

- gert, ihr Verhalten apathisch. Der Anblick entindividualisierter »lebender Toter« wurde zu einer der Ikonen des Holocaust.
- 132 Zit. nach Christine Müller, »Rivalität des Leidens? Die Darstellung von Juden und Polen im polnischen Nachkriegsfilm«. In: Frank Grüner/Urs Heftrich/Heinz-Dietrich Löwe (Hg.), »Zerstörer des Schweigens«. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa. Köln 2006, S. 357-375, hier S. 368.
- 133 Tatsächlich handelt es sich laut Primo Levi um ein überliefertes Schicksal: das der polnischen Jüdin Mala Zimetbaum, die 1944 aus dem Frauenlager Auschwitz-Birkenau flüchtete, um die Weltöffentlichkeit über den Massenmord zu informieren, aber an der slowakischen Grenze gefasst wurde. Vgl. Primo Levi, *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München/Wien 1990, S. 159f.
- 134 Müller in: Grüner/Heftrich/Löwe.
- 135 Zum Film siehe: Jiří Cieslar, »DALEKÁ CESTA/DISTANT JOURNEY«. In: Peter Hames (Hg.), *The Cinema of Central Europe*. London 2004, S. 45-52.
- 136 Vgl. ebd., S. 45.
- 137 Zum israelischen Kino siehe: Amy Kronish/Costel Safirman, *Israeli film: a reference guide*. Westport 2003.
- 138 Raz Yosef, *Beyond Flesh: Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*. New Brunswick, N.J. 2004.
- 139 Tom Segev, *Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung*. Reinbek/Hamburg 1995, S. 51.
- 140 Ebd., S. 152f.
- 141 Lihi Nagler, »Zwischen privatem Albtraum und Repräsentationspolitik. Bilder vom Holocaust im israelischen Film«. In: Bruns/Dardan/Dietrich, S. 88-97, hier S. 88.

1950er Jahre

Nach Auschwitz ins Kino – Vom Trümmern zum heilen Welt

»[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch [...]«¹ erklärt Theodor W. Adorno in seinem 1951 publizierten Essay »Kulturkritik und Gesellschaft« – und später: »Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll.«² Adornos häufig zum »Diktum« und später zur bloßen Phrase verkürzte Reflexion über die veränderten Bedingungen von Kunstproduktion und Leben nach der Zivilisationszäsur von Auschwitz wurde seit den fünfziger Jahren unterschiedlich interpretiert, diskutiert, zu widerlegen und zu relativieren versucht.³ Was nach jeder Auslegung blieb, war ein grundlegender Zweifel an den Möglichkeiten der Kunst, ihrem Willen, ihrer Tauglichkeit, von Verbrechen zu erzählen, die in ihrer Dimension die *limits of representation*⁴ – die Grenzen der Darstellbarkeit – zu sprengen schienen. Waren Bild und Sprache nicht durch zynischen Missbrauch ein für alle Mal diskreditiert? Mussten sie nicht daran scheitern, die perfide wie effiziente Tötungsmaschinerie zu beschreiben, die wiederum mit Worten und Bildern vorbereitet worden war? Oder waren die vielbeschworenen Unzulänglichkeiten des Vorstellungs- und Ausdrucksvermögens nur Ausflüchte, wie der Schriftsteller Jorge Semprún urteilt: »Man kann [...] immer alles sagen. Das Unsagbare, mit dem man uns ständig in den Ohren liegen wird, ist nur ein Alibi.«⁵ Und auch Imre Kertész kommt zu dem Schluss: »Vom Holocaust, dieser unfassbaren und unüberblickbaren Wirklichkeit, können wir uns allein mit Hilfe der ästhetischen Einbildungskraft eine wahrhaftige Vorstellung machen.«⁶

Das deutsche Unterhaltungskino war nicht der Ort, an dem diese Fragen verhandelt wurden. Die 1950er Jahre, die man im Nachhinein zugespitzt die »falschen« nannte, zeichneten sich in mancher Hinsicht durch das aus, was sie *nicht* erzählten. Wolf Donner nennt als vorrangiges Ziel: »Verdrängung der Nazi-Vergangenheit mit allen Mitteln filmischer Zerstreuung.«⁷ Der Filmkritiker sieht das Jahrzehnt als prägend für jeden späteren Umgang mit deutscher Geschichte an:

»Die fünfziger Jahre sind der Schlüssel zum Verstehen der deutschen »Bewältigungs-Misere. Alles, was seither an Neofaschismen, politischen Peinlichkeiten, rassistischem Fremdenhaß und nationalem Krampf sich ereignet hat, kommt aus jener Zeit. Die allumfassende Verdrängungswut, die im Kino ihr sichtbarstes Ventil fand, hat nicht nur die Formen des filmischen Ausdrucks, sondern auch die Rituale der politischen Auseinandersetzung, des öffentlichen Gedenkens und der staatlichen Repräsentation auf Jahrzehnte hinaus vergiftet. Inzwischen sind die Söhne und Enkel der Nazi-Täter über deren Verbrechen aufgeklärt. Aber damals hätten die ältere Tätergeneration, die mit frisierten Lebensläufen ihre »zweite Chance« im Wirtschaftswunderland suchte, und die jüngere Generation der Hitlerjungen und Landser, die gerade Firmen und Familien gründete, die Möglichkeit gehabt, im Kino ihrer eigenen Geschichte ins Gesicht zu sehen. Sie wurde vertan. Sie kehrte niemals wieder.«⁸

Natürlich entstanden, wie in den 1940er Jahren auch, sehr wohl west- und ostdeutsche Wer-

ke, welche die Frage nach der Verantwortung und dem Verhalten des Einzelnen im nationalsozialistischen Krieg stellten. Aber dieser Anteil kritischer Arbeiten – etwa von Wolfgang Staudte, Georg Wilhelm Pabst, Konrad Wolf und Bernhard Wicki – nahm sich gering aus innerhalb eines Jahrzehnts, in dem man im Kino offensichtlich nach (oberflächlicher) Heilung suchte. In Westdeutschland zeugten davon die inflationär produzierten Arztfilme nach dem Prototyp der Gattung DR. HOLL (1951; R: Rolf Hansen), ebenso wie die sich in die Kaiserzeit zurückprojizierenden Obrigkeitphantasien und das Genre des Heimatfilms. Der maßgebliche westdeutsche Film dieser Zeit hieß SCHWARZWALDMÄDEL (1950; R: Hans Deppe), es war der erste in Deutschland nach Kriegsende gedrehte Farbfilm. Die Adaption der gleichnamigen Operette war Ausdruck einer rückwärtsgewandten Sehnsucht nach naturbelassener, unschuldiger Idylle. 1951 lockte GRÜN IST DIE HEIDE (R: Hans Deppe) bis zu 20 Millionen Zuschauer in die Kinos.⁹ Die nun anrollende nostalgische Heimatfilmwelle auf grellem Farbmateriale wuchs sich zu einem typisch deutschen Genre aus.¹⁰ Seine Wurzeln hat es im Heimat- und Bergfilm der 20er bis 40er Jahre, zahlreiche Produktionen sind Remakes aus dieser Zeit.¹¹ Regisseure wie Hans Deppe oder Veit Harlan hatten schon in den 30er Jahren ganz ähnlich inszeniert¹² – zwei Jahrzehnte später bekamen die ländlichen Filmerzählungen eine schmerzstillende Funktion. Die nach dem verlorenen Krieg diskreditierten Begriffe »Deutschland«, »Deutsches Reich« und das noch gewöhnungsbedürftige »BRD« wurden durch die trostspendende »Heimat« ersetzt. Die Filme haben die Städte mit ihren Kriegsversehrungen verlassen und sich den intakt gebliebenen Landschaften zugewandt. Zwischen klaren Bergseen und blühender Heide stellt sich die Schuldfrage nicht – beziehungsweise stellt sie sich anders. Denn das Heimatgenre verhandelt oft mehr oder we-

niger deutlich Familienkonflikte, intergenerationale Spannungen und Fragen der Identität. Die Filme sind vom Verlangen geprägt, die durch die Kriegsereignisse aufgeworfenen Unstimmigkeiten im sozialen Gefüge zu beseitigen, um Harmonie und Stabilität wiederherzustellen.

Auch andere Erfolgsfilme der nächsten Jahre befriedeten die deutschen Gefühlslandschaften: DIE WIRTIN VOM WÖRTHESSEE, DER FÖRSTER VOM SILBERWALD, DORT OBEN, WO DIE ALPEN GLÜHEN, WENN ABENDS DIE HEIDE TRÄUMT und nicht zuletzt: DAS SCHWEIGEN IM WALDE.¹³ Das Verlangen nach einer guten alten Zeit, in der das Vertrauen in die autoritäre Führung noch nicht erschüttert war, äußerte sich in Titeln wie KAISERWALZER, KÖNIGIN LUISE, KÖNIGLICHE HOHEIT, KAISERMANÖVER und der österreichischen Sissi-Reihe.¹⁴ Da das Nachbarland nach dem Krieg in mancher Hinsicht ähnliche Identitätsprobleme zu bewältigen hatte, wurde auch hier der Heimatfilm zum prägenden Genre der 1950er Jahre.

Das westdeutsche Kino mit seinen oftmals sehr verklausulierten Verarbeitungsstrategien und mit seinen Überschreibungsmechanismen spiegelte die Politik der Zeit: 1949 wurde Konrad Adenauer Kanzler der neuen Republik. Deren Slogans hießen »Wirtschaftswunder« und »keine Experimente«. Kaum experimentierfreudig zeigte sich auch die Filmkunst, wenn sie sich auf Ufa-Ästhetik und althergebrachte Wertvorstellungen besann. Die Werke des ein ganzes Jahrzehnt lang populären Genres pflegten das deutsche Liedgut, und häufig waren es die Melodien der verlorenen Heimat, wenn etwa wie in GRÜN IST DIE HEIDE das Riesengebirge besungen und explizit Heimatvertriebene in die Handlung integriert wurden. Die rührenden Farbfilmwelten waren nicht nur Heimwehfilme, sondern boten auch stabilisierende Gegennarrative zu einer Wirklichkeit an, in der Millionen Ostflüchtlinge in eine Gesell-

schaft eingegliedert werden mussten, die ihnen häufig mit Ablehnung begegnete. In den Filmerzählungen werden die Fremden nach einigen dramaturgischen Prüfungen und Entwicklungen jeweils am Ende in die ländliche Gemeinschaft aufgenommen. Der Heimatfilm bot den Vertriebenen ein Zuhause, welches in der realen sozialpolitischen Situation so viel schwerer zu finden war. Klaus Kreimeier schreibt zum historischen Eingliederungsprozess: »Der psychologische Beitrag des Heimatfilms zu diesem Prozeß ist schwer zu ermessen, aber es steht zu vermuten, daß diese Filmgattung, im Bunde mit der Schlagerindustrie, geholfen hat, die Irritationen und Reibungsverluste auszugleichen, die jede Völkerwanderung im seelischen Haushalt der betroffenen Kollektive auslöst.«¹⁵

Häufig suchten die Filmgeschichten ihr Heil und Happy End in reaktionären Werten, die auch den Idealvorstellungen der NS-Propaganda entsprochen hatten. Sie priesen Einfachheit und Naturverbundenheit bei einem deutlichen Antagonismus von Stadt und Land. Sie stellten den wurzellosen Fremden der Geborgenheit bietenden Gemeinschaft gegenüber und rückten die restaurativen Geschlechterrollen, die durch die erzwungene Selbständigkeit der Frauen nach dem Krieg bedroht waren, wieder zurecht. Das Selbstbild der verunsicherten, lethargischen Männer aus dem Trümmerfilm wurde wieder »geheilt«. Dazu trug neben dem Heimatfilm ein weiteres erfolgreiches Genre der 1950er Jahre bei.

Schicksalhafte Helden – Das westdeutsche Kriegskino

»Ich muss endlich mal meine Schulden loswerden. Meine Schuld.«

(DES TEUFELS GENERAL)

Als Gegenstück der bunten Dirnldramen entstand in der Mitte des Jahrzehnts das Militärkino – zu einem Zeitpunkt, an dem

die Bundesrepublik auch ganz real die Wiederbewaffnung verfolgte, denn am 9. Mai 1955 schloss sich Westdeutschland der NATO an.¹⁶ Die Anwendung der Konventionen des Genres Kriegsfilm auf die jüngste Geschichte hatte im Mainstream-Kino bereits die US-amerikanische Produktion ROMMEL, DER WÜSTENFUCHS (THE DESERT FOX; 1951; R: Henry Hathaway) unternommen. Sie stellt Generalfeldmarschall Erwin Rommel als ritterlichen Kriegshelden in latenter Opposition zur NS-Führung dar. Die Produktion, die geschickt Actionszenen und Dokumentarmaterial mischt, hatte eine Vorbildwirkung für das deutsche Kino: Nicht nur war es möglich, auch aus deutscher Perspektive heroisches Potential aus dem Zweiten Weltkrieg zu gewinnen, es ließen sich sogar erfolgreich Idole der Wehrmacht in Szene setzen. In Zukunft konnte allerdings ebenfalls der militärische Widerstand gegen Hitler zum Thema werden. Der Filmkritiker Enno Patalas weist bereits 1955 in Hinblick auf zwei deutsche Produktionen zum gescheiterten Attentat des 20. Juli darauf hin, dass diesem Wagnis erst der Erfolg des Hollywood-Kriegsdramas den Weg geebnet hat.¹⁷ Ein Umstand, der sich in der deutschen Filmgeschichte bis heute wiederholt.

Das westdeutsche Kriegskino erzählte in der Folge von den Gewissenskämpfen führender Militärs, die zu tragischen Opfern des NS-Regimes werden – CANARIS (1954; R: Alfred Weidenmann), DES TEUFELS GENERAL (1955; R: Helmut Käutner) – oder, in umgekehrter Perspektive, vom einfachen Soldaten auf dem Kasernenhof – 08/15 (1954) mit den ebenfalls von Paul May inszenierten Folgeteilen 08/15 – IM KRIEG und 08/15 – IN DER HEIMAT (beide 1955). Joachim Fuchsberger wurde als pfiffiger Gefreiter Asch in 08/15 zum Prototyp des »kleinen Mannes« im Schützengraben: ein von den Ausbildern schikaniert Rekrut als Sympathieträger. Im Film, der auf dem gleichnamigen Best-

seller des ehemaligen Wehrmachtsoffiziers Hans Hellmut Kirst beruht, steht die Schilderung des Soldatenalltags und der persönlichen Hierarchiekämpfe im Vordergrund. Sie bildete die Erfahrungen vieler ehemaliger Landser ab und machte Buch und Leinwandadaption so beliebt.

