegen die faschistische Terrormaschine, wird in seinem Wesen erfaßt, [...] Indem sie, die Gemarterten und Gepeinigten, solidarisch für das Leben des Kindes eintreten, bewähren sie sich für das Leben. Hierin dokumentieren sich moralische Überlegenheit, Charakterstärke, Humanität, Lebenszuversicht und unerschütterliches Wissen davon, daß ihre Weltanschauung siegen wird.“⁵³⁰

Der innerparteiliche Konflikt um die Macht spielt in keiner der Rezensionen eine Rolle. Auch wenn *Nacht unter Wölfen* im ursprünglichen Sinne einen anderen Hintergrund hatte, passte der Film mit seiner Botschaft zur „Vernichtung des Nazismus“⁵³¹ trotzdem gut zur antifaschistischen Staatsdoktrin.

Ähnlich wie viele andere Filme wurde *Nacht unter Wölfen* in der bundesrepublikanischen Presse bei Erscheinen 1963 nur wenig beachtet. Die Rezensenten, die sich mit dem Film beschäftigten, gingen weniger auf die politische Botschaft des Films ein, sondern sahen in Beyers Werk vor allem einen KZ-Film und hinterfragten den Realismus des Films, so auch der Filmkritiker Ulrich Gregor:

„Was in *Nacht unter Wölfen* nicht gelungen ist, rührt an das grundsätzliche Problem aller KZ-Filme: es ist nicht möglich, die Schreckenswelt eines nazistischen Konzentrationslagers im Studio (oder selbst auf dem Gelände des ehemaligen Lagers wieder aufzubauen: jede Reproduktion muß hier notwendig hinter der Wirklichkeit zurückbleiben, von der einzig das filmische Dokument einen Eindruck wiederzugeben vermag.)“⁵³²

In ähnlicher Weise beurteilte auch Hans Helmut Prinzler den Film. Er kam zu dem Schluss, dass die „bekannten Dokumentarfilme über die Verbrechen des Faschismus beweisen, daß eine exakte Rekonstruktion unmöglich ist.“⁵³³ Erst 1968, als der Film auch in den westdeutschen Kinos anlief, wurde in der Presse auch seine politische Botschaft hinterfragt:

„Aber das ihnen [den kommunistischen Widerstandskämpfern] hier eine Art Ausschließlichkeit für die besten Tugenden dramaturgisch zugeteilt wird, macht, leider, den Film streckenweise für seine Partei allzu parteilich. Dadurch hört man seiner wichtigen Moral skeptischer zu, als man möchte. Schade, daß ein DEFA-Film denn doch immer als ein solcher zu erkennen sein muß. In diesem Fall besonders.“⁵³⁴

Obwohl der Film sowohl in Ost- als auch in Westdeutschland im üblichen Modus des Kalten Kriegs beurteilt wurde, bleibt festzuhalten, dass Beyers Film zwar im Hinblick auf die Erhöhung des kommunistischen Widerstands durchaus als typischer Film seiner Zeit angesehen werden darf, in Bezug auf die Opfer- und Widerstandsparteinahme zugunsten

der KZ-Häftlinge jedoch eher als übriggebliebenes Kuriosum der mittleren 50er Jahre anzusehen ist.

3.9 Schuld im Film der ersten zwei Nachkriegsjahrzehnte

Die Mörder sind unter uns und *In jenen Tagen* – Ein Direktvergleich

Die Mörder sind unter uns und *In jenen Tagen* nehmen vordergründig eine jeweils eigene Schuldposition ein. *Die Mörder sind unter uns* präsentiert einen Schuldigen – Brückner –, der als Einzeltäter und Angehöriger der Oberschicht stellvertretend für eine in der Bevölkerung zu suchende schuldige Minderheit steht. Mertens steht ihm als eine Mischung aus Kriegsoffer und Rächer als direkter Antagonist gegenüber. In *In jenen Tagen* existiert jedoch das Motiv der Schuld nahezu nicht. Vielmehr macht es sich der Film zur Aufgabe, Menschen zu zeigen, die in schweren Zeiten ihre ‚Menschlichkeit‘ bewahrt haben – also unschuldig geblieben sind. In einem Identifikationsangebot an die Zuschauer wird das Muster des ‚Opfers‘ auf große Teile der Bevölkerung übertragen. Während Staudtes Film inhaltlich also in einem Täter-Opfer-Gegensatz angelegt ist, werden bei *In jenen Tagen* nahezu keine Täter gezeigt, dafür aber verschiedene Opfer- und Oppositionskategorien ausdifferenziert. Beide Filme haben jedoch die Gemeinsamkeit, dass sie ihre Sympathieträger als Opfer charakterisieren und sie mithilfe dieses Schemas entlasten.⁵³⁵

Darüber hinaus spielt sich die Handlung beider Filme auf einer grundlegend verschiedenen Ebene ab. *Die Mörder sind unter uns* ist durch die Forderung, die Mörder innerhalb der Gesellschaft ausfindig zu machen, auf einer eher öffentlichen Ebene verortet. Käutners Film jedoch ist – durch die inszenierte emotionale Nähe zu den Charakteren – ausschließlich auf der privaten Ebene angesiedelt:

„Sie [die Protagonisten] nehmen die politische Unterdrückung (die IN JENEN TAGEN anführt!) als Aufforderung wahr, sich *privat* und persönlich zu bewähren und zu läutern [...]“⁵³⁶

Die Läuterung der Charaktere hat nicht wie bei *Die Mörder sind unter uns* ein gesellschaftlich-politisches Engagement zur Folge, sondern ermöglicht den Einzelpersonen – und damit auch den Zuschauern, die sich damit identifizieren sollen – ihren persönlichen Stolz zu bewahren und sich der eigenen Unschuld bewusst zu sein. Beide Filme orientieren sich somit deutlich am vorherrschenden Schulddiskurs ihrer jeweiligen Besatzungszone. Denn während Staudtes Film sich durch den öffentlichen Charakter als Teil der in der SBZ betriebenen gesellschaftlichen Neuordnung – die auch in der Entmachtung der ‚Täter‘-Eliten besteht – outet, spiegelt *In jenen Tagen* deutlich die in den Westzonen vorherrschende Abneigung gegen einen vermeintlichen Kollektivschuldvorwurf und die Vorbehalte gegen ein politisches Engagement zur Schuldfrage wider. Der Zeitgeist der sowjetischen Entnazifizierung, in der die Schuldigen dezidiert in der ehemaligen gesell-

529 Rezension Knietzsch, NEUES DEUTSCHLAND, 1963.

530 Rezension Netzeband, FILMSPIEGEL, 1963, S. 247.

531 Rezension Sobe, BERLINER ZEITUNG, 1963.

532 Gregor in Thiele 2001, S. 255.

533 Prinzler nach Thiele 2001, S. 255.

534 Nach Thiele 2001, S. 255.

535 Diese Entlastung mithilfe des Opferschemas wird allgemein als typisch für den gesamtdeutschen Nachkriegsfilm gesehen, vgl. z.B. Schultz 2012, S. 45f.

536 Becker u. Schöll 1995, S. 53.

schaftlichen Elite gesucht wurden, steht hier dem Verdruss in den Westzonen über die mit der Entnazifizierung vermeintlich erfolgte Kollektivschuldzuweisung gegenüber.