Wurden in der 08/15-Reihe die einfachen Soldaten in zumindest innerer, aber nicht politisch motivierter Opposition zu ihren Vorgesetzten gezeigt, nahmen sich Alfred Weidenmanns CANARIS und Hellmut Käutners DES TEUFELS GENERAL des militärischen Widerstands gegen Hitler an. Ersterer basiert auf der Biografie des Admirals Wilhelm Canaris, des Chefs der deutschen Abwehr, unter dessen Schutz seine engsten Mitarbeiter Umsturzpläne gegen Hitler schmiedeten. Canaris ist zwischen seiner moralischen Überzeugung, welche den Tyrannenmord strikt ablehnt, und der Verantwortung für die Zukunft des Vaterlandes hin- und hergerissen. Als Haupt des deutschen Spionageapparates zählte der Admiral zu den besten Mitarbeitern Hitlers. Obwohl Canaris den Krieg nicht befürwortete, stellte er seine Fähigkeiten im Bereich der Spionage und auf militärischem Gebiet bis zu seiner Amtsenthebung im Februar 1944 stets in den Dienst der deutschen Kriegsmaschinerie. In seiner Position hätte er die Möglichkeit gehabt, sich aus seiner eigenen Einbindung in die Vernichtung zu befreien und den konservativen Widerstand aktiver zu unterstützen. Doch Hitlers Abwehrchef ergab sich am Ende dem Fatalismus. Canaris-Biograf Michael Müller schreibt: »Canaris taugt wenig zur Legende, aber viel zum Musterbeispiel eines Offiziers seiner Zeit.«¹⁸ Auch Regisseur Alfred Weidenmann und Drehbuchautor Herbert Reinecker hätten die Chance gehabt, sich im Nachhinein ihrer eigenen Rolle im NS-System und ihrer eigenen Verantwortung zu stellen. Während der NS-Zeit hat-

ten beide Propaganda produziert. 1943/44 zeichneten sie gemeinsam für den jugenderzieherischen Luftwaffenfilm JUNGE ADLER verantwortlich. Herbert Reinecker war erfolgreicher Autor des »Dritten Reiches«, Herausgeber der HJ-Zeitschrift *Junge Welt* und als Angehöriger der Waffen-SS Kriegsberichterstatler, der sein Schreibtalent bis zuletzt in den Dienst der nationalsozialistischen Ideologie stellte.¹⁹ Die Artikel und Drehbücher des Mannes, der in der späteren Bundesrepublik vor allem durch seine Serien DER KOMMISSAR (1968-75) und DERRICK (1973-97) populär wurde, sollten die Kriegsbegeisterung der Jugend anheizen, das nationalsozialistische Weltbild verbreiten und begehrt machen. Die Autoren der Biografie *Reineckerland* nennen ihn einen »Schreibtäter, ein Hetzer vor und im Krieg.«²⁰ Die Geschichte des verstrickten Generals Canaris – erzählt von einem ehemaligen »Schreibtäter«, inszeniert von einem Regisseur, der ebenfalls Nazipropaganda produziert hatte: Was für eine spannende Konstellation, wenn Herbert Reinecker und Alfred Weidenmann in diesen Film vielleicht auch die eigenen Erkenntnisse nach dem Krieg und die eigenen biografischen Zweifel hätten einfließen lassen – so es sie denn gegeben hat. Doch diese selbstanalytische Ebene bleibt ein Gedankenspiel. Stattdessen operiert CANARIS mit einer klaren Schwarz-Weiß-Zeichnung der Figuren und der entlastenden Schuldzuweisungen, wie sie uns heute vom bundesrepublikanischen Kino der 50er Jahre klassisch erscheinen. Dem väterlichen Helden Wilhelm Canaris, der musik-, tier- und menschenlieb ist, der gern kocht und gärt, Gewalt verabscheut und eher Strickjacke und Küchenschürze trägt als die schneidige Uniform, steht als personifiziertes NS-System der Technokrat und Ideologe Reinhard Heydrich gegenüber. Claudia Dillmann stellt fest, CANARIS begründe



General Wilhelm Canaris in Gewissenskonflikten und Reinhard Heydrich als antagonistischer Systemvertreter in CANARIS (1954)



»[...] im deutschen Film zugleich die Scheidung von »guter« Wehrmacht und »böser« NS-Führung (hier verkörpert durch Reinhard Heydrich, Chef des Reichssicherheitshauptamts), vom mit sich ringenden, tragisch scheiternden Heroen einerseits und dem eiskalten, menschenverachtenden Machtapparat auf der anderen Seite. Und es war keine Frage, in wem sich »Millionen deutscher Menschen« wiedererkennen durften. Der Film mit O.E. Hasse in der Titelrolle und Martin Held als Heydrich wurde nach seiner Uraufführung am 31. Dezember 1954 ein überragender Erfolg beim Publikum.«²¹

Weidenmann und Reinecker wurden jeweils mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet. CANARIS erhielt das Prädikat »besonders wertvoll«, und die Produktion steht am Beginn einer westdeutschen Militärfilmwelt.

Eine klare Rollenverteilung von Gut und Böse, vermittelt durch eine Star-Persona, findet sich auch in DES TEUFELS GENERAL. Die Verfilmung des gleichnamigen Bühnenstücks von Carl Zuckmayer hat sich den ehemaligen Kunstflieger und fliegenden Schützen Ernst Udet, der bis zu seinem Selbstmord den Nationalsozialisten diente, als Sujet gewählt. Die Beliebtheit beider Filme darf auch dem Populär-Appeal von Curd Jürgens,

dessen Rolle in DES TEUFELS GENERAL seinen internationalen Durchbruch bedeutete, und O.E. Hasse, der zudem in zwei Teilen der 08/15-Trilogie und der Konsalik-Adaption DER ARZT VON STALINGRAD auftrat, angerechnet werden. Sabine Hake bezeichnet die beiden Kriegsfilm-Darsteller in ihren wechselnden Rollen als »Ikonen der deutschen Männlichkeit.«²² Ebenfalls als »Männerheldenfilme« lassen sich Frank Wisbars HAIE UND KLEINE FISCHE (1957) und Alfred Weidenmanns DER STERN VON AFRIKA (1956) betiteln. Bei Weidenmann, der erneut nach einem Drehbuch von Herbert Reinecker inszenierte, treffen die Schauspieler Hansjörg Felmy und Horst Frank als Angehörige der Luftwaffe auf Joachim Hansen, der den Jagdflieger Hans-Joachim Marseille als attraktiven Draufgänger mit den höchsten Abschusszahlen am Himmel Afrikas spielt. Der Krieg wird zum Wettstreit um die Anzahl der Kerben am Rumpf eines Flugzeugs, und Marseille, ein Idol der NS-Wehrmacht, erhält ein filmisches Heldendenkmal. Guido Limburg nennt die Kinoerfahrung mit den drei beliebten Mimen der Nachkriegszeit eine »Reise zum Mittelpunkt des Adenauerstaats. Ein Kriegsfilm, der keinen Krieg zeigt, sondern Sportberichterstattung.«²³ Und Dietrich Kuhlbrodt bemerkt ebenso

salopp wie treffend: »Auschwitz kommt in Afrika ja nicht vor.«²⁴ Stattdessen haftete den Schlachten des Deutschen Afrikakorps unter Generalfeldmarschall Rommel lange – wenn nicht sogar bis heute – der Mythos einer kühn geführten Wüstenoffensive an. Ein Mythos, den die NS-Propaganda verbreitet hatte und der auch im Ausland nachwirkte. Die Kämpfe auf dem afrikanischen Kontinent erschienen weit entfernt vom europäischen Vernichtungskrieg.

Eine andere Art von Distanz bot die Perspektive unterhalb der Meeresoberfläche. Frank Wisbar versetzte Hansjörg Felmy vom afrikanischen Luftspektakel in den Rumpf eines deutschen Minensuchbootes. In *HAIE UND KLEINE FISCHE* verkörpert Felmy einen Marinekadetten, der sich gegenüber seinen autoritären Vorgesetzten bewähren muss. Wie 1981 im Zuge der zweiten internationalen Militärfilmwelle von Wolfgang Petersen in *DAS BOOT* wieder aufgegriffen, konzentrieren sich die Konflikte auf das persönliche Umfeld und den begrenzten Raum an Bord und unter Wasser und werden, gefangen in einer historischen Luftblase, in keinen größeren politischen Zusammenhang gestellt.

Bei Wisbar beginnt die Spielhandlung unverfänglich mit den Worten: »An einem regnerischen Tag im letzten Krieg [...]« Auch die Rahmung des Films durch lange Aufnahmen wogender Meeresbrandung zum Gesang eines melancholischen Seemannsliedes macht ihn zeitlos. Der Krieg ist eine Naturgewalt, der Männer sich stellen müssen. Der Kapitän formuliert sein Ethos: »Ich habe diesen Scheißkrieg nicht gewollt. Aber ich hab' ihn fair geführt, soweit es an mir lag. Ich werd' ihn auch fair beenden.« Die Konflikte entstehen nicht in Auseinandersetzung mit den Gründen oder Folgen des Krieges, sondern aufgrund des fehlenden Respekts der Vorgesetzten für ihre Untergebenen – eine Erfahrung, mit der sich vermutlich auch viele ehemalige Soldaten identifizieren konnten.

Doch den Kadetten im Film hilft Kameradschaft und im richtigen Augenblick Heldenmut. Die Darstellung des Kriegsspektakels bleibt dabei auf den spannenden Kampf gegen feindlichen Beschuss und den Blick durchs Zielfernrohr mit anschließender befriedigender Treffer-Explosion beschränkt.

Andere Produktionen der fünfziger Jahre behandeln deutsche Flüchtlingsschicksale (*NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN*; 1959; R: Frank Wisbar), das Kämpfen und Sterben in Stalingrad (*HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN?*; 1958; R: Frank Wisbar) oder das Leid deutscher Soldaten in russischen Kriegsgefangenenlagern (*DER ARZT VON STALINGRAD*; 1958; R: Geza von Radvanyi). Alle drei Beispiele verbindet eine antikommunistische Haltung und eine Erzählperspektive, welche die Kriegserfahrung der deutschen Soldaten und Flüchtlinge in den Vordergrund stellt. Frank Wisbars *HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN?* gestaltet die Erfahrung der Niederlage von Stalingrad durch die Einbindung historischen Materials der Kriegshandlungen nach. Hauptfigur des Films ist ein zunächst fanatisierter Oberleutnant, der zunehmend die aussichtslose Lage der eingekesselten deutschen Militärs begreift. Den verzweifelt kämpfenden einfachen Soldaten, die als unschuldig Geopferte dargestellt sind, wird eine realitätsblinde Armeeführung entgegen gestellt, die ihre Truppen missbraucht und ins Verderben führt. Am Ende des Films marschieren der Oberleutnant und die restlichen Überlebenden vom Schlachtfeld in die Kriegsgefangenschaft.

Hier, in einem russischen Gefangenenlager für deutsche Landser, setzt Geza von Radvanyis stark kolportagelastige Literaturverfilmung *DER ARZT VON STALINGRAD* an. Aus heutiger Sicht ist auffällig, wie die Darstellung des sowjetischen Arbeitslagers im Film der Ikonografie nationalsozialistischer KZs ähnelt. Schlafbaracken, Stacheldraht, Wachtürme, Schneeflocken im Lichtkegel

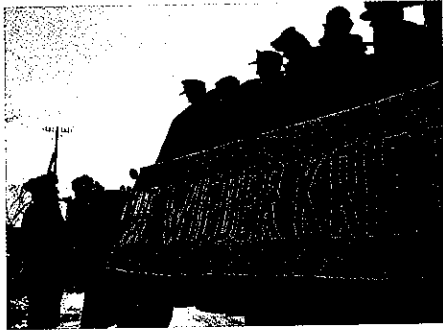


Das Arbeitslager in *DER ARZT VON STALINGRAD* (1958): Deutsche hinter Stacheldraht



der Suchscheinwerfer, pfeifender Wind und zäher Matsch werden teilweise wie in einem Holocaust-Drama in Szene gesetzt. Die Jacken der deutschen Kriegsgefangenen sind, in Analogie zur Numerierung jüdischer Häftlinge, mit Kreide beschriftet, die Hitler-Porträts in den Arbeitsstuben durch Bilder Stalins ersetzt, der Schriftzug »Arbeit macht frei« über dem Lagertor durch einen roten Stern. Die hungrigen und von den Aufsehern schikanierten Gestalten hinter den Drahtzäunen sind deutsche Opfer. Auch wenn der Draht hier eher einem grobmaschigen Fischernetz ähnelt als der üblichen KZ-Umzäunung, legt sich das Bild der Eingesperrten über die entsprechenden Aufnahmen, die bei der Befreiung der Konzentrationslager entstanden sind und bei einem ähnlichen Bild-Arrangement sofort assoziiert werden. Natürlich glichen die russischen Arbeitslager der stalinistischen Diktatur in ihrem Aufbau durchaus den deutschen Anlagen, wenn man von den Vernichtungseinrichtungen absieht, und die jahrelange Zwangsarbeit war für viele deutsche Kriegsgefangene zweifellos lebensbedrohlich. Auch steht zum Beispiel ein Symbol wie das des Stacheldrahtes ganz allgemein für menschliches Leid und findet sich bereits in der Bildproduktion des Ersten Weltkriegs.²⁵ Dennoch sind verschiedene Lagermotive, zumal nach dem Erscheinen

von Alain Resnais' *NACHT UND NEBEL* im Jahr 1955, der auch das nationalsozialistische KZ-System darstellt, vor allem mit dem Holocaust konnotiert. Und die inhaltliche Ebene des Films *DER ARZT VON STALINGRAD* zielt offensichtlich auf ein Relativieren und Überschreiben von Geschichte. Den Vorwurf, Hitler unterstützt zu haben, kontern die Gefangenen mit dem Hinweis auf einen noch grausameren Stalin. Die Rolle, die in ausländischen Kriegsfilmern sonst den Nazis zufällt, wird nun den Russen zugeschrieben: Sie sind autoritätshörig, befehlsgläubig und unfähig zu couragiertem Handeln. Derweil beweisen die deutschen Charaktere Kameradentreue, menschliche Größe und Überlegenheit in jeder Hinsicht. Der selbstlose und besonnene Protagonist des Films, Dr. Böhler (O.E. Hasse), operiert seine Kameraden gegen den Willen der russischen Lagerführung mit einem Taschenmesser. Am Ende wird er das Kind des Kommandanten durch eine Operation retten, zu der die sowjetischen Ärzte fachlich nicht in der Lage waren. Am ersten Transport von Gefangenen zurück nach Deutschland prangt ein Plakat mit der Aufschrift »Nie wieder Krieg!«. Die Aufforderung erinnert an die letzten Worte der kommunistischen Widerständlerin im KZ-Film *DIE LETZTE ETAPPE*: »Nie wieder Auschwitz!«. »Ja, das ist gut«, erklärt der Held.



Pazifistische Botschaft in Zeiten des Kalten Krieges

»Aber dass ihr Russen es auch nicht vergesst, wenn's mal wieder drauf ankommt.« Und so bleibt es an »den Russen«, die pazifistische Mahnung des deutschen Arztes nie wieder in Vergessenheit geraten zu lassen.

Auch Frank Wisbars NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN erzählt hauptsächlich von der Menschlichkeit und dem Leid der Deutschen. Die Protagonisten befinden sich auf der Flucht vor der Roten Armee. Mit ihnen flieht ihr französischer Zwangsarbeiter Gaston, den jedoch eine russische Kugel trifft. Im Sterben bedankt sich der Kriegsgefangene bei seiner deutschen Herrin für ihre Güte. Trotz heranrückender Rotarmisten erhält Gaston ein Begräbnis. »Wir sind die Gejagten«, erklärt der Pfarrer in seiner Grabrede. Auch zwei russische Gefangene werden von den Wehrmachtsangehörigen vorbildlich behandelt. Mit ihren grobschlächtigen Gesichtern, ihrer unartikulierten Sprache und einem uneingeschränkten Willen zum Mord werden die russischen Soldaten als animalische Antagonisten der deutschen Landser vorgeführt. Das Finale des Films inszeniert den Untergang der Wilhelm Gustloff mit ihren Tausenden Flüchtlingen an Bord als infernalische Kriegskatastrophe. Dabei wird der ursächliche Zusammenhang zwischen der Torpedierung des

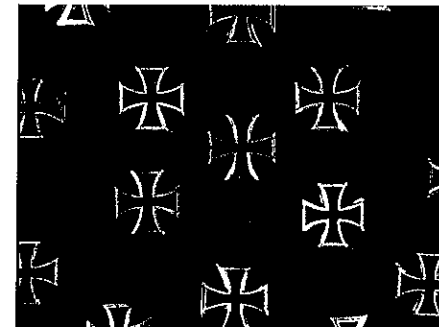
Schiffes und dem Nationalsozialismus nur verhalten und in Nebensätzen hergestellt, ebenso wie jener zwischen der Bedrohung durch die Rote Armee und dem deutschen Vernichtungskrieg im Osten. Sehr allgemein wird der Krieg als historische Konstante betrauert, die von Männern ausgeht und Frauen und Kinder leiden lässt. Eine einprägsame Montage verwandelt eine Flut von Ordenskreuzen in Holzkreuze und lässt auf die Bilder zahlreicher Soldatenfriedhöfe weinende Frauengesichter folgen, während der Off-Sprecher kommentiert: »Und die deutsche Frau bezahlte den Heldenmut und die Todesbereitschaft der Männer mit einsamen, schlaflosen Nächten, [...] zahlte mit endlosen Tränenströmen.« NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN dramatisierte als erster Spielfilm sowohl die deutsche Flucht über das zugefrorene Haff, als auch den Untergang der Wilhelm Gustloff und gestaltete diese einschneidenden Kriegserlebnisse als eindrucksvolle Bewegtbilder, die in den 2000er Jahren im deutschen Fernsehprogramm als farbige Reinszenierungen wieder in Erscheinung treten werden.

Das westdeutsche Militärkino der 1950er Jahre enthält immer wieder Hinweise auf die nationalsozialistischen Verfolgungen, wenn auch zumeist in Nebensätzen oder Szenen am Rande. Dabei wird das Schicksal der jüdischen Opfer mit dem der deutschen parallelisiert – beide erscheinen als Leidtragende der Terrorherrschaft.²⁶ In Hinblick auf die Darstellungen der Wehrmacht kommt den Erzählungen eine durchweg entlastende Funktion zu. Unter dem Etikett des »Antikriegsfilms«, der sich dennoch seiner militärischen Schauwerte bewusst ist, und des »ergreifenden Tatsachenberichts«, der seine Erzählperspektive und die zu schildernden Tatsachen zuvor bewusst ausgewählt hat, werden deutsche Soldaten gezeigt, die »anständig« geblieben sind, ihre »Pflicht« taten oder »verführt«

wurden. Die Sphären von Armee und Nationalsozialismus bleiben deutlich voneinander geschieden. Obwohl sich die Filme häufig auf reale Ereignisse und Biografien beziehen und während des Zweiten Weltkriegs entstandene Filmaufnahmen in die Spielhandlung einfließen lassen, vernachlässigen sie die höchst interessanten persönlichen Ambivalenzen ihrer Figuren und die politischen Gesamtzusammenhänge zugunsten einfacher Identifikationsangebote und Heldenerzählungen. Was das Originalmaterial auf der stilistischen Ebene leisten soll – das Geschehen zu beglaubigen und zu dramatisieren –, kommt inhaltlich in vielen der Filme einer stereotypen Figur zu: dem »bösen Nazi«. Meist ist er, auch der visuell hervorstechenden Optik wegen, SS-Mann. Er wird oft zitathaft eingesetzt und nicht

in die Haupthandlung integriert. In NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN erscheint er kurz, um versteckte Juden aufzuspüren. Der mit den markanten Runen Gekennzeichnete übernimmt die Alleinverantwortung als Täter. Die Protagonisten, Zivilisten wie Soldaten, stehen währenddessen in innerer Distanz zum Regime.

Die rehabilitierenden Darstellungen des Militärkinos bedienen den lange verteidigten Mythos der »sauberen« Wehrmacht, den im größeren öffentlichen Rahmen 1995 die Ausstellung »Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944« des Hamburger Instituts für Sozialforschung bildintensiv widerlegen sollte. Das Kriegskino lieferte genau die menschlich integrieren, heroischen Motive, deren Gegenbilder die Wehrmachtsausstellung ein halbes Jahrhun-



Trauersymbolik in NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN (1959)



Ikonische Szenen deutschen Kriegsleids: Die Flucht über das Haff und der Untergang der Wilhelm Gustloff

dert später aus den privaten Fotoalben in die Öffentlichkeit zerren sollte: lachende, mordende Landser, die sich bei ihren Taten ablichten lassen. Derartig direkte Visualisierungen der Verbrechen waren in den fünfziger Jahren undenkbar. Sie blieben eine filmische Leerstelle, obwohl ähnliche Selbstinszenierungen als Täter zum Erfahrungshorizont vieler Teilnehmer des Ostfeldzugs gehört haben müssen. Filmhistoriker wie Knut Hickethier gehen außerdem davon aus, dass die Militärfilme der BRD in direkten Bezug zum Bestreben nach Wiederbewaffnung gesetzt werden können:

»Sie versuchen, implizit ein Leitbild und damit eine Legitimation für die neue Armee zu geben, indem sie von Standhaftigkeit, Einsatzbereitschaft, aber auch von moralischer Redlichkeit und dem richtigen Handeln im Sinne der Gemeinschaft handeln. Indem sie den Gegensatz zum verbrecherischen NS-Regime herausstellen, werben sie für eine andere moralische Basis einer nun demokratischen Armee.«²⁷

Zwar ist die Adenauer-Regierung nicht als Produktionsfirma aufgetreten, doch zwischen 1950 und 1956 beeinflusste die staatliche Filmpolitik durch die Vergabe sogenann-

ter Bundesbürgschaften an zu fördernde Projekte zahlreiche Produktionen in ihrem Sinne.²⁸ Ebenso fangen Filme häufig seismografisch gesellschaftliche Stimmungen ein oder Filmhersteller passen sich aus eigenen produktionspolitischen Überlegungen dem Zeitgeist an. So erschien ROMMEL, DER WÜSTENFUCHS zu einem Zeitpunkt, an dem die USA bereits die moralische Wiederinstandsetzung des ehemaligen Gegners als zukünftiger NATO-Partner anstrebten. Interessant ist in Hinsicht auf die gesellschaftspolitische Funktion von Filmernäherungen auch Knut Hickethiers Hinweis auf die Unterschiede des deutschen Kriegsfilms in Ost und West:

»Während die Helden im bundesdeutschen Kriegsfilm vor allem innere Auseinandersetzungen zwischen Pflichtgefühl und Gewissen führen, zielt der DDR-Film auf eine klare Entscheidung sowohl der Figuren als auch der Zuschauer für die richtige Seite im Krieg (Konrad Wolfs STERNE, 1958; Oliver Hagens [sic] GEWISSEN IN AUFRUHR, 1961; Joachim Kunerts DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT, 1965), und diese ist die der Roten Armee oder nach dem Krieg die DDR. Hier gilt als Ausdruck der klaren Entscheidung der Seitenwechsel der Helden, der

im bundesdeutschen Film verpönt ist und häufig mit dem Charakterbild der Feigheit verknüpft wird.«²⁹

Das Zaudern vor Gewissensentscheidungen und oppositionellen Taten in den westdeutschen Produktionen ist, wie schon im Trümmervideo, mit einem grundsätzlichen Fatalismus verknüpft, dem Kriege und kriegerische Niederlagen als unabwendbare Schicksalsschläge erscheinen. »Wir haben eben kein Glück mit der Weltgeschichte«, heißt es im ARZT VON STALINGRAD.

Auch viele andere nationale Kinematografen inszenierten in den 1950er Jahren den vergangenen Krieg. Die Perspektive der Sieger ist dabei nicht von Fatalismus und Larmoyanz geprägt, sondern von aktivem Heldentum und Triumph. So entstand in Großbritannien eine Reihe pathetischer Fliegerfilme, welche die Royal Air Force glorifizieren. Viele von ihnen basieren auf realen Ereignissen. MAI 1943 – DIE ZERSTÖRUNG DER TALSPERREN (THE DAM BUSTERS; 1955; R: Michael Anderson) dramatisiert ein spektakuläres Luftkriegsmanöver zur Bombardierung eines deutschen Staudamms. ALLEN GEWALTEN ZUM TROTZ (REACH FOR THE SKY; 1956; R: Lewis Gilbert) orientiert sich an der Geschichte eines beinamputierten Piloten, der trotz seiner Behinderung militärische Meisterleistungen vollbringt. Einer der maßgeblichen britischen Kriegsfilme erschien 1969 mit DIE LUFTSCHLACHT UM ENGLAND (BATTLE OF BRITAIN), welcher das Kampfgeschehen um England aus Sicht der britischen Piloten und der einfachen, standhaften Bevölkerung rekonstruiert. Guy Hamilton inszenierte das Epos der Wehrhaftigkeit mit Stars wie Michael Caine, Curd Jürgens und Laurence Olivier. Ausgedehnte Flugsequenzen mit viel Pyrotechnik machen aus der Produktion eine beeindruckende und erschöpfende Materialschlacht. Alle drei Beispiele zeichnen sich durch aufwändige



Der SS-Mann als Täter in NACHT FIEL ÜBER GÖTTENHAFEN

Stunts und Kampfszenen aus. Auf Seiten der Gegner Nazi-Deutschlands konnte das Kriegsgeschehen ungebrochen glorifiziert, seine Helden gefeiert werden, denn sie hatten die Weltgeschichte aktiv beeinflusst und weiteres Unheil abgewendet.

Kritischere Positionen und ideologische Kämpfe der Nachkriegszeit

Einer der prominentesten DEFA-Regisseure wurde Konrad Wolf. Der Sohn des Schriftstellers Friedrich Wolf und Bruder des späteren DDR-Geheimdienst-Chefs Markus Wolf ging als Siebenjähriger mit seiner kommunistischen Familie ins russische Exil. Mit neunzehn Jahren kehrte er als Offizier der Roten Armee nach Deutschland zurück, später studierte er an der Moskauer Filmhochschule, bevor er 1952 die Staatsbürgerschaft der DDR annahm. In seinen frühen Filmen LISSY (1957) und STERNE (1959) suchte Wolf nach Antworten auf die Frage, wie es zu Faschismus, Krieg und Judenverfolgung hatte kommen können. Er enthält sich dabei einfacher Ideologien und Schuldzuweisungen und forscht nach individueller Verantwortung. 1961 verfilmte Wolf die Vorlage seines Vaters PROFESSOR MAMLOCK neu. Mit

ICH WAR NEUNZEHN (1968) verarbeitete er seine Erfahrungen als junger Soldat der Roten Armee, der die letzte Phase des Krieges und den Zusammenbruch des Nationalsozialismus in seinem ehemaligen Heimatland miterlebt. Wolf war an der Gründung der DEFA beteiligt und zeitlebens in der DDR kulturpolitisch engagiert.³⁰

STERNE, eine Koproduktion der DEFA mit Bulgarien, die 1959 bei den Filmfestspielen in Cannes den Sonderpreis der Jury erhielt und Konrad Wolf berühmt machte, ist der erste ostdeutsche Film, der sehr offen und ohne melodramatische Hilfskonstruktionen die Judenvernichtung thematisiert. Auch aus Sicht gesamtdeutscher Produktionen jener Zeit kommt STERNE eine Sonderstellung zu. Der Film erzählt nach einer Drehbuchvorlage von Angel Wagenstein vom deutschen Unteroffizier Walter (Jürgen Frohriep), der in Bulgarien durch den Kontakt zur griechisch-jüdischen Lehrerin Ruth (Sascha Kruscharska) nach und nach seine fatalistische Haltung gegenüber einem durch nichts zu ändernden Krieg aufgibt und stattdessen versucht, den jüdischen Gefangenen in einem Durchgangslager zu helfen. Dieses Handeln eines Einzelnen nach seinem Gewissen läuft der prominenten Entschuldungsphrase der Nachkriegszeit zuwider, man habe gegen den NS-Apparat nichts bewirken können. Zwar scheitert der Plan des Unteroffiziers, Ruth vor dem Transport nach Auschwitz zu bewahren. Hilflos muss er mitansehen, wie der Güterzug mit den Verschleppten im schwarzen Loch eines Tunnels verschwindet – Sinnbild ihrer kommenden Vernichtung. Doch am Ende seiner schrittweisen Bewusstwerdung sucht der Deutsche Kontakt zu einer Partisanengruppe und bietet an, Waffen zu beschaffen. STERNE zeigt die Politisierung eines Mannes auf persönlicher Ebene. Weder entspricht der Protagonist dem gängigen DEFA-Typus des kommunistischen Helden mit gefestigter antifaschistischer Gesinnung, noch sind die

übrigen, regimetreuen Deutschen als Nazi-Stereotype dargestellt. Sie alle werden als Menschen in ihren Stärken und Schwächen wahrgenommen. Drehbuchautor Angel Wagenstein, als bulgarischer Jude selbst ein ehemaliger Verfolgter und Widerstandskämpfer, erklärt im Interview:

»STERNE ist der erste Film nach dem Kriege, in dem die Deutschen nicht als die brutalen Faschisten dargestellt wurden. Das hat dem Film auf der Welt siebzehn Preise eingebracht. [...] 1957/1958, mitten im Kalten Krieg, gab es auf der Leinwand eigentlich nur grausame Deutsche, und alle anderen waren Humanisten. Diese damals vorherrschende Sicht wollten wir ein bißchen öffnen. Eine komplizierte Sache differenzierter darstellen. Es gibt im Film keinen Kommunisten, aber auch keinen echten Nazi.«³¹

Auch in anderer Hinsicht ist der Film ungewöhnlich mehrschichtig angelegt. Eine Szene gibt deutlich die Zusammenarbeit der bulgarischen Polizei mit den Nationalsozialisten wieder, woraufhin das in Cannes prämierte Werk in Bulgarien verboten wurde.³² Die bulgarische Politik während des Zweiten Weltkriegs war komplex: Das Land zählte zwar zeitweise zu den Verbündeten des Deutschen Reichs, schützte aber seine jüdischen Bürger vor der angeordneten Vernichtung.³³ Nicht-bulgarische Juden hingegen wurden ausgeliefert – so wie die im Film gezeigten griechischen Verschleppten.