Die Tatsache, dass die mit der Entnazifizierung einhergehenden Schuldpositionen der jeweiligen Besatzungszonen so stark in den jeweiligen Filmen wiederzufinden sind, mag angesichts der sehr frühen Entstehungszeitpunkte der Filme überraschen. Jedoch wird daran deutlich, wie prägend die Entnazifizierung für die Gesellschaft der Jahre 1946 und 1947 gewesen sein muss wenn zwei der wichtigsten Filme dieser Zeit so deutlich die jeweils vorherrschende gesellschaftliche Meinung widerspiegeln.

Trotz der Unterschiede in der Position zur Schuldfrage existiert aber auch eine wichtige Gemeinsamkeit der beiden Filme. Denn obwohl in *Die Mörder sind unter uns* die Jagd nach einem Täter im Vordergrund steht, bietet auch dieser Film eine Entlastung der Teile der Bevölkerung an, die nicht zu der skizzierten Täterelite gehören. Ebenso entlastet *In jenen Tagen* weite Bevölkerungskreise, indem alle Beteiligten entweder als Opfer oder als Oppositionelle des Regimes dargestellt werden. Beide Filme betreiben somit eine Entschuldung bestimmter Bevölkerungsteile. Während jedoch *Die Mörder sind unter uns* nach sozialistischem Muster die Nachkriegsbevölkerung in ‚Nazis‘ und ‚Nicht-Nazis‘ teilt, geht *In jenen Tagen* noch weiter und spricht nahezu die gesamte Bevölkerung von jeglicher Schuld frei – zurecht wurde Käutners Film in Anlehnung an die sogenannten ‚Persilscheine‘ später häufig als ‚Persilfilm‘⁵³⁷ bezeichnet und reiht sich somit in die große Zahl der westdeutschen Nachkriegsfilme ein, die ebenfalls – wenn auch auf andere Weise – die Schuld der Bevölkerung eher zurückwiesen. So wird in *Zwischen gestern und morgen* (Harald Braun, ABZ 1947, sw) zwar der Raub des Eigentums einer Jüdin thematisiert, jedoch geht es in dem Film weniger um ‚Wiedergutmachung‘, vielmehr werden die Jüdin und ihr Schmuck „geradezu missbraucht, um die Mehrheit der Deutschen von Raub und Mord zu entlasten.“⁵³⁸ Auch *Der Ruf* (Josef von Baky, Westberlin 1949, sw) gibt zwar einen Eindruck der bundesdeutschen Repressalien gegen jüdische Rückkehrer und wurde deshalb von dem Verleih schnell „aus dem Verkehr gezogen“, jedoch verneint der Film deutlich eine Schuld der deutschen Bevölkerung.⁵³⁹

In diesem Kontext muss auf die DEFA-Produktion *Ehe im Schatten* (Kurt Maetzig, SBZ 1947, sw) hingewiesen werden. Dieser Film betont ähnlich wie *In jenen Tagen* das Motiv der ‚Menschlichkeit‘, das letztlich die Frage nach der Schuld und Mitschuld in den Hintergrund rückt. Er behandelt einen jungen Schauspieler, der sich zur NS-Zeit nicht von seiner jüdischen Frau scheiden lassen will. Als er sich entscheiden muss, an die Front geschickt zu werden und seine Frau deportieren zu lassen oder sich scheiden zu lassen, wählt er den gemeinsamen Selbstmord, der ihn und seine Frau den Repressalien entzieht. Ähnlich wie *In jenen Tagen* wurde auch *Ehe im Schatten* in der nachträglichen Kritik wegen der unpolitischen Haltung kritisiert:

„So ist letztlich die einzige Kritik am Nationalsozialismus diejenige, daß er die Menschlichkeit zum ‚Letzten‘ treibt, damit aber eben umso gewisser – letztlich – am Menschen auch scheitern und unterliegen muß. Das Verhältnis von Täter und Opfer ist somit zu guter Letzt

darin auf den Kopf gestellt, daß es das Opfer ist, welches mit seinem selbstgewählten Tod siegt.“⁵⁴⁰

Auch in *Ehe im Schatten* wird der Nationalsozialismus also nur als Folie behandelt, vor deren Hintergrund die Charaktere ihre Menschlichkeit beweisen müssen. Mit diesem eher emotionalen Mechanismus unterscheidet sich der Film markant von *Die Mörder sind unter uns* und weist eher Parallelen zum zeitgenössischen Schuldiskurs der Westzonen auf – wohl deshalb war der Film auch in Westdeutschland sehr erfolgreich.

Schuldpositionen im Vergleich

In Bezug auf die Frage nach der Schuld ähneln sich auch die Filme der 50er und frühen 60er Jahre in Ost und West deutlich und weisen außerdem Parallelen zu *Die Mörder sind unter uns* und *In jenen Tagen* auf. In vielen Fällen stellen die Filme eine bestimmte kleine Tätergruppe dar, um diese einer Gruppe Unschuldiger gegenüberzustellen, die dadurch entlastet wird. Allerdings geschieht dies in Filmen der DEFA und der Bundesrepublik auf jeweils verschiedene Weise. Es werden mit unterschiedlichen Mitteln jeweils verschiedene Gruppen gefunden, die be- oder entschuldigt werden.

In *Canaris* entlastet der Vergleich mit der schuldigen SS die als traditionell-preußisch dargestellte Wehrmacht. Der Film steht symbolisch für eine große Zahl von Filmen, die der Kriegsfilmwelle der 50er Jahre zuzuordnen sind. Alle diese Filme entlasten mehr oder weniger die Wehrmacht, teilweise indem sie die SS als Tätergruppe der Wehrmacht gegenüberstellen. So ist der Widersacher des Luftwaffengenerals Harras in *Des Teufels General* (Helmut Käutner, BRD 1955, sw) ähnlich wie in *Canaris* der teuflische SS-Gruppenführer Schmidt-Lausitz, der Harras das Leben schwer macht. In anderen Filmen übernehmen auch Einzelpersonen innerhalb der Wehrmacht den Teil des Gegenspielers. So ist es in Paul Mays *08/15*-Reihe ein einzelner, besonders fanatischer Wehrmachtsoffizier, der als Widersacher den Rekruten gegenübersteht. Täterfiguren avancieren in den Nachkriegsfilmen – zu diesem Schluss kommt auch Ursula von Keitz – selten zu Hauptpersonen, vielmehr steht im Zentrum der Handlung tendenziell, wie in *Die Mörder sind unter uns*, eine eher als Opfer charakterisierte Figur.⁵⁴¹

Doch auch über den Gegensatz zu fanatischen Einzeltätern hinaus sind in den Filmen der Kriegsfilmwelle eine Vielzahl von Elementen abzulesen, welche die Funktion der Entlastung der ‚Helden‘ erfüllen. So bleiben häufig als Verantwortliche für erlittenes Leid der Akteure in abstrakter Weise ‚der Krieg‘ oder ‚die Zeiten‘ stehen. Auch wenn z.B. in *Die letzte Brücke* (Helmut Käutner, ÖJO 1954, sw) das im Nachkriegsdeutschland unbeliebte Thema der Partisanen aufgegriffen wird, die sehr positiv dargestellt werden, verliert sich der Film bezüglich der Schuldfrage in schicksalhaften Andeutungen. So schreiben z.B. Becker und Schöll:

„An dem Film *DIE LETZTE BRÜCKE* kann man sehen, wie der Vorwurf der Unmenschlichkeit, gegen den Krieg erhoben, nicht nur jede Frage nach und jede Kritik an den mit ihm verfolgten politischen Zielen verbietet, sondern den Kriegseignissen umgekehrt sogar

537 Vgl. Pflaum 2008, S. 15.

538 Gallwitz 2001, S. 11.

539 Vgl. Gallwitz 2001, S. 12–16.

540 Becker u. Schöll 1995, S. 56.

541 Vgl. von Keitz 2007, S. 163.

noch eine positive Seite abzugewinnen vermag als Glorifizierung von dennoch in ihm anzutreffender Menschlichkeit.⁵⁴²

Menschlichkeit ist ähnlich wie in *In jenen Tagen* auch im bundesdeutschen Film der 50er Jahre ein ständig betontes Motiv, das auf einen Großteil der Akteure übertragen wird. Die Bewahrung der Menschlichkeit fungiert hier als Beweis der Unschuld des Volks.