Der Themenkomplex der Kollaboration im Zweiten Weltkrieg war in den verschiedenen europäischen Ländern stark tabubehaftet und ist es teilweise bis heute. Eine historische und gesellschaftliche Aufarbeitung der Beteiligung an der Vernichtung fand in den Jahrzehnten nach Kriegsende nur langsam statt, weshalb die ungeschönten Bilder in STERNE ihrer Zeit weit voraus waren. Auch in seiner Holocaust-Symbolik ist der

Film für damalige Verhältnisse sehr konkret. Er beginnt mit den ikonischen Zeichen der Vernichtung: dem Tuten der Lokomotive, einem fahrenden Zug, einem abgerissenen Judenstern im Schlamm. Die Tonspur spielt das jiddische Lied *Es brennt* des im Krakauer Ghetto ermordeten Dichters Mordechai Gebirtig. Am Ende des Films klingt der Text mit seiner Aufforderung zur Gegenwehr nach: »Nehmt die Eimer, löscht das Feuer, löscht mit eurem eigenen Blut. Beweist, dass ihr das könnt!« *Es brennt* erklingt auch im polnischen Spielfilm *DIE GRENZSTRASSE* (1948), bevor die jüdischen Kämpfer des Warschauer Ghettos zu den Waffen greifen.

Thomas Elsaesser stellt ikonografische Bezüge zwischen STERNE und *NACHT UND NEBEL* fest.³⁴ Dies betrifft zum einen das in beiden Filmen verwendete Motiv des Stacheldrahts. Zum anderen sieht Elsaesser in der Passage, welche in STERNE die Verladung der Juden zeigt, eine Referenz auf das 1944 im holländischen Durchgangslager Westerbork gedrehte Material. Demzufolge bringt das letzte Bild der Lehrerin Ruth, die verlassen am Waggonfenster des Transportes nach Auschwitz steht, die Erinnerung an das Mädchen aus Westerbork hervor, dessen Aufnahme Resnais in *NACHT UND NEBEL* montierte, um anhand des einen Kindes auf die Millionen Getöteten zu verweisen (Abb. S. 25). Konrad Wolfs Inszenierung lässt diese Ikone der Judenvernichtung assoziieren, welche in den Niederlanden als »Het meisje« – »das Mädchen« – bekannt wurde und erst in den 1990er Jahren als die niederländische Sinterzette Steinbach identifiziert worden ist. So steckt in den Bildern generell, und auch in STERNE, eine unbewusste Vergangenheit, die sich unerwartet und erst sehr viel später zeigen kann. Thomas Elsaesser hält als Entdeckung fest:

»Hinter jedem Zug kann sich ein weiterer Transport verstecken, ein Genozid verdeckt

einen anderen, um ihn dann in neuer Form wieder aufzudecken. Die Bilder kommen nicht einfach irgendwo in der Geschichte zum Stillstand: Sie wandern mit uns – sie begleiten uns, und manchmal überholen sie uns sogar.«³⁵

STERNE sollte ursprünglich im Hauptwettbewerb des Kinofestivals von Cannes gezeigt werden, doch das Auswärtige Amt der Bundesrepublik Deutschland intervenierte gegen das Werk des von ihr nicht anerkannten Staates DDR und veranlasste eine Projektion in einer Nebensektion – als rein bulgarischer Beitrag. Die nahegelegte Wandlung des Unteroffiziers zum aktiven Widerständler in den letzten Minuten des Films fehlte später in der bundesrepublikanischen Kinoversion: »Die Filmbewertungsstelle hatte diesen Schnitt zur Bedingung gemacht, wenn dem Film das Prädikat »wertvoll« zuerkannt werden sollte.«³⁶ Zu aufrührerisch schien im jüngst wiederbewaffneten Westdeutschland* das eigenmächtige Tun eines Soldaten, der nach seinem Gewissen entscheidet, den »Feind« unterstützt und damit juristisch auch nach dem Ende der NS-Herrschaft weiterhin als »Kriegsverräter« und »Landesverräter« hätte gelten müssen.³⁷ Dennoch kam es selten genug vor, dass eine DEFA-Produktion überhaupt in Westdeutschland im Kino gezeigt wurde, was von der fehlenden ideologischen Prägung des Films zeugt. Mit STERNE ging Konrad Wolf als jüdischer Deutscher seiner lebenslang gestellten Frage nach, wieso von seinem Heimatland der Holocaust hatte ausgehen können – und wieso vom Menschen an sich.

Ein zugespitztes Beispiel für die ideologischen Kämpfe gegen die Kulturprodukte des jeweils anderen Deutschlands ist die Heinrich-Mann-Verfilmung *DER UNTERTAN* (1951) von Wolfgang Staudte, dem zweiten bedeutenden deutschen Nachkriegsregisseur. Die Geschichte des opportunistischen Aufstiegers Diederich Heßling (Werner Peters)

im wilhelminischen Deutschland, aufgebaut als bissige Charakterstudie einer autoritären Persönlichkeit, war ein Prestigeprojekt der DEFA. Bei Staudte fügt sich DER UNTERTAN nach DIE MÖRDER SIND UNTER UNS und ROTATION in eine auch später fortgesetzte Reihe, welche zum Faschismus führende Mentalitätsdispositionen untersucht. Den UNTERTAN inszenierten der Regisseur und sein Kameramann Robert Baberske³⁸ als Groteske bis ins Detail: karikaturhafte Ausstattung, Machtverhältnisse visualisierende Kamerapositionen und überzogenes Schauspiel charakterisieren den Film. Jerzy Toeplitz nennt das Ergebnis eine Karikatur im »Stil des Münchener Simplizissimus«.³⁹ Heßling dient sich den wechselnden Obrigkeiten kriecherisch an, steigt zum skrupellosen Kapitalisten auf, der dem Krieg das Wort redet und sogar ein mit Sinnsprüchen wie »Am deutschen Wesen soll die Welt genesen« bedrucktes Toilettenpapier unter dem Produktnamen »Weltmacht« auf den Markt bringt. Der Film erweitert die Buchvorlage um eine Schlusszene, die den Sprung vom Kaiserreich in die Trümmer des »Dritten Reichs« unternimmt und auf die zerstörerische Kontinuität von preußischem Gehorsam und Machtstreben verweist. Der Satire des deutschen Untertanengeists wurde – ähnlich wie später STERNE – international Anerkennung gezollt. Nur in Westdeutschland blieb sie sechs Jahre lang verboten. 1957 wurde DER UNTERTAN mit Kürzungen und Änderungsaufgaben der FSK⁴⁰ sowie nach Kontrolle durch den Interministeriellen Filmprüfungsausschuss, der in der BRD Produktionen aus sozialistischen Ländern vor der Einfuhr sichtete, freigegeben. Ein Vorspann, der die Rezeptionshaltung lenken sollte, erklärte nun, DER UNTERTAN zeige ein Einzelschicksal, nicht etwa eine Parabel auf das obrigkeitshörige Verhalten der Deutschen während zweier Jahrhunderte. *Der Spiegel* urteilte in der Sprache des Kalten Krieges:

»Ein Paradebeispiel ostzonaler Filmpolitik: Man lässt einen politischen Kindskopf wie den verwirrten Pazifisten Staudte einen scheinbar unpolitischen Film drehen, der aber geeignet ist, in der westlichen Welt Stimmung gegen Deutschland und damit gegen die Aufrüstung der Bundesrepublik zu machen. Der Film lässt vollständig außer acht, dass es in der ganzen preußischen Geschichte keinen Untertan gegeben hat, der so unfrei gewesen wäre wie die volkseigenen Menschen unter Stalins Gesinnungspolizei es samt und sonders sind.«⁴¹

Wie schon beim westdeutschen Militärkino der 1950er Jahre rezipierte die Kritik den Film auch in Hinblick auf seine mögliche Außenwirkung und Tauglichkeit für gegenwärtige politische Ziele. Übersehen wurde, dass sich DER UNTERTAN gegen jede Art von staatlicher Totalität wendet. Zuallererst hätte sich die stalinistisch geprägte DDR verlästert sehen dürfen.

Der in Westberlin lebende Wolfgang Staudte hatte gehofft, als Wanderer zwischen den Systemen in beiden Teilen Deutschlands inszenieren und den Eisernen Kinovorhang überwinden zu können. Doch zunächst verlangte das Bonner Innenministerium 1952 von Staudte eine Einverständniserklärung, nie mehr für die DEFA zu arbeiten, die er verweigerte.⁴² Später wurden auch die Reglementierungen im SED-Staat zu groß. Beide Systeme versuchten, auf die Filmproduktionen Einfluss zu nehmen, die Regisseure ideologisch zu lenken und zu einem Bekenntnis für die jeweils als überlegen angesehene Staatsform zu bewegen. Schließlich setzte Staudte seine Arbeit im Westen fort.

1959 wurde seine Inszenierung von ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT zum großen Erfolg. Der Film verfolgt die personellen Kontinuitäten des deutschen Justizwesens seit der NS-Zeit, mildert seine Kritik aber mit Humor, einer Liebesgeschichte und einer

als Karikatur des Bösen gezeichneten Figur des Staatsanwalts ab. Auch hier versuchte die FSK, auf das Bild der Bundesrepublik im Film Einfluss zu nehmen, indem sie den Nachdreh einer Szene verlangte, die zeigen sollte, dass in Westdeutschland auch moralisch unbescholtene Richter Recht sprechen und nicht nur ehemalige NS-Juristen.⁴³ Dem 1960 produzierten KIRMES wurde hingegen von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden ein Prädikat verweigert und damit die Auswertung erschwert. Staudtes KIRMES behandelt die Kontinuitäten von Feigheit, Vertuschung und Obrigkeitshörigkeit im Nachkriegsdeutschland als bittere Anklage und verzichtet auf entlastende Komik. Während eines Jahrmarkts in einem Eifeldorf wird das Skelett eines ehemaligen Soldaten gefunden. Er desertierte in den letzten Kriegstagen aus der NS-Armee und suchte in seinem Heimatdorf Zuflucht. Doch weder seine Familie, noch der Pfarrer wagten es, ihn zu beschützen, worauf er Selbstmord beging. Die Leiche des jungen Mannes verscharrte man stillschweigend in einem Bombentrichter. Nach dem Ende des »Dritten Reichs« haben sich die Mentalitäten im Dorf nicht verändert. Der damalige NS-Ortsgruppenleiter ist wieder Bürgermeister, und den Toten, der immer noch als Vaterlandsverräter gilt, will man am liebsten vergessen – die Leiche im Keller der Vergangenheitsverdrängung belassen. Ein Motiv des Films zeigt ein Adenauer-Plakat mit der Botschaft »Keine Experimente – CDU«. Es hängt an der Stelle, wo zu Kriegszeiten noch Deserteure erschossen wurden. Am Schluss rotiert ein Karussell – eine Anspielung auf den schwer zu durchbrechenden Kreislauf menschlicher Verhaltensweisen wie ihn schon ROTATION behandelte. »Kinder und Bundeswehrosoldaten zahlen die Hälfte«, heißt es auf der Kirmes. Staudtes hartnäckige Kritik an Restauration und Militarismus erschien in den Zeiten des westdeutschen Kriegskinos

als Störfaktor. KIRMES wurde dementsprechend von zahlreichen Rezensenten als Angriff auf das neue, wieder positiv besetzte nationale Selbstverständnis verstanden und Wolfgang Staudte in den Ostteil Deutschlands zurückgewünscht.⁴⁴ Auch Staudtes erneut gesellschaftskritischer Spielfilm HERENPARTIE (1964) blieb ohne Prädikat der Filmbewertungsstelle, ohne Erfolg beim Publikum, und er bedeutete das Ende der Kinokarriere des Regisseurs. In der deutsch-jugoslawischen Koproduktion entpuppt sich ein munterer rheinischer Männergesangsverein auf Badeurlaub in Jugoslawien als Reisegruppe ehemals an Kriegsverbrechen beteiligter Soldaten.

Zwei weitere Außenseiterfilme der 50er Jahre nahmen die ambivalente und unbequeme Erzählperspektive von Tätern ein: Falk Harnacks DAS BEIL VON WANDSBEK und DER VERLORENE (beide 1951), die erste und einzige Regiearbeit Peter Lorres. Lorre war 1950 aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrt. In seinem deutschen Film Noir übernahm er selbst die Hauptrolle und spielte wie schon in Fritz Langs Stummfilmklassiker M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931) einen psychisch kranken Serientäter, dessen Wahnsinn allerdings diesmal durch die Unmoral des Krieges erst hervorbricht. Der Mörder wird vom NS-Staat, der selbst auf Massenmord basiert, geschützt, da er dem System durch medizinische Forschungsarbeiten nützlich ist.

DAS BEIL VON WANDSBEK ist eine DEFA-Produktion nach dem Roman von Arnold Zweig. Sie wurde das Regiedebüt von Falk Harnack, dem damaligen künstlerischen Direktor der DEFA. Harnack war vor und während des Krieges am Widerstand gegen das »Dritte Reich« beteiligt und unterhielt zeitweilig Kontakte zum Kreis um die Geschwister Scholl. Mehrere seiner Angehörigen wurden vom NS-Regime ermordet, darunter sein Bruder Arvid Harnack und

sein Vetter Dietrich Bonhoeffer. Er selbst erlebte im Schauprozess gegen die Mitglieder der »Weißen Rose« vor dem Volksgerichtshof einen überraschenden Freispruch. Harnacks Debütfilm zeigt anhand der Figur eines einfachen Schlachtermeisters, wie aus sozialer Not Täterschaft entstehen kann. Ein Jahr nach der nationalsozialistischen Machtübernahme verdingt sich Metzgermeister Albert Teetjen (Erwin Geschonneck) als Laienscharfrichter, um vier unschuldig einsitzende Kommunisten mit seinem Beil zu richten. Der obrigkeitgläubige Teetjen zweifelt nicht an der Richtigkeit des Urteils und will die 2000 Mark Honorar nutzen, um seinen Fleischerladen wieder konkurrenzfähig zu machen. Doch seine Tat verfolgt ihn, die Kundschaft boykottiert den Laden, und das »Unglücksbeil«, mit dem die Hinrichtung vollstreckt wurde, taucht als anklagendes Zeichen immer wieder auf. DAS BEIL VON WANDSBEK wurde zum ersten »Verbotsfilm« der DEFA und verschwand nach nur einem Monat wieder aus den DDR-Kinos. Das Politbüro der SED glaubte, Teetjen und seine Frau, die beide schließlich Selbstmord begehen, könnten beim Publikum nicht etwa Abscheu wegen Paktiererei mit dem NS-System hervorrufen, sondern Mitleid.⁴⁵ Tatsächlich sind die Figuren und die gesellschaftlichen Zusammenhänge im Film differenziert gezeichnet, die allgemeine materielle Notlage wird nachvollziehbar. Gleichzeitig fehlt nicht die DEFA-typische Überhöhung des kommunistischen Widerstands und der oppositionellen Charaktere. Bevor Teetjen sich erschießt, erscheinen ihm die Gesichter der vier getöteten Kommunisten und ihre auf die kommende DDR weisende Prophezeiung: »Ihr werdet im Blut untergehen, uns aber gehört die Zukunft!« Dem Zentralkomitee reichte die verbale Beteuerung nicht. Das Porträt eines politisch naiven Arbeiters war zu realitätsnah und universell gestaltet. Harnack verließ nach dieser Zensurerfahrung

die DDR und wechselte zur Westberliner Produktionsfirma von Artur Brauner.

Der 20. Juli im Spielfilm

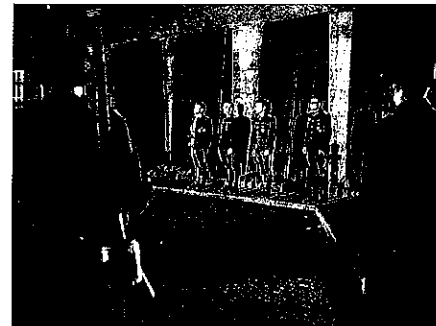
In der Mitte des Jahrzehnts lieferten sich in Westdeutschland zwei Produktionen zum gescheiterten Hitler-Attentat von 1944 einen Wettstreit um die Erstauflührung. Falk Harnacks DER 20. JULI und Georg Wilhelm Pabsts ES GESCHAH AM 20. JULI kamen 1955 im Abstand von nur zwei Tagen in die Kinos. Doch die umfangreiche Presseberichterstattung labte sich eher an der erbittert ausgefochtenen Konkurrenzsituation der beiden Produktionsfirmen (Artur Brauners CCC versus die Münchner Ariston), an den von Hinterbliebenen und Nachfahren angestregten Prozessen gegen eine Verfilmung, an den öffentlichen Protesten und der Einmischung der Politik, anstatt sich differenziert mit Filminhalt, Darstellungsform oder gesellschaftlicher Bedeutung der Doppelverfilmung auseinanderzusetzen.⁴⁶ Denn immerhin galten die Attentatspläne der Offiziere zehn Jahre nach Kriegsende bei einem großen Teil der Bevölkerung noch immer als Verrat. Dementsprechend betonen beide Filme, der Mord an Hitler habe die »Ehre« Deutschlands in der Welt wiederherstellen und das sinnlose Sterben Unschuldiger beenden sollen. So kommentiert ein Off-Erzähler zu Beginn von ES GESCHAH AM 20. JULI ein Trümmerszenario: »Scheinbar war es ein Tag wie jeder andere. Der nächtliche Bombenangriff, das Inferno des totalen Krieges. Aber heute soll eine befreiende Tat dem Schrecken ein Ende machen, den letzten Rest von Deutschlands Ehre und Ansehen in der Welt retten.« Auf die Darstellung der sinnlosen Gewalterfahrung des Krieges legen beide Produktionen großen Wert: Während ES GESCHAH AM 20. JULI, der die Geschichte des besagten Tages im Stundenverlauf erzählt, mit eben jenen Bildern des zerstörten Berlins und der notleidenden deutschen

Bevölkerung beginnt, veranschaulicht DER 20. JULI das martialische Kriegsgeschehen durch eine lange, stakkatohaft geschnittene Sequenz mit Schlachtaufnahmen, Explosionen, grellfeuernden Rohren und Granatengejaul. Um ihr Thema zu meistern, greifen die Produktionen, die beide Oberst Claus Schenk Graf von Stauffenberg als Hauptfigur wählen, auf einen dokumentarischen Duktus zurück, verwenden Originalmaterial und legen im Großen und Ganzen Wert auf historische Genauigkeit nach den damals bekannten Quellen. Während sich der Pabst-Film chronologisch auf die Anschlagdurchführung und deren Hauptakteure konzentriert, umfasst Harnacks DER 20. JULI einen größeren Zeitrahmen, bindet mehrere fiktive Figuren in die Erzählung ein und erwähnt explizit Judenverfolgung, Pogrome und das KZ-System. In beiden Beispielen sind die Offiziere aufrechte Gegenspieler Hitlers, die sich auf der Seite des Volkes und der Verfolgten sehen.

Diese ersten deutschen Dramatisierungen des 20. Juli inszenierten bereits die wiederkehrenden Abläufe und Ikonografien des Anschlags, die sich in allen späteren Verfilmungen wiederfinden: eine Nahaufnahme der Aktentasche mit dem Sprengsatz zu Hitlers Füßen, das hektische Telefonie-

ren der Verschwörer quer durch Deutschland und als Wendepunkt der Verrat durch Major Otto Ernst Remer, der den Auftrag hatte, Goebbels zu verhaften, doch dann in dessen Büro mit dem Hörer in der Hand strammsteht, als der totgeglaubte »Führer« zu ihm spricht. Zuletzt die Erschießung von Claus von Stauffenberg, Friedrich Olbricht, Werner von Haeften und Mertz von Quirnheim im Hof des Bendlerblocks mit Stauffenbergs letztem Ausruf »Es lebe das heilige Deutschland!« Auffällig an beiden Dramen ist allerdings die sehr statische Inszenierung der Handlung im Bendlerblock, die hauptsächlich aus Telefonaten, Besprechungen und steif vorgetragenen Dialogen besteht. Hans Hellmut Kirst beschrieb dies damals als »überaus vorsichtige, tastende, fast leidenschaftslose Schreibtischrevolte«.⁴⁷ Zwar sollten die Filme die Widerständler als Helden präsentieren, doch vor allem wurde das Chaos und die Hilflosigkeit, das Zögern und das Scheitern offensichtlich.

Hitler selbst wird, wie im ersten Jahrzehnt nach Kriegsende in west- und ostdeutschen Produktionen zumeist üblich, noch als Bildtabu behandelt. Der Diktator wird kaum in Persona gezeigt und gerät höchstens von hinten oder im Anschnitt vor die Kamera. In beiden Attentats-Verfilmungen brüllt,

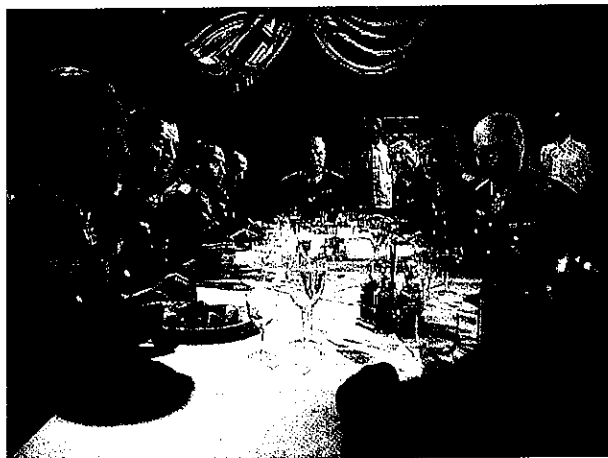


Die Erschießung der Verschwörer gegen Hitler in DER 20. JULI (1955)



Stauffenbergs letzte Worte in ES GESCHAH AM 20. JULI (1955)

stellvertretend für eine direkte Darstellung, Hitlers Stimme durchs Telefon. Nahezu satirisch gerät das Gebot des Nichtzeigens in einer Einstellung aus DER 20. JULI. Während der Lagebesprechung am entscheidenden Tag ist Hitler derart nah vor der Kamera plat-



Hitler als visuelles Tabu im deutschen Nachkriegsfilm der 1950er Jahre

ziert, dass nur sein angeschnittener linker Arm ins Bild ragt. Die Augen aller Offiziere sind, Richtung Zuschauer, auf den Unsichtbaren gerichtet.

DER LETZTE AKT

Ein einziger deutschsprachiger Spielfilm der 1950er Jahre hatte es sich zum Ziel gesetzt, das Bildtabu zu brechen und Hitler zu entmystifizieren. Bereits vor ES GESCHAH AM 20. JULI hatte Georg Wilhelm Pabst eine Produktion abgeschlossen, die in Deutschland für viel Unmut sorgte. DER LETZTE AKT (1955) ist die erste filmische Inszenierung der letzten Tage Hitlers und des »Dritten Reichs«, und der Film wurde zu einer Bunkerfilm-Blaupause für kommende Dramatisierungen. Das Projekt, das in Deutschland

keine Produktionsfirma fand und nach Österreich auswich, beruht auf einem Drehbuch von Fritz Habeck nach einer Vorlage von Erich Maria Remarque, der sich wiederum auf Michael A. Musmannos dokumentarischen Bericht *In zehn Tagen kommt der Tod. Augenzeugen berichten über das Ende Hitlers* stützte.⁴⁸ Musmanno hatte, als ehemaliger Richter der Nürnberger Prozesse, die Schilderungen zahlreicher Augenzeugen über das Ende Hitlers festgehalten. Zudem wurde Hitlers ehemalige Sekretärin Traudl Junge als Beraterin des Filmprojekts tätig. Die historische Grundlage erweiterten die Autoren um zwei fiktive Figuren. In DER LETZTE AKT ist der von Beginn an regimekritisch eingestellte Hauptmann Wüst (Oskar Werner) der Protagonist. Nachdem er Hitler (Albin

Skoda) dessen Verbrechen vorgeworfen hat, wird er rücklings erschossen. Sein Gesicht ist es, das, im Sterben liegend, mit den an die Nachwelt gerichteten Worten »Sagt nie mehr Jawohl« über die Flammen der brennenden Hitler-Leiche geblendet wird. Der Film bezieht moralisch deutlich Stellung, muss diese Moral aber durch die Fiktion eines couragierten Hauptmanns ausdrücken, den es im Bunker nicht gegeben hat, und der aus nachträglichem Wunschdenken geboren ist. Der zweite positive Charakter entsprang einer Idee des Produzenten Carl Szokoll.⁴⁹ Ausgehend von der historischen Wochenschauszene, die Hitler am 20. April 1945 im Garten der Reichskanzlei bei der Verleihung von Eisernen Kreuzen an Hitlerjungen zeigt (Abb. S. 21), entstand die Figur des jugendlichen Panzergrenadiers Richard,

der unter den Ausgezeichneten ist. Im neuen Jahrtausend wird Bernd Eichinger für DER UNTERGANG (2004; R: Oliver Hirschbiegel) diesen Einfall wie vieles mehr vom Vorgänger übernehmen und in einen neuen Kontext stellen. Bereits DER LETZTE AKT zeigt das Kriegsgeschehen in Berlin aus der Perspektive des Jungen, der miterlebt, wie die Bevölkerung von fanatischen Nazis bedroht wird und vermeintliche Deserteure gehängt werden. Weitere Szenen, die auch kommende Regisseure immer wieder inszenieren, lassen die Aufzeichnungen und Beobachtungen des Bunkerpersonals bildlich werden. Neben der Ordensverleihung im Garten der Reichskanzlei sind dies die steife Gratulation zu Hitlers letztem Geburtstag, die Lagebesprechungen mit seinen Wutausbrüchen über das Versagen verschiedener

Armeen, Görings als Verrat aufgefasstes Telegramm und Ritter von Greims waghalsiger letzter Besuch im Bunker. Selten fehlen die Erschießung Hermann Fegeleins, Hitlers Hochzeit mit Eva Braun und sein körperlicher Verfall, Darstellungen der unschuldigen Goebbelskinder und der Schäferhündin Blondi. Ferner nachinszeniert wird die Weitergabe der tödlichen Blausäurekapseln an die Bunkerinsassen, die blutige Arbeit der Ärzte im Bunkerlazarett und schließlich Hitlers Suizid und die Verbrennung der Leichen. Der Plot der letzten Tage ist ein durch die Augenzeugenberichte festgeschriebener Text, den die Filme zumeist wörtlich nehmen. Bereits vor Michael Musmanno hatte der Engländer Hugh Trevor-Roper 1947 die erste Erzählung des Bunkergeschehens nach den Aussagen von Zeitzeugen verfasst. *Hitlers*

*letzte Tage*⁵⁰ bildet bis heute die Grundlage aller späteren Autoren. Hinzu kamen die über die Jahrzehnte veröffentlichten Erinnerungen mehrerer ehemaliger Mitglieder des NS-Stabs – unter anderem der Adjutanten, der Sekretärinnen, des Chauffeurs,



Die erste deutschsprachige Hitler-Fiktionalisierung: DER LETZTE AKT (1955)

des Rüstungsministers, des Telefonisten, der Ärzte –, die weitere Details aus Hitlers privater Umgebung lieferten. Diese historischen Beschreibungen von Hitlers Umfeld und dem Verlauf der letzten Kriegstage haben endlose Motivketten hervorgebracht, die sich durch die Retrofilmgeschichte verfolgen lassen. So findet sich etwa Hitlers mentales Zwiegespräch mit dem Porträt Friedrichs des Großen in verschiedenen Reinszenierungen der NS-Zeit. Selbst in Hans-Jürgen Syberbergs theatralem HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND (1978) erscheint der Preußenkönig als überdimensionierter Bühnenhintergrund.