Insofern passt auch der Film *Die Brücke*, der vor allem die kindliche Unschuld der sieben Jungen betont, während die Erwachsenen dem Untergang der Jungen hilflos aber ebenfalls unschuldig gegenüberstehen, in dieses Schema. Das Prinzip der Tragik und der Unvermeidbarkeit manifestiert hier den Opfermythos der Bevölkerung. Trotzdem weicht *Die Brücke* auch in vielerlei Hinsicht von den restlichen Kriegsfilm ab, indem er eine deutlich antimilitaristische Haltung vertritt. Der Film ist auch insofern besonders, als dass er mit Ausnahme des kaum ernstzunehmenden Ortsgruppenleiters keine Täter benennt und das Prinzip der Tragik damit verstärkt. Während die Akteure der typischen bundesdeutschen Kriegsfilm meist einen konkreten Feind in den eigenen Reihen haben, bleibt die Frage nach der Verantwortung für das Leid der Jungen unbeantwortet. Auch *Unruhige Nacht* (Falk Harnack, BRD 1958, sw), der das für die Zeit der Widerbewaffnung unliebsame Thema der Desertation beleuchtet, findet letztlich nur schicksalshafte Erklärungen für die Geschehnisse und stellt den desertierten Soldaten als Opfer des Kriegs dar.

Ein anderes Thema beleuchtet *Rosen für den Staatsanwalt* (Wolfgang Staudte, BRD 1959, sw). Ähnlich wie in *Die Mörder sind unter uns*, ist der Film, den Staudte diesmal im Westen realisierte, von der Suche nach einem ehemaligen NS-Täter im bundesdeutschen Justizwesen geprägt. Allerdings wird der schuldige Staatsanwalt auch hier explizit zu einem klischeebehafteten Einzeltäter, sodass der Film kaum als eine tiefgreifende Beschäftigung mit der Schuldfrage gesehen werden kann. Auch *Kirmes* (Wolfgang Staudte, BRD 1960, sw) handelt von der Suche nach der Vergangenheit in einem Eifeldorf der späten 50er Jahre, lässt jedoch auf seiner Suche für die meisten Charaktere Milde walten und sucht die Schuld eher bei Einzelpersonen. Die bundesdeutschen Filme der 50er und frühen 60er Jahre über den Nationalsozialismus verneinen in hohem Maße eine Schuld der meisten Deutschen an den Verbrechen des Nationalsozialismus und bringen dies mit verschiedenen Entschuldungsmustern zum Ausdruck, die wiederum die Hauptakteure positiv darstellen. Diese Filme haben, so Becker und Schöll,

„auf ihrer Suche nach der Güte des Menschen im Dritten Reich die Frage nach einer (Mit-)Schuld schon hinter sich gelassen – einfach dadurch, daß sie die Existenz dieses Gut-Seins, von Menschlichkeit, postulierten und bebilderten.“⁵⁴³

Auch in den ostdeutschen Filmen dieser Zeit bestimmt das Muster der Täter- und Opferzuschreibung die Schuldposition. Allerdings finden die DEFA-Filme entsprechend dem in der DDR populären Bild des Nationalsozialismus andere Täter- und Opfergruppen. In *Der Rat der Götter* tragen die kapitalistischen Großindustriellen die Verantwortung am Krieg und am Leid der Menschen, während Dr. Scholz als Geläuterter sich der Friedensbewegung anschließt, die von kommunistischen Arbeitern gefördert wird. Die klare Täterdefinition dieses Films erinnert etwas an die Tätersuche aus *Die Mörder sind unter uns*.

542 Becker u. Schöll 1995, S. 57.

543 Becker u. Schöll 1995, S. 60.

Ebenso wie in Staudtes Film geschieht die Entschuldung hier vor allem im Kontrast zu den Schuldigen. Beide Filme erarbeiten auf ihre Weise eine Tätergruppe – *Der Rat der Götter* geht hier sogar noch etwas weiter, weil die Industriellen ausdrücklich als *einzige* Tätergruppe charakterisiert werden.

In *Nacht unter Wölfen* stehen weniger die Täter im Vordergrund, als vielmehr die Kommunisten, die durch ihren Kampf gegen die SS die große Masse der Opfer im Konzentrationslager schützen. Die Schuld ist hier von vornherein den „Faschisten“, für die die SS symbolisch steht, zugewiesen, während die Kommunisten als Hauptgegner der Unterdrücker dargestellt werden.

Auch in anderen antifaschistischen DEFA-Filmen sind diese Muster wiederzufinden. So ist *Der Fall Gleiwitz* ebenso von einer eindeutigen Täterdarstellung geprägt – der SS-Hauptsturmführer Alfred Naujocks übernimmt die Rolle des kaltblütigen Schergen, der die Interessen des faschistischen Deutschland durchsetzt –, in *Königskinder* (Frank Beyer, DDR 1962, sw) stehen wiederum kommunistische Arbeiterkreise in Konflikt mit der SA. Anders als die westdeutschen Filme dieser Zeit sind die DEFA-Filme viel stärker von einem starken Gegensatz zwischen Opfern, Widerständlern und Tätern geprägt. Während die westdeutschen Filme häufig das ‚Gutmenschentum‘ ihrer Akteure betonten, gibt es im antifaschistischen Film auf der einen Seite die kommunistischen Helden und auf der anderen Seite die klischeehaften Faschisten. Der Kontinuitätsforderung des westdeutschen Films in Berufung auf seine Hauptakteure stand im DEFA-Film die Forderung nach einem „neuen Menschen, der Garant gegen eine verbrecherische Staatsführung sein sollte“⁵⁴⁴ gegenüber – ganz im Sinne der sozialistischen Ideologie der Erneuerung der Gesellschaft.

Selbst in *Professor Mamlock* (Konrad Wolf, DDR 1961, sw) werden diese Muster postuliert. Zwar zeichnet sich dieser Film Wolfs dadurch aus, dass er explizit das Schicksal eines jüdischen Arztes in den Vordergrund stellt und die Repressionen der mittleren 30er Jahre gegen Juden hervorhebt, jedoch tritt auch hier eine kommunistische Arbeiterorganisation als Retter der NS-Opfer auf und der Konflikt um die Machtübernahme im Januar 1933 wird ausschließlich als eine Auseinandersetzung zwischen Faschisten und Kommunisten erklärt.