Vergleicht man DER LETZTE AKT mit den darauf folgenden Bunkerdramen, fällt auf, dass der Film deutlicher als alle anderen eine explizit politische Haltung einnimmt.



Wiederkehrende Szene in
DER LETZTE AKT (1955), BEFREIUNG (1969),
HITLER, EIN FILM AUS DEUTSCHLAND (1978) ...

Der Schlussappell »Seid wachsam! Sagt nie mehr Jawohl!« ist eine deutliche sprechende Geste des später so oft diskreditierten »moralischen Zeigefingers«, der hier auf ein zeitgenössisches Anliegen weist. Die Absage an den Kadavergehorsam und die Mahnung vor neuem Militarismus und Radikalismus kam in der Bundesrepublik während der

Debatten um die Wiederbewaffnung entsprechend schlecht an. Die westdeutsche Presse verunglimpfte den Film als ausländische Produktion, die nur des Geldes wegen entstanden sei.⁵¹ Das Publikum zeigte sich desinteressiert; die Kinos spielten die erste filmische Auseinandersetzung mit Hitler, an die sich ein deutschsprachiger Spielfilmregisseur gewagt hatte, nur kurz. Selbst die Filmbewertungsstelle verweigerte ein Prädikat: »Trotz guter künstlerischer Leistungen«, wie Michael Töteberg die Begründung zitiert. Doch »die im Film zum Ausdruck kommenden Ansichten über Hitler und die Wehrmachtsführung stünden in vielem zu sehr in einem bis jetzt historisch nicht ganz überschaubaren Raum.«⁵² Allein im Ausland wurde DER LETZTE AKT zum Erfolg.

In Deutschland also wurde ein Film abgelehnt, der Hitler alles Mythische entzog, voll bissiger Kommentare steckte und einen stilistischen Rückgriff auf die harten Schwarz-Weiß-Kontraste und die Theatralität des Stummfilmexpressionismus vollzog, um das Groteske der Bunkerwelt hervortreten zu lassen. Silhouettenmalerei, Untersichten und teilweise übersteigertes Spiel gehören zu seinen Stilmitteln. Der Zuschauer erlebt gemeinsam mit Hauptmann Wüst die Absurdität dieses letzten Unterschlupfs der NS-Elite. Die erste Begegnung mit Hitler verläuft stumm: Der Diktator schlägt dem Hauptmann im Vorbeigehen die Zigarette aus der Hand. Die Grenze zur Komik ist stets greifbar, doch stärker noch liegt eine bedrückende Geisterhaftigkeit über den Szenen. Hitler lässt sich die Sterne deuten und erscheint als Geisteskranker, wenn er in seinem irrationalen Wunderglauben »Sieg! Sieg!« proklamiert. Beim inneren Monolog mit dem Porträt Friedrichs des Großen werden Hitlers Wahnvorstellungen als Voice-over transportiert, während der Darsteller Albin Skoda zu unheimlicher, sphärischer Musik wild gestikuliert. Nach den Worten

»Ich werde mein Deutschland aufbauen! Ein Deutschland, wie ich es euch versprochen habe! Mein Deutschland!«, folgt ein kommentierender Schnitt auf eine am Laternenpfahl baumelnde Leiche. An anderer Stelle ertönen zu einer Aufnahme der in Trümmern liegenden Stadt die Fanfaren des Deutschlandliedes. Bei der Auszeichnung der Kindersoldaten erklärt der näselnde Goebbels: »Er hat Kinder ja immer so geliebt«, und Himmler bestätigt: »Besonders in Uniform.« Zwischen vielen Sätzen sind unnatürlich lange Sprechpausen, so wie allgemein im Film oft bedrückende Stille herrscht, die akustisch die Enge der Situation unterstützt. Sarkastisch sind auch die Äußerungen des Hauptmanns Wüst, der dennoch stets seine Menschlichkeit bewahrt. Auf die Warnung seines Bruders »Ich will nicht, dass man dich an die Wand stellt«, entgegnet er: »Ganz ehrenvoller Platz heutzutage.« Mehrmals macht Wüst sich über den »GröFaZ« lustig und bezeichnet ihn als »Diva des Großdeutschen Reiches«. Seinen Hitlergruß vollzieht er schweigend mit nachlässig nach hinten abgenickter Hand.

Gegenpart des humanistischen Hauptmanns ist Hitler selbst. Der junge österreichische Bühnenschauspieler Albin Skoda spielt ihn mit unangenehm schneidender Stimme, hartem Blick und scharfen Stirnfalten. Dieser maskenhafte Diktator ist halb Karikatur, halb menschliches Wrack. Mit ihm sind die expressionistischen Schatten aus filmischer Vorzeit in den Bunker gekrochen. Hitler ist hier nicht nur eine Ausgeburt der Historie, sondern auch des Kinos und tritt in die Ahnenreihe von Nosferatu, Caligari und Mabuse, dem Überschurken, – macht dabei allerdings die erbärmlichste Figur. Ursprünglich wollte Pabst den Caligari-Darsteller Werner Krauss als Hitler besetzen, der mit 65 Jahren jedoch zu alt erschien.⁵³ Krauss hätte den Weg »Von Caligari zu Hitler«,⁵⁴ den Siegfried Kracauer bereits 1947 in



... THE BUNKER (1980), SPEER UND ER (2004),
DER UNTERGANG (2004)

seiner psychologischen Filmgeschichte beschrieb, darstellerisch nachvollzogen. Auch die Filmhistorikerin Lotte Eisner bezeichnete 1952 in ihrer Analyse *Die dämonische Leinwand*⁵⁵ den deutschen Stummfilm und seine dunklen Bilder von Monstren und Tyrannen als Ausdruck einer kollektiven Vorahnung des kommenden Grauens. Zwischen dem Irrenhaus-Direktor Caligari, der einen Somnambulen mittels Hypnose zum Mordinstrument programmiert, und dem Diktator Hitler, der unterhalb Berlins und im

deutschen Unbewussten rumort, hätte mit Werner Krauss zudem noch eine perfidere Personifikation des Manipulativen gestanden. Der Schauspieler hatte in Veit Harlans JUD SÜSS sämtliche jüdischen Nebenrollen übernommen. So demonstrierte er seine Vielseitigkeit in einem Film, der ganz real der propagandistischen Hetze diente. Seine Besetzung als Hitler hätte eine unheimliche filmhistorische Kontinuität erzeugt.

Aber auch Albin Skodas Hitler schwitzt, brüllt und fantasiert als verspäteter Abkömmling des expressionistischen Kinos. Im inneren Gespräch mit dem Bild Friedrichs des Großen führt er die überzogene Gestik des Stummfilms als krampfartige Karikatur auf. Diese Hitler-Figur steigert sich zunehmend in ein Fieber hinein. Sie wird zu verstört dargestellt, um noch für das Erklärmodell des monströsen »Führers« und Verführers zu taugen. Um Mitleid als Mensch zu wecken, bleibt sie andererseits zu abstoßend. DER LETZTE AKT ist auch ein demonstrativer Akt der Vernichtung des ikonischen Führerbildes: durch Lächerlichmachen, durch Überzeichnung und durch die Schaffung einer utopischen, positiven Gegenfigur, die



Albin Skoda spielt einen Diktator im Wahn

anstelle Hitlers dem Zuschauer in Erinnerung bleiben soll. Zur Konfrontation von Gut und Böse, die auch optisch stets in Hell und Dunkel geschieden sind, kommt es erst nach eineinhalb Stunden Filmzeit. Wüst tritt Hitler gegenüber und klagt ihn an. In den Dialogen wurden bis dahin zwar KZs und Todesmärsche erwähnt, und Hitlers Wahn bezieht sich deutlich auch auf jüdische Menschen, doch als Sinnbild der Verbrechen des Diktators haben die Autoren einen von Hitler befohlenen Zerstörungsakt gegen die deutsche Bevölkerung eingesetzt: Ein U-Bahntunnel unterhalb Berlins, in dem Tausende Frauen, Kinder und Verletzte, darunter auch Mutter und Bruder des Hitlerjungen Richard, letzte Zuflucht gefunden haben, soll gesprengt und geflutet werden. Während Hauptmann Wüst, aufrecht stehend und mit offenem Blick, zum nachträglichen Sprachrohr einer deutschen Abrechnung mit Hitler wird, klammert sich dieser zitternd am Tisch fest, verfällt seinem Irrsinn und schreit: »Eine Wüste soll übrig bleiben!« Der Hauptmann beugt sich über den Diktator, eine Einblendung zeigt das Tunnelsprengkommando auf dem Weg zum Vollzug, während im Off eine Hasstirade Hitlers erklingt. Dann

fallen die Schüsse, die Wüst von hinten niederstrecken. Nach den letzten Worten des sterbenden Protagonisten wird der Film endgültig zum bitteren Untergangsszenario, und der Sarkasmus der kommentierenden Montage steigert sich: Auf das stumme Champagnertrinken zu Detonationsgeräuschen und flackerndem Licht im Anschluss an die Eheschließung von Hitler und Eva Braun folgen die Bilder der Tunnelflutung. Sie wird als Katastrophe

inszeniert, der keine Untergangserhabenheit und nichts Melodramatisches anhaftet. Gleichzeitig verwandelt sich das Geschehen in der Bunkerkantine, wo alle Alkoholvorräte geleert werden, zu einem Totentanz aus freizügiger letzter Lebensenergie und Fatalismus. Eine betrunkene Krankenschwester vollzieht einen aggressiven Striptease zu Akkordeon und Bombendonner. Ein Verwundeter mit Kopfverband und geschientem Arm – in Gips zum »Deutschen Gruß« erstarrt – folgt ihr mit ungelenktem Tanz. Die

Musik wird zum Marsch, und der Soldat verfällt wie in Trance in den Stechschritt. Die Dramaturgie des Films scheint sich aufgelöst und in eine geisterhafte Choreografie transformiert zu haben. Plötzlich paradiert eine Gruppe Männer vor dem Verwundeten und singt: »Wir werden weiter marschieren, wenn alles in Scherben fällt, denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt [...]«. Diese letzte, ungeordnete Armee marschiert mit starrem Blick auf die Kamera zu. Statt Fackeln tragen die Männer flackernde Kerzen in leeren Schnapsflaschen. Man mag sich vorstellen, wie diese giftige Schwarz-Weiß-Persiflage unterirdischer Marionetten-Soldaten in einem nach neuer militärischer Souveränität strebenden Westdeutschland gewirkt haben mag. Nach einem Schnitt wird vor Hitlers Gesicht eine Kerze entzündet, und der »Führer« diktiert sein Testament. Das halb-bildfüllende Profil des Diktators ist düster, die Gesichtszüge sind verkrampft – genaues Gegenteil der heroischen Hitler-Porträts der Propaganda. Die nächste Einstellung zeigt den überfluteten U-Bahntunnel. Vor einem NS-Plakat,



»Wir werden weiter marschieren« – Totentanz deutscher Soldaten

auf dem eine gemalte Hand beim Treueschwur auf Hitler zu sehen ist, ertrinken zwei Menschen. Die Finger eines Untergehenden streifen die Schwurhand des Posters. Hitlers Suizid vollzieht sich hinter verschlossenen Türen, sofort nach dem Schuss zünden sich die Bunkerinsassen Zigaretten an – auch diese Szene wiederholt sich in DER UNTERGANG. Mit der Leichenverbrennung endet der Film, doch das letzte Bild gilt der Gegenfigur des Tyrannen und der eindringlichen Wiederholung: »Seid wachsam! Sagt nie mehr Jawohl.«

Durch seine Mischung aus Kommentar und Anklage, aus Distanz schaffendem Rückgriff auf den Stummfilm-Expressionismus bei der Darstellung Hitlers und die auf Empathie zielende Inszenierung der dramaturgischen Gegenfiguren, bleibt DER LETZTE AKT sehr heterogen. Der Film wendet sich gegen eine Folklorisierung Hitlers, wie sie nach dem Krieg durch die zahlreichen Intimbeschreibungen aus dem Umfeld der NS-Führung einsetzte, treibt dem Bunkergeschehen aber auch alle Tragik aus, indem der trostlose Leerlauf aller Handlungen ausgestellt wird, das

Tempo verlangsamt ist, die Bildräume kahl und schattig bleiben. Der Film setzt sich von der Ufa-Bildgestaltung und dem zeitgenössisch populären Heimatfilmgenre genauso ab wie von den Selbstinszenierungen des Regimes. In der Geschichte der Bunkerdramen wird er seine Spuren durch die kommenden Jahrzehnte ziehen: von Christoph Schlingensiefels Schwarz-Weiß-Groteske 100 JAHRE ADOLF HITLER. DIE LETZTEN TAGE IM FÜHRERBUNKER (1989) bis hin zu Bernd Eichingers Re-Vision des gleichen Plots in DER UNTERGANG (2004).

DIE BRÜCKE

Während DER LETZTE AKT ein Angriff auf die mythische Führerfigur sein wollte, wagte ein anderes Werk am Ende des Jahrzehnts einen Bruch mit den bis dahin zumeist konventionellen Kriegsdarstellungen des Militärkinos der BRD. DIE BRÜCKE (1959) von Bernhard Wicki nach dem gleichnamigen Roman von Gregor Dorfmeister erhielt zahlreiche Preise und internationale Anerkennung. Die Produktion gilt bis heute als eindrucksvoller Antikriegsfilm. Sie erzählt in nüchternen Bildern eine Geschichte aus den letzten Kriegstagen: Eine Gruppe frisch zur Waffe berufener deutscher Jungen glaubt, durch das verbissene Verteidigen einer unwichti-



Kindersoldaten in DIE BRÜCKE (1959)

gen Brücke gegen die anrückenden Amerikaner wertvollen Dienst für das Vaterland zu leisten. Nur einer der Jungen wird den sinnlosen Kampf überleben. Das Sterben und die Angst der Kindersoldaten, als aus ihren heroischen Träumen todbringender Ernst wird, sind in realistischen Details gezeigt. DIE BRÜCKE kontert die Männerhelden des westdeutschen Militärkinos mit weinenden Jungs, die zu große Stahlhelme tragen, sich im Schützengraben in die Hose machen und an der Hand halten. Der großteils verharmlosende Blick auf das Kriegsgeschehen, den das Kino der 1950er Jahre pflegte, wurde durch diese Drastik der Darstellung zerstört.⁵⁶ Doch die Inszenierung zielt auf ein zeitloses Plädoyer für Pazifismus, nicht auf eine spezielle politische Perspektive. Der Kindersoldat, der voll Stolz in seine Uniform schlüpft und mit leuchtenden Augen in den Krieg zieht, ist das Urbild des Verführten: zu unmündig für jede Schuld – selbst wenn er tötet –, von den Erwachsenen missbraucht und unfähig, seine eigene Lage zu begreifen. Der verengte Blick macht DIE BRÜCKE universell, er bedeutet für das Publikum aber auch eine gefahrlose und ausschließliche Identifikation mit der Opferposition. Wie zahlreichen Jungsoldaten der »Flakhelfergeneration« und den zuletzt eingezogenen Kindern des »Volkssturms« fehlt den Protagonisten die Perspektive, um den Nationalsozialismus in Frage stellen zu können. DIE BRÜCKE ist der erste westdeutsche Film, der den Missbrauch einer ganzen Generation für den Krieg parabelhaft schildert. Der subkutane Konflikt zwischen den Jugendlichen und ihrer Vätergeneration, welche die Jungen letztlich nicht vor dem Sterben an der Front bewahrt hat, wird jedoch nicht offensiv behandelt. Verschiedene Erwachsenenfiguren versuchen stattdessen, eine Beschützerrolle zu übernehmen. Es ließe sich die These aufstellen, dass sich das westdeutsche Militärkino insgesamt auch deshalb so sehr auf

das russische Feindbild kapriziert hat, um die innergesellschaftlichen und innerfamiliären Konflikte umzuleiten, die bei einer Anklage der Väter durch die im Nationalsozialismus noch minderjährigen Söhne entstanden wären. DIE BRÜCKE baut zwar keine antagonistischen äußeren Feindbilder mehr auf. Doch der Film betreibt ebenso wenig eine gesellschaftspolitische Analyse. Stattdessen versucht er, der im Krieg gemachten Schmerzerfahrung einer unmündigen Generation Ausdruck zu verleihen.

DIE BRÜCKE (2008)

Ein Blick aus den 1950er Jahren ins neue Millennium bietet eine schmerzvolle Seherfahrung ganz anderer Art: Fast 50 Jahre später wird das TV-Unternehmen Pro7 versuchen, den gleichen Stoff der sendereigenen Zielgruppe der 14- bis 29-Jährigen anzupassen. Aus der Beobachtung heraus, dass in den 2000er Jahren Filme mit nationalsozialistischer Thematik oft ein großes Publikum erreichen, gab der Privatsender ein Remake von DIE BRÜCKE in Auftrag. Drehbuchautor Wolfgang Kirchner legte einen stärkeren Fokus auf Actionmomente und »modernisierte« die Vorlage mit zwei Liebesgeschichten, die sich durch den gesamten Film ziehen. Für eine der romantischen Rollen konnte die in Deutschland prominente Schauspielerin Franca Potente gewonnen werden, die als Lehrerin der Jungen auftritt. Nach einem Tieffliegerangriff beginnt sie mit einem ihrer Schützlinge eine erotische Affäre im Heuschöber. »Der alte Film würde heute zur Primetime nicht mehr funktionieren. Die Sehgewohnheiten sind anders geworden«, erklärt Regisseur Wolfgang Panzer im Interview.⁵⁷ Sowohl dem Regisseur, als auch seinem Kameramann Edwin Horak sind im Gespräch die Gefahren einer Neuverfilmung bewusst. Anstatt »Popcorn-Kino« für die junge Zielgruppe zu inszenieren, sollte ihre Arbeit »einen gewissen Realismus« erreichen, so Horak. Fast ex-

emplarisch zeigt sich beim Vergleich der Verfilmungen von 1959 und 2008 jedoch, wie der aktuelle Formatdruck des Fernsehens Bilder normiert und die ursprünglich intendierte Wirkung ad absurdum führt. Wenn die Attraktion einer Geschichte durch visuelle Spannung, Pyrotechnik und Stunts, Waffenschau mit digital verstärktem Mündungsfeuer, sexuelle Elemente und große Dynamik bei Kameraführung und Schnitt gesteigert werden soll, wird das Antikriegs-Anliegen zum Lippenbekenntnis. Mit starker Farbigkeit passt sich der neu aufgelegte Film den heutigen TV-Standards an, mit dröhnender Musik den Standards aus der emotionalen Retorte. Die Protagonisten sind überraschend amerikanisiert und sprechen ihre Feinde auf Englisch an. »Don't shoot! They are kids. They are my friends!«, bittet die Freundin eines Jungen. Nachdem einer der Helden einen Panzer beschossen hat, macht er das Victory-Zeichen und übernimmt damit die einprägsamste Siegesgeste der Alliierten, die durch Winston Churchill populär geworden ist, auf eine Weise, die ihn irritierend ahistorisch eher als heutigen Jugendlichen charakterisiert.

Die Kriegskinder, die sich bei Bernhard Wicki weinend in die Hosen machten, bleiben für Pro7 trotz aller Versehrungen junge Draufgänger. Selbst wenn alles verloren ist, erfahren sie noch Trost durchs weibliche Element. Als der bis zum Schluss ideologisch



Remake fürs deutsche Privatfernsehen: DIE BRÜCKE (2008)

verblendete Walter im Beisein des letzten Überlebenden Albert stirbt, schneidet der Film unvermittelt auf ein Paar Pumps, das die Brücke betritt. Vor seinem Tod kann Walter der schönen Lehrerin, die sich über ihn beugt, noch ein Lächeln schenken. Das einstige Bild der Verführung – Kinder in Uniform – wird mit diesem letzten Blick sexualisiert. Und Albert weint in den Armen seiner Freundin, die ihn endlich wiederbekommt. DIE BRÜCKE 2008 fällt weit hinter das Bildbewusstsein des Vorgängers zurück und zwingt dem Stoff aktuelle dramaturgische Klischees in sendereigener Optik auf. Während sich die Flakhelfergeneration in den fünfziger Jahren vielleicht zum ersten Mal im Kino wiedererkannte, erkennen sich deren Enkel und Urenkel vor dem Fernseher immer wieder vor allem als das eine: die werberelevante Zielgruppe.

»Nie wieder!« – Prägende Dokumentarstücke

»Premier regard sur le camp:
C'est une autre planète.«
(NACHT UND NEBEL)

Als im westdeutschen Heimatfilm der 1950er Jahre noch manisch heile Welten inszeniert wurden, entstand in Frankreich mit Alain Resnais' NACHT UND NEBEL (1955) die wohl meistgesehene Dokumentation über das nationalsozialistische KZ-System.⁵⁸ Sie wurde zu einem Klassiker der Filmgeschichte, einem international zugänglichen »tragbaren Erinnerungsort«,⁵⁹ und prägte die Ikonografie des Holocaust nachhaltig. Bestimmte Archivbilder fanden vor allem durch NACHT UND NEBEL weite Verbreitung. Dies betrifft zum Beispiel das Foto des Jungen aus dem Warschauer Ghetto, der bei seiner Verhaftung durch die Deutschen die Hände erhoben hat, oder die Filmszenen aus Bergen-Belsen, welche einen Bulldozer

beim Zusammenschieben toter Körper zeigen.⁶⁰ Während die erste Aufnahme durch die Kamera eines Täters entstand, die des SS-Brigadeführers Jürgen Stroop, der die Niederschlagung des Warschauer-Ghetto-Aufstands kommandierte,⁶¹ geben die späteren Filmbilder den Blick der Befreier wieder. Auch die wenigen Filmsekunden des Mädchens aus dem WESTERBORK-Material (Abb. S. 25) erfuhren durch NACHT UND NEBEL eine weitere prominente Darstellung. Der zynische Schriftzug über dem Lagertor von Auschwitz war bereits zuvor ikonisch geworden. Ebenfalls enthält der Film eines der unter den Extrembedingungen der Lager von den Häftlingen selbst hergestellten Dokumente. Es handelt sich um eine der vier Fotografien vom Sommer 1944, die Mitglieder des Sonderkommandos von Krematorium V in Auschwitz anfertigten.⁶² Mit einer eingeschmuggelten Kamera nahmen sie heimlich eine Leichenverbrennung und eine Gruppe entkleideter Frauen auf dem Weg zur Gaskammer auf. Als Urheber der Bilder, die eingerollt in einer Zahnpastatube den Weg aus dem KZ fanden, gilt ein jüdischer Grieche namens Alex. Renais verwendete einen stark eingezoomten Ausschnitt einer der Aufnahmen, die im Original durch eine



Vergrößerter Ausschnitt des Originalfotos aus dem Warschauer Ghetto in NACHT UND NEBEL (1955)

Türöffnung aus dem Schutz eines Raumes heraus – vermutlich dem Inneren der Gaskammer – entstanden ist.⁶³ Der vergrößerte Bildausschnitt zeigt fünf Arbeiter des Sonderkommandos, die vor dem Rauch der Verbrennungsgrube inmitten nackter Leiber stehen. Die Entstehungsbedingungen des Fotos, das es nach dem Willen der Nationalsozialisten nie hätte geben dürfen, werden in NACHT UND NEBEL allerdings nicht erklärt. Es ist, wie die anderen Bilder auch, als dokumentarisches Zeugnis in den erzählenden Fluss des Films integriert.

Doch Alain Resnais kompilierte nicht nur historisches Material, sondern suchte die ehemaligen Orte des Mordens selbst auf (Abb. S. 257). Die Ruinen der industriellen Massenvernichtung auf dem Lagergelände von Auschwitz-Birkenau, welche die wuchernde Natur zurückerobert hat, wurden nach Resnais immer wieder aufgenommen. In seiner Studie zu NACHT UND NEBEL konstatiert Ewout van der Knaap: »Was für das Filmteam von Resnais und für diejenigen, die den Film damals sahen, noch eine Entdeckung war, ist fünfzig Jahre danach nicht nur zum Klischee erstarrt, sondern die bevorzugte Präsentationsweise der Vernichtungs- und Konzentrationslager.«⁶⁴ Die aus den Krematorien



Heimliche Aufnahme des Auschwitzer Sonderkommandos vom Sommer 1944 in NACHT UND NEBEL

sprießenden Bäume und Gräser verwandelten sich in eine Chiffre des Vergessens der nationalsozialistischen Greueltaten, in eine stumme Anklage. Resnais kompilierte fotografische und filmische Originalaufnahmen und konterkarierte die schwarz-weißen Dokumente mit diesen farbsatten Bildern der zeitgenössischen Wirklichkeit von Majdanek und Auschwitz-Birkenau. Der damalige Avantgardismus einer Kontrastierung von Farbe und Schwarz-Weiß gehört heute zur allgemeinen Filmsprache beim Wechsel zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Bereits Resnais »fingierte« allerdings schon einige Szenen als historische Dokumente, indem er sie schwarz-weiß nachdrehte und so geschickt in das Konzept der unterschiedlichen Farb- und Zeitebenen eingliederte – etwa das Motiv eines fahrenden Zuges.⁶⁵ Auch gebrauchte er Bilder aus TRIUMPH DES WILLENS, der Deutschen Wochenschau und dem ersten polnischen KZ-Spielfilm DIE LETZTE ETAPPE, ohne deren Herkunft kenntlich zu machen. Von DIE LETZTE ETAPPE übernahm Resnais zwei kurze Szenen: eine Einstellung mit fahrenden Lastwagen und die nächtliche Ankunft eines Deportationszuges im Lager (Abb. S. 57). Die expressionistische Inszenierung, bei der eine Reihe bewaffne-



Durch Schwarz-Weiß-Material nachträglich »historisierte« Aufnahme aus NACHT UND NEBEL

ter Soldaten im nebligen Dunkel als Silhouetten vor dem angeleuchteten Waggon positioniert ist, wurde zum Prototyp aller späteren Nachgestaltungen des Geschehens an der Rampe von Auschwitz-Birkenau. Durch die Verwendung dieser Szene in NACHT UND NEBEL erschien die frühe Fiktion fortan wie ein zeitgenössisches Dokument.

Anders als DIE TODESMÜHLEN und ähnliche direkt nach der Befreiung der Lager entstandene Reeducation-Filme ist NACHT UND NEBEL eine vielschichtige künstlerische Reflexion der Vernichtung und ihrer Spuren, die über die reine Kompilation von Schockbildern hinausgeht. Zwar zeigt auch Resnais die »Bilder der Tat« – verrenkte, verstümmelte Leichen, die mit dem Bagger ineinander geschobenen Körper, die Reste der Menschenverwertung –, aber der Sprechertext lässt Pausen zu, und immer wieder wechselt der Film von den expliziten Zeugnissen der Gewalt auf die farbige Gegenwartsebene. Das Zentrum der Vernichtung, der »vermeintliche Duschraum«, wird in ruhigen Kamerafahrten durch die leeren Räume abgebildet, erst innen, dann außen. Zuletzt fährt der Blick der Kamera an den Furchen der Betondecke entlang, die der Sprecher als Spuren von Fingernägeln interpretiert.⁶⁶

NACHT UND NEBEL behandelt den Vorgang des Erinnerens von Geschichte und beharrt darauf, dass das Geschehene im Heute präsent bleibt. Die essayistische Erzählform wurde, so Joshua Hirsch, zu einem Gründungstext des »posttraumatischen Kinos«,⁶⁷ das Vergangenheit und Gegenwart als schmerzhaft Einheit behandelt und seine eigenen narrativen Möglichkeiten selbstreflexiv in Frage stellt. Der Film historisiert nicht, sondern er stellt die Frage nach der Verantwortlichkeit an alle Zuschauer aller Zeiten. Entstanden ist er während des Algerienkrieges, in dem Renais' Heimat Frankreich eine fremde Bevölkerung brutal zu

unterdrücken versuchte. Auch aus diesem Zeitkontext heraus versteht NACHT UND NEBEL menschliche Barbarei als Kontinuität, nicht als geschichtlich einmaligen Zivilisationsbruch. Dies macht der Schlusstext, der die Zuschauer als Kollektiv anspricht, unmissverständlich deutlich:

»Und es gibt uns, die wir beim Anblick dieser Trümmer aufrichtig glauben, der Rasenwahn sei für immer darunter begraben, uns, die wir dieses Bild entschwinden sehen und tun, als schöpften wir neue Hoffnung, als glaubten wir wirklich, dass all das nur einer Zeit und nur einem Lande angehört, uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns und nicht hören, dass der Schrei nicht verstummt.«

NACHT UND NEBEL universalisiert den Holocaust, indem er auf die menschliche Gewaltbereitschaft als anthropologische Konstante verweist. Dementsprechend ist das Ereignis der Vernichtung nicht als spezifisch von Deutschen an jüdischen Menschen verübtes Verbrechen beschrieben – das Wort »jüdisch« findet sich nur an einer einzigen Stelle des von Jean Cayrol verfassten Kommentars.⁶⁸ Auch die Täterschaft wird nicht nur auf ein Land und auf bestimmte historische Akteure bezogen. Hitler wird im Off-Text nicht namentlich erwähnt, er erscheint nur sehr kurz im Bild. Dafür tritt mehrmals Heinrich Himmler in seiner Funktion als SS-Reichsführer und oberster Leiter des Konzentrationslager-Systems auf. Es werden zwar Nutznießer der organisierten Ausbeutung und Vernichtung aus der deutschen Wirtschaft benannt und unter anderem die Angeklagten der Nürnberger Prozesse gezeigt, aber im Schlusstext heißt es über die Täter: »Sehen sie wirklich so anders aus als wir?«

Die Angst vor einer Nähe zu den Tätern lag auch einer von der französischen Film-

zensur erwirkten Retusche zugrunde: In der Kinofassung von NACHT UND NEBEL musste auf einem gezeigten Fotodokument die Schirmmütze eines französischen Gendarmen unkenntlich gemacht werden, der das Durchgangslager Pithiviers bewacht.⁶⁹ Die Zusammenarbeit mit den Besatzern sollte im Bild unentdeckt bleiben. Das Thema der Kollaboration hinterließ also bereits in diesem frühen Beispiel Spuren in der filmischen Auseinandersetzung mit der Geschichte.