Auch wenn ostdeutsche Filme häufig konkreter die tatsächlichen Opfergruppen der NS-Politik darstellten und klarere Täterbilder fanden, funktionieren auch sie letztendlich ähnlich einförmig und ideologiegeprägt, wie ihre westlichen Pendanten. Insbesondere *Der Rat der Götter* ist ein starkes Beispiel dafür, dass in den antifaschistischen Filmen der DEFA teilweise sehr deutlich Position gegen den Westen bezogen und die Schuld beim westlichen Kapitalismus gesucht wurde. Dass dieses Muster typisch für den DDR-Film der 50er Jahre ist, zeigt Christiane Mückenberger. Analog zu *Der Rat der Götter* nennt sie Filme wie *Der Auftrag Höglers* (Gustav von Wagenheim, DDR 1950, sw), *Geheimakten Solvay* (Martin Hellberg, DDR 1952, sw) und andere, die meist inszenieren, wie Menschen unter der Profitgier kapitalistischer Unternehmen zu leiden haben. Anders als *Der Rat der Götter* haben diese Filme – die größtenteils zu Beginn der 50er Jahre erschienen – allerdings nicht den Nationalsozialismus zum Thema, sondern sind meist in der Gegenwart der Nachkriegsjahre angesiedelt. Sie zeigen aber, dass die Auseinandersetzung mit

544 Becker u. Schöll 1995, S. 184.

dem Kapitalismus, der ja in der Staatsideologie häufig mit dem Faschismus gleichgesetzt wurde, auch im DEFA-Film der 50er Jahre eine weitreichende Konstante darstellte. Christiane Mückenberger weist außerdem darauf hin, dass DEFA-Filme vor 1949 noch meist das Thema des Ost-West Konflikts größtenteils vermieden und sich auf die Schuldzuweisung zuungunsten von NS-Verbrechern beschränkten – man denke hier auch an *Die Mörder sind unter uns*.⁵⁴⁵ Die Tatsache, dass insbesondere ab 1949 sich der Schwerpunkt der Schuldzuweisungen etwas verlagerte und zunehmend westliche Kapitalisten als Schuldige erkannt wurden, ist sicherlich als Konsequenz des sich verschärfenden Systemkonflikts zu verstehen.

Trotz ihrer Unterschiede weisen die ost- und westdeutschen Filme über den Nationalsozialismus zwischen 1946 und 1963 eine wichtige Gemeinsamkeit auf, denn die Filme beider Seiten entschulden breite Personenkreise und damit meist die breite Masse der Bevölkerung, indem deutsche positiv bewertete Charaktere entweder als Opfer oder Helden stellvertretend für Viele inszeniert werden. Im Gegensatz dazu werden mehr oder weniger deutliche Täter gefunden. In manchen westdeutschen Produktionen wie *In jenen Tagen* oder *Die Brücke* spielen zwar Täter eine nebengeordnete Rolle jedoch sind dargestellte Täter im Westen ähnlich wie im Osten immer Repräsentanten einer Minderheit und häufig wird der Ausnahmecharakter dieser Personen betont. Auch wenn Filme in Ost und West grundsätzlich unterschiedliche Täterbilder präsentieren, ist jedoch den Filmen beider Staaten die Begrenztheit der Tätergruppen gemein. Letztlich teilen die Filme beider Staaten die deutsche Bevölkerung gleichermaßen in Opfer, Helden und Einzeltäter.

In ähnlicher Weise erkennt auch Juliane Scholz in ihrer Magisterarbeit zur Erinnerungsfunktion des Nachkriegsfilms diese Figurenzuweisung im Nachkriegsfilm bis zum Ende der 50er Jahre und begreift damit ebenfalls Filme in Ost und West als mit grundsätzlich ähnlichen Motiven behaftet. Sie teilt die Filme der ersten 19 Nachkriegsjahre in 3 Phasen ein: Den Filmen zwischen 1945 und 1948/9 weist sie insbesondere eine Entlastungsfunktion zu, die Filme von 1948/9 bis 1954 sieht sie in einer Phase der Ideologisierung und zwischen 1954 und ca. 1960 erkennt sie besonders Widerstandsstatements in den gesamtdeutschen Filmen.⁵⁴⁶ Auch wenn Scholz' Einteilung der Filme bis zum Ende der 50er Jahre in drei Epochen im Hinblick auf die Produktionsbedingungen sicherlich sinnvoll erscheint, muss diese Periodisierung im Hinblick auf die narrative Aussage der Filme zur Schuldfrage als vernachlässigbar erscheinen, denn über alle von Scholz genannten Phasen hinweg weisen die Filme in Ost und West eine ähnliche Form der Be- und Entschuldung einzelner Gruppen auf.

Lediglich *Sterne* muss in diesem Kontext als große Ausnahme für den gesamtdeutschen Film gesehen werden. Mit der im Film gestellten Frage nach der individuellen Verantwortung jedes Deutschen für die Verbrechen an den Juden und der deutlichen Opferdarstellung jüdischer Deportierter nimmt Wolfs Film im Schuld Diskurs der 50er und frühen 60er Jahre eine Sonderstellung ein für die in dieser Zeit kein westliches Pendant zu finden ist. Auch auf zwei weitere Ausnahmen ist hier ausdrücklich hinzuweisen. So ist *Lang ist der Weg* (Herbert B. Fredersdorf u. Marek Goldstein, Westdeutschland 1948, sw)

bis heute der einzige Film, der in Deutschland in jiddischer Sprache verfilmt wurde. In der Nachkriegszeit thematisierte er – neben *Morituri* (Eugen York, BRD 1948, sw) – als einziger Film explizit die Opferperspektive der Juden. Der Film behandelt aus der Gefangenschaft befreite Juden, die 1945 in einem Lager für „Displaced Persons“ leben. In mehreren Rückblenden wird die Leidensgeschichte einer jüdischen Familie erzählt, die in Warschau zunächst ins Ghetto gebracht und später nach Auschwitz deportiert wurde. Ähnlich wie in *Morituri* wird dabei das Vernichtungslager Auschwitz bildlich gezeigt – eine absolute Ausnahme im deutschen Nachkriegsfilm. Der Film thematisiert den irreparablen Charakter der Vernichtungspolitik für die Juden und betont Differenzen zwischen deutscher und jüdischer Erfahrung.⁵⁴⁷ Sven Kramer erklärt dies damit, dass der Film sich nicht an die deutsche Öffentlichkeit wandte, sondern vielmehr Juden in DP-Camps und jüdische Gemeinden in Übersee als Zielgruppe hatte. Letztlich sei der Film aber nie in die reguläre Distribution gelangt, als sich herauskristallisiert habe, dass das Publikum Filme mied, in denen die unliebsamen Seiten der NS-Zeit thematisiert wurden.⁵⁴⁸ *Lang ist der Weg* und *Morituri* blieben in den unmittelbaren Nachkriegsjahren eine absolute Ausnahme.

Die Filme im zeitgenössischen Schuld Diskurs

Die meisten Filme bis in die frühen 60er Jahre hinein waren tendenziell stark in ihrem jeweiligen landestypischen Schuld Diskurs bzw. -verständnis verankert. Meist gaben die Filme eindeutig die in der Öffentlichkeit vorherrschende Meinung wieder, andere Filme jedoch bildeten den Schuld Diskurs nicht immer vollständig ab und fanden in manchen Themenbereichen eigene Darstellungsweisen. Nur in Ausnahmen steht die filmische Darstellung vollkommen konträr zur vorherrschenden Sichtweise.

Besonders stark sind *Der Rat der Götter* und *Die Mörder sind unter uns* im Schuld Diskurs der DDR verankert. *Die Mörder sind unter uns* präsentiert – auch wenn kommunistische Gruppen hier nicht explizit genannt werden – ein typisch sozialistisches Schuldverständnis, denn der Täter Brückner ist deutlich als Mitglied einer besitzenden Oberschicht zu erkennen. *Der Rat der Götter* hingegen ist Inbegriff des klassischen antifaschistischen Films der 50er Jahre, weil in dem Film die Täter in den Reihen der Kapitalisten gesucht werden und damit gleichzeitig eine Diffamierung der Bundesrepublik ausgesprochen wird, indem die ausgemachten Täter als weiterhin im Westen aktiv bezeichnet werden. Nur aufgrund der Thematik entfällt die Betonung der sowjetischen Rolle im dargestellten internationalen Konflikt. Dass beide Filme zwar ähnlich eindeutige Einzeltäter finden, jedoch *Der Rat der Götter* deutlich stärker den Aspekt des kapitalistisch-westlichen Täters betont, muss als Konsequenz des sich verschärfenden Systemkonflikts zu Beginn der 50er Jahre verstanden werden. Die zwei Filme gleichen sich zwar im Hinblick auf die Ausschließlichkeit ihrer Täterfiguren, unterscheiden sich jedoch insoweit, dass beide vor dem Hintergrund sich wandelnder politischer Verhältnisse die kapitalistische Verortung ihrer Täterfiguren unterschiedlich gewichten. Beide Filme sind dadurch in hohem Maße im Schuldverständnis der DDR verankert.

⁵⁴⁵ Vgl. zur Frage der Diffamierung des Westens im DEFA-Film Mückenberger 1996.

⁵⁴⁶ Vgl. Scholz 2008, S. 99–103.

⁵⁴⁷ Vgl. Kramer 2009, S. 288.

⁵⁴⁸ Vgl. Kramer 2009, S. 288.

Den westlichen Schulddiskurs bildet *Canaris* besonders stark ab. Der Film gibt im Zusammenhang mit der Wiederbewaffnungsdiskussion die offiziell geforderte Entlastung der Wehrmachtseliten wieder und betont außerdem das in den 50er Jahren in Westdeutschland populäre Bild des menschlichen Helden zur NS-Zeit. Insbesondere *Der Rat der Götter* und *Canaris* vertreten eine staatlich-offizielle Sichtweise auf die NS-Zeit und bekommen so den Anschein einer ideologischen Propaganda. Sie stehen somit im Schulddiskurs am stärksten in Einklang mit den offiziell postulierten Bildern der Schuld. Auch *In jenen Tagen* ist mit seiner demonstrativen Abwehr einer vermeintlichen Kollektivschuldannahme als typisch für den zeitgenössischen westlichen Schulddiskurs zu sehen.

Etwas konträr sind *Nackt unter Wölfen* und *Die Brücke* zu bewerten. *Nackt unter Wölfen* stellt zwar ebenso eine staatskonforme Sichtweise dar, indem der kommunistische Widerstand in Verbindung mit dem Gründungsmythos der DDR ideologisch überhöht wird, jedoch atmet der Film aufgrund der engen Parallelen zu Apitz' Roman noch in manchen Passagen den Geist der innerparteilichen Auseinandersetzung der frühen 50er Jahre um die Vorherrschaft in der SED. Der Film bezieht eigentlich vorsichtig Stellung zugunsten der Vormacht der altkommunistischen KZ-Häftlinge und steht damit zumindest stellenweise dem zu Beginn der 60er Jahre propagierten Geschichtsbild der Vormachtstellung der Gruppe Ulbricht entgegen. Nur die Lösung des Konflikts zur Mitte der 50er Jahre hin ermöglichte der SED-Führung der frühen 60er Jahre ihre eigenen Ursprünge im kommunistischen Widerstand Buchenwalds zu sehen und den Machtanspruch der alten kommunistischen Bewegungen zu ignorieren. *Nackt unter Wölfen* gehört somit nicht zu den am stärksten propagandistisch geprägten DEFA-Produktionen. Filme wie der Zweiteiler über den Arbeiterführer Ernst Thälmann – *Sohn seiner Klasse* und *Führer seiner Klasse* (Kurt Maetzig, DDR 1954 u. 1955, sw) – beziehen noch deutlicher zugunsten der SED-Elite Position und stärkten damit eindeutiger als *Nackt unter Wölfen* den offiziellen Gründungsmythos der DDR.

Auch in Bezug auf *Die Brücke* ergibt sich ein zwiespältiges Bild. Einerseits ist der Film mit der Betonung der Schicksalhafterkeit des Kriegs und der Menschlichkeit der Akteure stark im Geschichtsbild der 50er Jahre verankert. Andererseits wird in *Die Brücke* bewusst ein anderer Weg eingeschlagen als in vorigen Filmen, indem der Krieg nicht mehr als Folie für die Betonung des soldatischen Heldentums dargestellt, sondern vielmehr offen kritisiert wird. Mit seiner klaren Friedensbotschaft entfernt sich der Film von der staatskonformen Wiederbewaffnungsdebatte und erinnert stärker an die DEFA-typische Antikriegshaltung als an seine westdeutschen Vorgänger.

Sterne ist auch in Bezug auf den Schulddiskurs als klare Ausnahme zu sehen. Mit seiner differenzierten Täterdarstellung und der Frage nach individueller Schuld passt der Film gar nicht in die ostdeutsche Sicht auf die NS-Zeit, sondern erinnert mehr an die Schuldposition, die einige westdeutsche Intellektuelle im westdeutschen Schulddiskurs dieser Zeit vertreten. Ebenso wie diese Intellektuellen eine Randgruppe darstellen, ist auch *Sterne* als Randerscheinung in der DDR zu sehen. Wie wenig die Aussage des Films in der DDR erwünscht war, zeigt auch die Tatsache, dass die ostdeutschen Rezensionen den eigentlichen Inhalt des Films ignorierten und ihn vielmehr insoweit antifaschistisch beurteilten, wie sie es von anderen DEFA-Filmen gewohnt waren.

Obwohl in der Bundesrepublik der öffentliche Schulddiskurs der 50er und frühen 60er Jahre vielseitiger war als in der DDR, spiegelt sich dies nicht in den Filmen wider. In Bezug auf NS-Themen zeigten sich westdeutsche Filme sehr einseitig, denn der Markt wurde von den Wehrmachtsfilmen dominiert. Thematische Ausnahmen und abweichende Darstellungsmuster waren bis in die frühen 60er Jahre hinein selten. Die größere Freiheit der westdeutschen Filmmacher schlug sich also nicht in freieren Filmen nieder. Die zu häufige Wiederholung der Entschuldigungsmuster zeugt von wenig Innovationsgeist und einem gewohnheitsverhafteten Markt, der kommerziellen Erfolg nur Althergebrachtem ermöglichte.

Trotz der Unfreiheit der ostdeutschen Filmmacher sind in Bezug auf NS-Themen bei den Filmen der DEFA größere Variationen der Darstellungsmuster festzustellen als bei den westdeutschen Pendants. Fehlende kommerzielle Zwänge ermöglichten hier scheinbar dem staatlichen Filmsystem der DEFA sich von Althergebrachtem zu lösen und thematisch stärker zu variieren. Dass diese Variationen in den meisten Fällen jedoch stärker ideologiebehaftet waren, liegt aufgrund des propagandistischen Zwecks des Films in der DDR auf der Hand.

Letztlich muss aber festgestellt werden, dass insgesamt betrachtet die Filme beider deutscher Staaten – *Sterne* ausgenommen – bis in die frühen 60er Jahre hinein deutlich im zeitgenössischen Schuldverständnis verankert waren. Elemente der Kollektivschuldabwehr, des deutschen Opfer- und Widerstandsmythos und des Systemkonflikts sind in allen Filmen deutlich präsent. Lediglich in Details – z.B. in der Frage der Art des kommunistischen Widerstands in *Nackt unter Wölfen* – gingen manche Filme eigene Wege. Spielfilme griffen in den ersten zwei Jahrzehnten nach dem Kriegsende in hohem Maße kursierende Ansichten bezüglich der Schuldfrage auf und förderten so sicherlich auch in umgekehrter Weise die in der Öffentlichkeit ohnehin schon verbreiteten Entschuldigungsmythen.

Tradierung von Darstellungsmustern?

Indem in *Die Mörder sind unter uns* die in der SBZ üblichen Schuld- und Entschuldigungsmuster der Entnazifizierungszeit aufgegriffen und zum Kernthema gemacht werden, definiert der Film als erste deutsche Nachkriegsproduktion die bildliche Grundlage der Schuldmuster an der sich wenigstens spätere DEFA-Produktionen messen mussten. Zu dem bestehenden ‚Bilderpool‘ fügt der Film zwar keine neuen Bilder und Darstellungsmuster hinzu, jedoch visualisiert er in der Konstruktion des Täters Brückner, des Opfers und Rächers Mertens und der Lichtgestalt Susanne die zeitgemäße Sichtweise in der SBZ über Schuld und Unschuld an NS-Verbrechen. Insbesondere visuell-ästhetisch wird sich in diesem Film aber auch der Bilder des expressionistischen 1920er-Jahre-Films bedient, dessen Perspektiven und Licht-Schatten-Kontraste die bedrohliche und düstere Aussage des Films maßgeblich unterstützen. Ähnlich verhält es sich bei *In jenen Tagen*, der ebenfalls als erster Film der Westzonen die vorherrschende öffentliche Meinung über die Schuldfrage in emotionalen Geschichten bildlich manifestierte. Beide Filme schufen somit mit deutlich umrissenen Täter- und Opferkategorien einen filmischen Bilderpool der Be- und Entschuldung und gaben anderen Filmen eine Steilvorlage, diese Muster wieder aufzugreifen. Einerseits sind zwar insofern beide Filme als Vorbild der darauffolgenden Fil-

me zu betrachten, als dass sie gerade die Entschuldungs- und Opferschemata etablierten, andererseits ist deutlich geworden, dass gerade aufgrund der sehr verschiedenen Themenschwerpunkte die späteren Filme nur begrenzt in direkter Folge zu den beiden Erstproduktionen zu sehen sind.

Obwohl aus beiden Filmen eine Entschuldung breiter Bevölkerungsschichten folgt, ist es nicht möglich eine direkte Tradierung der Darstellungsmuster von *Die Mörder sind unter uns* zu *In jenen Tagen* festzustellen, dafür ist die Art und Weise mit der entschuldigt wird zu unterschiedlich. Die Gegenüberstellung von Täter und Opfer und die Aufzählung der verschiedenen Opfer- und Oppositionsarten besitzt zwar in der Entlastung großer Bevölkerungsteile eine ähnliche Aussage, jedoch ist ihre Funktionsweise sehr verschieden. Diese Differenz lässt sich leicht aus der starken Verankerung der beiden Filme in dem jeweiligen Schuldiskurs ihres Entstehungskontextes erklären. Es kann aber auch gemutmaßt werden, dass gerade das Fehlen der Vorbilder in Bezug auf eine Schuldposition die Filmmacher dazu gebracht hat, sich stärker am zeitgenössischen Schuldiskurs zu orientieren.

Eine deutlichere Übertragung von Stereotypen ist innerhalb des Genres der westdeutschen Wehrmachtsfilme zu erkennen. Das am häufigsten genutzte Darstellungsmuster ist das Bild des widerständlerischen Wehrmachtsoffiziers gegen das NS-Regime zur Förderung des Wehrmachtsmythos. Wie in der Analyse zu *Canaris* bereits angedeutet, wurde dieses Muster zum ersten Mal im amerikanischen Spielfilm *Rommel, der Wüstenfuchs* initiiert – mit dem Zweck, die Altkader der Wehrmacht als Neubegründer der westdeutschen Streitkräfte zu rehabilitieren. Das Bild des heldenhaften Rommel, der sich aufgrund seines Gewissens für den Widerstand gegen die politische Führung entscheidet, wurde von zahlreichen Filmen der westdeutschen Kriegsfilmwelle aufgegriffen. *Canaris* stellte hier den Anfang dar und viele andere Filme nahmen das Thema wegen des kommerziellen Erfolgs auf.

Den Höhepunkt der Widerstandsdarstellungen bilden die beiden Filme über das Attentat auf Hitler vom 20. Juli. *Es geschah am 20. Juli* (Georg Wilhelm Pabst, BRD 1955, sw) und *Der 20. Juli* (Falk Harnack, BRD 1955, sw) erschienen nahezu zeitgleich. Pabsts Variante beschränkte sich auf die Ereignisse des 20. Juli während Harnacks Interpretation auch die Vorgeschichte mit einbezog. Beide Filme bedeuteten aber, trotz der inhaltlichen Unterschiede, eine Würdigung des Widerstands. Mit vielen anderen Filmen bildeten die beiden „Stauffenberg“-Filme ein gemeinsames Genre der Widerstandsdarstellungen, die eng mit der staatlichen Aufrüstung verknüpft waren.⁵⁴⁹ Dass alle diese Filme in der Widerstandsdarstellung aufeinander Bezug nehmen und dieses Muster wohl in einer Art Tradierung voneinander kopieren, beweist die extreme Ähnlichkeit der Muster. Genau wie in *Rommel, der Wüstenfuchs* und *Canaris* ist der typische Widerständler in all diesen Filmen stets nach dem gleichen Muster dargestellt: er ist gewissenhaft, prinzipientreu, vertritt preußische Ideale und steht damit in Opposition zum „neuen“ NS-Offizier, häufig der SS zugehörig. Auch in *In jenen Tagen* ist das Bild des gewissenhaften Widerständlers bereits vorhanden, jedoch noch nicht explizit im Sinne einer Personifizierung durch Wehrmachtsoffiziere.

Dieses Widerstandsmuster ist jedoch ausschließlich typisch westdeutsch. Im DEFA-Film leisten einzig Kommunisten Widerstand gegen das NS-Regime – die Würdigung des Widerstands um den 20. Juli kam in der DDR erst in den 80er Jahren auf. Außerdem existierte in der DDR auch keine Diskussion um die Legitimierung der Streitkräfte, weil in der Selbstwahrnehmung ja die Urheber des Nationalsozialismus erfolgreich entmachteten worden waren und somit die Frage der Verantwortung der Wehrmacht gar nicht erst gestellt werden musste. Die Wehrmacht war in der DDR kein Traditionsinhalt auf den man sich berief und folglich fehlt auch jegliche filmische Darstellung einer positiven Wehrmacht im DEFA-Kino.

In westdeutschen Filmen hängt das Widerstandsmuster in einigen Filmen mit dem Muster der schuldigen SS zusammen, die als Opponent der Wehrmachtsoffiziere fungiert. Dieses Muster erlebt tendenziell eine Steigerung. Während in *Canaris* Heydrich durch sein freundlich-kaltes Verhalten zwar bedrohlich aber noch alles in allem sehr menschlich wirkt, verändert sich das Bild der SS in *Des Teufels General* ins diabolische. So weisen Becker und Schöll darauf hin, dass der SS-Gruppenführer Schmidt-Lausitz im Unterschied zur Heydrich-Darstellung in *Canaris* „in die Nähe eines dem Wahnsinn nahen Ideologen der ‚neuen Zeit‘ gerückt“ wird, der „mit der Faust auf einen Schrank hauend von einem großdeutschen Europa“ redet.⁵⁵⁰ Das Muster der schuldigen SS erfüllt somit den Zweck, die Unschuld der Hauptakteure zu verstärken indem ihnen klar einzuordnende Opponenten gegenübergestellt werden: eindeutige Täter machen die anderen zu eindeutigen Opfern. Eine Kopie dieses Musters von Film zu Film kann jedoch nicht festgestellt werden, da die Bilder der SS erstens zu uneinheitlich sind und zweitens auch nicht immer vorkommen. So kommt z.B. *Die Brücke* ganz ohne die SS aus und auch in anderen Filmen – wie z.B. in der *08/15*-Reihe oder *Der Stern von Afrika* (Alfred Weidenmann, BRD 1957, sw) – spielt die SS kaum eine Rolle.

Ein weiteres typisch westdeutsches Darstellungsmuster ist das Prinzip der Tragik, dass letztlich die Hauptcharaktere zu Opfern des Kriegs werden lässt. Ähnlich wie *In jenen Tagen* weist auch *Die Brücke* die Tendenz auf, den Krieg als eine schicksalsgegebene Tatsache darzustellen, die eine Generalamnestie für alle Beteiligten bedeutet. Auch in den meisten Kriegsfilmen der 50er Jahre klingt das Schicksalsprinzip häufig an, so z.B. in *Hunde, wollt ihr ewig leben* (Frank Wisbar, BRD 1959, sw), bei dem insbesondere im letzten Teil des Films das Leid der Soldaten infolge der Kampfhandlungen im Fokus steht. Auch in *Rosen für den Staatsanwalt* spielt das Prinzip der Tragik eine wichtige Rolle, denn der bemitleidenswerte Hauptcharakter wird nur aufgrund des vermeintlichen Diebstahls zweier Schachteln Schokolade zum Tode verurteilt und trifft aufgrund purer Zufälle nach dem Krieg seinen Richter wieder, der ihm in Folge von Missverständnissen erneut schaden will.

Das Prinzip der Tragik und das damit zusammenhängende Opferschema ist zwar so häufig im westdeutschen Film anzutreffen, dass durchaus von einer Art Tradierung dieses Prinzips auszugehen ist, jedoch ist es deutlich schwieriger als z.B. beim Widerstandsmuster hier eine direkte Kopie von Film zu Film festzustellen, weil sich die Ausprägungen der Tragik zu sehr unterscheiden. So dient das Prinzip in *In jenen Tagen* der Betonung der

⁵⁴⁹ Vgl. Kapitel 2.3.2 und 3.6.

⁵⁵⁰ Becker u. Schöll 1995, S. 138.

Menschlichkeit, in *Die Brücke* jedoch wird damit die kindliche Unschuld betont. Trotzdem wird deutlich, dass sich die in *In jenen Tagen* entwickelten Entschuldungs- und Opferschemata in einer Art rotem Faden durch die westdeutschen Produktionen der 50er Jahre ziehen. Insbesondere das wiederkehrende Opferschema ist als deutliches Merkmal einer systematischen Entschuldung im westdeutschen Spielfilm zu sehen, zumal damit auch zusammenhängt, dass auch die tatsächlichen Opfergruppen der NS-Verbrechen in ebenfalls systematischer Weise ausgeblendet werden.

Im DEFA-Film ist das Muster des kommunistischen Widerstands das am häufigsten vertretene Schema. Selbst in einem so unkonventionellen Film wie *Sterne* wird die Darstellung kommunistischer Partisanen aufgegriffen. Typisch für dieses Muster, das auch eine Entschuldung der Kommunisten bedeutet, ist, dass die kommunistischen Kämpfer stets allein gegen den NS-Feind stehen, sie die anderen Opfer beschützen und dabei gleichzeitig selbst die Hauptzielrichtung des nationalsozialistischen Terrors darstellen. Häufig sind auch die Kommunisten die einzigen, die die Wahrheit über die Gefahr kennen, die von den Nationalsozialisten ausgeht. So ist in *Professor Mamlock* der Jude Mamlock leichtgläubig und will nicht wahrhaben, dass sich der Volkshass kollektiv gegen die Juden richtet, während die Kommunisten die Situation richtig einschätzen und als einzige versuchen, dagegen anzugehen. Ähnlich ist auch *Stärker als die Nacht* (Slávan Dudow, DDR 1954, sw) aufgebaut. Auch hier steht der kommunistische Widerstand gegen die NS-Diktatur im Vordergrund und die Kommunisten sind die einzigen, die das Ausmaß der Bedrohung zum Zeitpunkt der Machtübernahme richtig einschätzen.

Das Muster der gesteigerten Bedeutung des kommunistischen Widerstands entspricht in hohem Maße der Staatsideologie und ist daher auch in allen DEFA-Filmen präsent. Es scheint als könne ein antifaschistischer Film ohne dieses Schema nicht bestehen und es liegt die Vermutung nah, dass – betrachtet man das Beispiel *Sterne* – einige DEFA-Filmer dieses Muster betonten, um die Zensoren beruhigen zu können und eine Aufführungsgenehmigung zu erhalten. Es existiert also aus ideologischen Gründen ein „Bilderpool“ des Widerstands, aus dem sich die DEFA-Filmmacher immer wieder bedienen, was auch an den hier analysierten Filmen abzulesen ist. Obwohl in *Nacht unter Wölfen* und *Der Rat der Götter* unterschiedliche Tätergruppen thematisiert werden, gleichen sich doch beide Filme in der Betonung der Bedeutung des linken Widerstands, auch wenn in *Nacht unter Wölfen* die Überhöhung noch drastischer ausfällt. Die Parallelen der Schlusszenen, in denen kämpferische Kommunistenmassen über ihre Widersacher triumphieren und als Masse inszeniert werden, sind so signifikant, dass hier deutlich die gemeinsamen Nutzung des „antifaschistischen Bilderpools“ zutage tritt. Auch die aus dem Gegensatz mit den Tätern resultierende Entschuldung der sozialistischen Volksmasse ähnelt sich in beiden Filmen signifikant. *Der Rat der Götter* kann als einer der ersten DEFA-Filme gesehen werden, bei dem die aus dem russischen Revolutionsfilm übernommene Massendynamik angewendet wurde. Es muss allerdings davon ausgegangen werden, dass in *Nacht unter Wölfen* zwar die Szenen denen des älteren Films gleichen, jedoch nicht direkt aus ihm kopiert wurden, sondern vielmehr dem ideologisch geprägten Bilderpool entspringen.

Während in den westdeutschen Filmen die NS-Zeit tendenziell – so Becker und Schöll – unpräzise als „Reich des Teufels“ dargestellt wird, konzentrieren sich die DEFA-

Filme in ihrer Darstellung des Nationalsozialismus vor allem auf die NS-Täter. Becker und Schöll unterscheiden die vom Kapital gekauften Nazigrößen und die Personifizierungen des NS-Terrors der frühen 30er Jahre zur Legitimation des Arbeiterwiderstands – meist die SA, die in vielen Filmen als saufender und pöbelnder Mob inszeniert wird (*Ehe im Schatten*, *Die Buntkarrierten* (Kurt Maetzig, SBZ 1949, sw.), *Stärker als die Nacht* usw.).⁵⁵¹

Der Rat der Götter nutzt das Bild der gekauften Nazigrößen. Auch wenn einzig Hitler nur einmal sehr kurz in Erscheinung tritt, sind die NS-Politiker doch in den Gesprächen der Vorstandsmitglieder ständig präsent. Die Täter in *Nacht unter Wölfen* hingegen passen eher ins Schema des gewalttätigen NS-Verbrechers, jedoch sind diese etwas anders dargestellt, als Becker und Schöll dies skizzieren, denn es handelt sich nicht um prügelnde SA-Soldaten sondern vielmehr um grausame SS-Täter, die nicht die Grobschlächtigkeit anderer Darstellungen aufweisen, sondern vielmehr ihre Grausamkeiten auf kalt berechnende Art und Weise verüben. In *Der Fall Gleiwitz* wird dieses Muster noch gesteigert, indem SS-Hauptsturmführer Naujocks nicht nur kaltblütig, sondern auch hochintelligent verbrecherisch dargestellt wird.

Im Hinblick auf die Täterbilder im DEFA-Film ist es also kaum möglich einen Bezug der Filme aufeinander festzustellen, dafür werden die Täter auf zu unterschiedliche Weise dargestellt. Vielmehr ist eine Art Entwicklung zu beobachten, in der die Täterfiguren sich immer stärker von stumpfsinnigen Schlägern zu kaltblütig-berechnenden Teufeln wandeln. *Nacht unter Wölfen* und besonders *Der Fall Gleiwitz* haben letztere Darstellung zu ihrem Höhepunkt gebracht. Diese Entwicklung geht einher mit dem schwindenden Einfluss der altkommunistischen Kader zugunsten der Politfunktionäre im Laufe der 50er Jahre. Während zu Beginn der 50er Jahre in DEFA-Filmen noch häufig der Straßenkampf der 30er Jahre dieser Altkommunisten gegen die SA thematisiert wurde, bedeutete deren Machtverlust auch eine Verschiebung des öffentlichen Täterbilds. Der kaltblütige SS-Täter löste nicht nur den SA-Schläger ab, sondern steht vermutlich auch symbolisch für eine innerparteiliche Zurückdrängung der Altkommunisten der Weimarer Republik bzw. der ersten Jahre nach 1933.

Obwohl sich in den ost- und westdeutschen Filmen die Schlusssatzung in Bezug auf die Schuldzuweisung zuungunsten bestimmter Personen deutlich unterscheidet, sind sich dennoch die Täterbilder beider Seiten erstaunlich ähnlich. NS-Politgrößen und SS werden in den Filmen beider Länder genutzt, um die Schuld auf Minderheiten abzuwälzen. In *Canaris* und *Nacht unter Wölfen* dient die SS als Konterfei der „Helden“, in *Die Brücke* und *Der Rat der Götter* stehen NS-Politiker als opportunistische bzw. abhängige Marionetten im Hintergrund des Geschehens. Auch wenn in all diesen Filmen die Aussage dieser Täterdarstellungen stets eine andere ist, haben sie doch gemeinsam, dass die Täter stets dazu dienen, den Hauptakteuren als Opponenten entgegenzustehen und sie somit zu entschulden. Dieses Darstellungsmuster wird jedoch nicht von Film zu Film übertragen, sondern resultiert vielmehr aus der Notwendigkeit der jeweiligen Dramaturgie. In der Schlusssatzung sind den Filmen allerdings weniger die Täter gemeinsam, vielmehr bildet

551 Becker u. Schöll 1995, S. 140f. u. 143f.

das Schema der *Entlastung* der einen durch *Belastung* der anderen einen staatenübergreifenden Konvent in der Schuldfrage.

Einzig *Sterne* schlägt mit der differenzierten Darstellung der Täter einen Sonderweg ein. Sein emotionaler Realismus bricht deutlich mit dem antifaschistischen Schema und steht eher in der Tradition des Melodrams. Thomas Elsaesser und Michael Wedel sehen den Film sogar als Startpunkt einer internationalen melodramatischen Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus im Film und weisen auf die Parallelen zwischen *Sterne* und späteren westdeutschen Filmen wie *Die Ehe der Maria Braun* (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1978, f) oder *Die Blechtrommel* (Volker Schlöndorff, BRD 1978/79, f) hin, die einen ähnlich melodramatischen Ansatz verfolgen.⁵⁵² *Sterne* ist also auch in dieser Hinsicht untypisch für seine Entstehungszeit.

552 Vgl. Elsaesser u. Wedel 2009, S. 39.

4. DDR 1968 bis 1982: Wandel in der Schuldfrage

4.1 Filmauswahl

In den 60er und frühen 70er Jahren wurde der Nationalsozialismus in den Spielfilmen der DDR ähnlich wie in Westdeutschland nur selten thematisiert. Dies lag jedoch weniger im Aufkommen neuer Regisseurgenerationen begründet, sondern hing vielmehr mit den politischen Differenzen innerhalb der DDR in Bezug auf den Spielfilm zusammen. Nach den Filmverboten auf dem 11. ZK-Plenum 1965 stellte sich eine allgemeine Scheu aller DEFA-Beteiligten vor politischen Themen ein.⁵⁵³ Der politische Druck führte dazu, dass die DEFA ihr Programm umstellte, die ohnehin mittlerweile beim Publikum wenig beliebten Antifaschismusfilme verbannte und mehr und mehr auf Unterhaltungsfilme setzte. Dazu zählten z.B. die ostdeutschen Indianerfilme (1966–1975) oder einer der größten Klassiker der DEFA *Die Legende von Paul und Paula* (Heiner Carow, DDR 1973, f), der wie kein DEFA-Film zuvor den Schritt ins Individuelle wagte.⁵⁵⁴ Aufgrund der Filmverbote im Rahmen des 11. ZK-Plenums und der angespannten Lage der DEFA erschien zwischen 1963 und 1968 kein nennenswerter antifaschistischer Film in den Kinos der DDR.

Ich war neunzehn (Konrad Wolf, DDR 1968, sw) war einer der wenigen antifaschistischen Filme nach 1965 und auch er beschritt mit der Darstellung verschiedener Kriegserlebnisse einer Einzelperson den Weg ins Individuelle. Dass Wolfs Film vor allem aufgrund seiner sowjetfreundlichen Darstellung in dieser filmpolitisch unruhigen Phase entstand, liegt nah.⁵⁵⁵ Als sehr erfolgreiche Produktion und vor allem wegen seines Alleinstellungsmerkmals in Zeiten seltener antifaschistischer Produktionen lohnt eine Analyse von *Ich war neunzehn* im Hinblick auf die Schuldfrage. Eine ähnliche Alleinstellung besaß zur Mitte der 70er Jahre *Jakob der Lügner* der in seiner Zeit ebenso wenige antifaschistische Pendants besaß. *Jakob der Lügner* unterscheidet sich im Hinblick auf die Schuldfrage jedoch massiv von anderen antifaschistischen Filmen der DEFA, weil er nicht Opfer und Täter einander gegenüberstellt, sondern sich vor allem auf jüdische Opfer im Warschauer Ghetto konzentriert deren Leid mit tragikomischen Mitteln dargestellt wird. In *Jakob der Lügner* geht es nur insofern um die Schuldfrage, als dass die Opfer des Nationalsozialismus gerade mit den Mitteln der Verschleierung besonders in den Vordergrund gerückt werden. Mit dieser besonderen Darstellung Unschuldiger bietet der Film im Rahmen dieser Arbeit eine neue Perspektive, deren Analyse sich im Sinne der Fragestellung lohnt.

Ab 1976 öffnete die SED-Führung verstärkt den Filmmarkt der DDR für westliche Unterhaltungsfilme, was dazu führte, dass das antifaschistische Genre im DDR-Kino weiter an Bedeutung verlor. Lediglich zu Beginn der 80er Jahre gelang es der DEFA

553 Vgl. Kersten 1977, S. 44.

554 Vgl. Gersch 2004, S. 387f.; Gersch weist darauf hin, dass der Film von der SED-Führung aufgrund seiner Hervorhebung der Individuen nicht gerne gesehen wurde, ein Verbot aber durch den großen Zuschauererfolg des Films verhindert wurde.

555 Vgl. Gersch 2004, S. 385.