Obwohl NACHT UND NEBEL viele fotografische und filmische Archivaufnahmen collagiert, gibt er sich deutlich als artifizielles Kunstwerk zu erkennen, das mit Mitteln einer poetischen Bearbeitung den Kern des Geschehenen zu erfassen versucht. Der Dichter Jean Cayrol, ein Überlebender Mauthausens, verfasste einen Off-Text, der sich vorsichtig, auch zweifelnd, den Bildern nähert und an manchen grauenvollen Stellen aussetzt. Die westdeutsche Fassung stammt von Paul Celan. Der Text bietet eine eigenständige Erzählung an und entspricht nicht der im Dokumentarfilm häufig üblichen rein sachlichen Kommentatorenposition. Der Tonfall des Sprechers im französischen Original bleibt dennoch nüchtern. Die westdeutsche Erzählstimme moduliert mehr, ist fragend, manchmal sarkastisch, nie allwissend.⁷⁰ Auch die Filmmusik bleibt autonom. Hanns Eisler komponierte sie gegen musikalische Konventionen und vermied, das Gesehene durch das Gehörte zu verdoppeln. Eisler verwendete zu schockierenden Bildern ruhige Musik; Aufnahmen nationalsozialistischer Aufmärsche kontrastierte er mit Geigen.

Resnais' Film sorgte 1956 vor seiner geplanten Aufführung beim Filmfestival in Cannes für eine Kontroverse. Die westdeutsche Regierung wollte das Zeigen von NACHT UND NEBEL im Wettbewerbsprogramm verhindern und ließ ihren Botschafter in Paris Einspruch erheben – mit Berufung auf Paragraph 5 der Festivalordnung, der Filme

untersagt, die die nationalen Gefühle eines Volkes verletzen und das friedliche Zusammenleben der Völker beeinträchtigen. NACHT UND NEBEL wurde zunächst zurückgezogen und erst nach starkem Medieninteresse und öffentlichen Protesten außer Konkurrenz in Cannes gezeigt.⁷¹ In der BRD selbst wurden teilweise beschnittene Versionen aufgeführt. Das Original des Films spielt zu Bildern aus dem Lager Westerbork eine verfremdete Version des Deutschlandliedes. Deutsche Fassungen beließen diese Passage stumm.⁷² Doch die Kontroversen während der Filmfestspiele und danach beförderten nur die Aufmerksamkeit, die NACHT UND NEBEL in Westdeutschland erhielt – und damit die Verbreitung des Werks. Ungeachtet seiner offenen Erzählstruktur, die es von pädagogischen Lehrfilmen unterscheidet, wurde NACHT UND NEBEL häufig im Schulunterricht und auf politischen Bildungsveranstaltungen eingesetzt.

»Und für viele der Nachkriegsgeborenen gehörte er sicherlich zu den medialen Schlüsselerlebnissen ihrer gesellschaftspolitischen Sozialisation. So war er vor allem für die Protestgeneration der 68er-Bewegung ein zentrales Dokument für das, was unter der Verantwortung der Nationalsozialisten passiert war – wie nicht zuletzt das in Margarethe von Trotts Film DIE BLEIERNE ZEIT (1981) eingebaute Zitat von NACHT UND NEBEL belegt.«⁷³

Die zwei Schwestern im westdeutschen Spielfilm DIE BLEIERNE ZEIT werden in einer Aufführung von NACHT UND NEBEL zum ersten Mal mit den »Bildern der Tat« konfrontiert. Eines der Mädchen muss sich übergeben, und das Gesehene wird für beide zur schmerzhaften Initiation in ein neues Geschichtsverständnis. Vorbild der Geschwister sind Christiane und Gudrun Ensslin. Margarethe von Trotts frühes Werk

erklärt die Radikalisierung eines zukünftigen RAF-Mitglieds mit dem Erkennen der gewaltigen Schuld der Elterngeneration und ihrer systematischen Vertuschung in der BRD. In seinem Film *DIE INNERE SICHERHEIT* (2000) verwendet Christian Petzold ein weitergeführtes Zitat: Jeanne, die Tochter im Untergrund lebender linksradikaler Eltern, gerät zufällig in eine Schulaufführung von *NACHT UND NEBEL*. Doch ein Gespräch über das Gesehene kommt durch die fehlende pädagogische Sensibilität des Lehrers erst gar nicht zustande. Auch der traumatische Effekt der Bilder, welcher in den 50er und 60er Jahren groß gewesen sein muss, bleibt aus. Die heutigen jungen Generationen sind bereits mit vielfältigen medialen Gewaltdarstellungen aufgewachsen. Der Einsatz von *NACHT UND NEBEL* als Lehrmittel im Geschichtsunterricht dürfte inzwischen eine Seltenheit geworden sein, stattdessen dienen Spielfilme wie *SCHINDLERS LISTE* oder *DER UNTERGANG* als Diskussions- und Anschauungsmaterial.

Lehrfilme aus Archivmaterial

Zwei weitere wichtige Kompilationsfilme über den Nationalsozialismus entstanden außerhalb Deutschlands. *MEIN KAMPF* (D*EN* B*LODIGA* T*IDEN*; 1959), von Erwin Leiser in Schweden hergestellt, und *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* (O*BYKNO*-W*ENNYJ* F*ASCHISM*; 1965) des sowjetischen Regisseurs Michail Romm nähern sich ihrem Thema sehr unterschiedlich. Erwin Leiser, der Deutschland nach den Pogromen der »Reichskristallnacht« verlassen hatte, war einer der ersten Regisseure, dem die Filmarchive der DDR ihren Bestand an NS-Material zugänglich machten.⁷⁴ Darunter befanden sich auch bis dato unveröffentlichte Aufnahmen aus dem Warschauer Ghetto.⁷⁵ Nach intensiver Archivarbeit montierte Leiser filmische und fotografische Dokumente von der Zeit des Kaiserreichs

über die Entwicklung der nationalsozialistischen Bewegung bis hin zum Fall des »Dritten Reichs«. Die Archivmontage vermittelt mit sehr sachlichem Gestus und ständigem Off-Kommentar bei einer Chronologie der historischen Fakten soviel Information wie möglich. Der Film beginnt mit einer Beglaubigung des Gezeigten. Ein Rolltitel vor dem Hintergrund einer Backsteinmauer besagt: »Jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles, was hier gezeigt wird, ist geschehen.« Bilder und Realität werden damit gleichgesetzt, ohne die Herkunft der disparaten Materialien – darunter Propagandaufnahmen, Zitate aus *TRIUMPH DES WILLENS*,⁷⁶ Ghettoszenen, Wochenschauberichte oder Bilder alliierter Kameralente – differenzierter zu betrachten. Die schriftliche Versicherung stellt den Beweischarakter aller Aufnahmen in den Vordergrund, ohne auf die Problematik beim Umgang mit ehemaligem Propagandamaterial und auf die Seltenheit »authentischer« Bilder aus der Perspektive der Opfer oder ungestellter Aufnahmen des NS-Alltags einzugehen.

MEIN KAMPF arbeitet die Jahre von 1914 bis 1945 didaktisch auf. Der Film zeigt die Kriegsbegeisterung im Kaiserreich und später die wachsende Zustimmung in der Bevölkerung für die nationalsozialistische Partei. Er verfolgt die Biografie und den Aufstieg Hitlers, den Weg zu erneutem Krieg, wachsendem Antisemitismus und Judenvernichtung. Er kommentiert den aussichtslosen Kampf deutscher Soldaten, schließlich die Bilder zerstörter Städte mit ihrer notleidenden Bevölkerung. Dabei betrachtet Leiser alle Entwicklungen parallel – vom Holocaust bis zur Heimatfront des »Volkssturms« –, um aus den unterschiedlichen Aufnahmen ein Gesamtbild des »Dritten Reichs« entstehen zu lassen und alle Opfer zu berücksichtigen. Der Film schließt, wie viele andere, mit dem universalen Trauersymbol eines Gräberfeldes.

MEIN KAMPF wird von einem moralischen Appell gerahmt. Die Schrift zu Beginn erklärt, der Film »[...] ist eine Warnung an die Lebenden und mahnt uns an das Recht jedes Menschen, als ein Mensch zu leben.« Und er entlässt die Zuschauer mit der Aufforderung: »Es darf nicht wieder geschehen. Nie wieder.« Erwin Leiser hat damit einen klassischen, international sehr erfolgreichen Lehrfilm geschaffen, der auch mediales Mahnmal sein möchte. *MEIN KAMPF*, der seit Ende der siebziger Jahre bis heute täglich in einem kleinen Kino am Berliner Checkpoint Charlie gezeigt wird, wurde als Kompilationsfilm stilbildend und steht am Anfang einer Reihe von groß angelegten Archivfilmen und -serien, die das Bildmaterial des Nationalsozialismus immer wieder in die öffentlichen Erinnerungsprozesse einspeisen.⁷⁷

Michail Romm wählte mit *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* einen eher essayistischen Zugang. Der Film ähnelt in seiner subjektiven Perspektive Resnais' *NACHT UND NEBEL*. Ein sehr persönlicher Off-Text begleitet die Beobachtungen, in der Einleitung setzt sich der Regisseur selbst ins Bild und fordert: »Ich möchte, dass sie, die Zuschauer, mit mir nachdenken.« Der Film verfährt häufig assoziativ und kombiniert zeitaktuelle Bilder aus Moskau und der DDR mit Dokumenten der Vergangenheit: Propagandamaterial, internationale Wochenschauen, private Landserfotos, NS-Kulturfilme, KZ-Dokumente, Kinderzeichnungen – sogar der Bogen von der Höhlenmalerei als früher Ausdruck menschlicher Schöpfungskraft bis hin zur menschlichen Zerstörungsenergie des 20. Jahrhunderts wird

geschlagen. Die jeweilige Herkunft der Bilder wird im Film benannt. Die NS-Inszenierungen von Hitlerreden, Fackelmärschen und Jubelkundgebungen sind als Propaganda kenntlich gemacht und werden häufig vom Sprechertext oder der Musik- und Tongestaltung ironisiert. W. M. Handorf stellt fest: »DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS ist der erste Film, der konsequent eine Demontage der Faszination der NS-Bilder vornimmt.«⁷⁸ Die Medienauftritte des Diktators werden satirisch behandelt, etwa wenn sich der Sprecher über Hitlers verkrampfte Gestik vor öffentlichen Kundgebungen oder seine für die Wochenschauen arrangierten PR-Auftritte mit Baustellen-Einweihungen, Baumpflanzungsaktionen und zahllosen ersten Spatenstichen für die Reichsautobahn lustig macht. Intimisierende Hitler-Arrangements, die der Fotograf Heinrich Hoffmann vom Diktator in der freien Natur oder mit kleinen Kindern aufgenommen hatte, werden aus Hitlers Ich-Perspektive kommentiert: »Ich und ein Eichhörnchen. Ich und ein kleines Mädchen. [...] Ich bei guter Laune.« Auch vergleicht der Film die stilisierte Gestik des



»Ich und ein Eichhörnchen.« Demontage der NS-Propaganda in *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* (1965)



Erinnerungsfoto eines deutschen Landsers

deutschen »Führers« mit dem faschistischen Vorbild des italienischen »Duce«.

Der sowjetischen Perspektive ist der besondere Fokus auf die Unterstützung des Nationalsozialismus durch deutsche Konzerne geschuldet – »das Großkapital brauchte einen Diktator«, heißt es an einer Stelle. Die profitable Beteiligung der Firmen Krupp, IG Farben oder Thyssen an der Vernichtung wird



Erkennungsdienstliche Aufnahme aus dem KZ

mehrfach erwähnt und der Wert eines Menschen aus dem Ertrag seiner Arbeitskraft und der Verwertung seiner Reste mit exakt 1631 Mark angegeben. Auch der Verweis auf internationale faschistische Gruppierungen der Nachkriegszeit und militärische Drillsysteme fehlt nicht – gezeigt werden westdeutsche Neofaschisten, brüllende amerikanische Soldaten und ihr Kriegsgesetz –, nur die Sowjetunion entgeht dem kritischen Blick, vielmehr wird der kommunistische

Widerstand hervorgehoben. Gänzlich unerwähnt bleibt, dass explizit jüdische Menschen verfolgt und getötet wurden.

Hauptanliegen des Films ist es, den Blick auf das Individuum zurückzugewinnen. Bei Aufnahmen von Massenveranstaltungen greift sich die Kamera immer wieder einzelne Personen aus der Menge heraus, bei Fotografien zoomt sie auf die Gesichter, um in ihnen zu lesen. Die Menschlichkeit oder Unmenschlichkeit, das Gewöhnliche, das Würdevolle oder Fanatische wird dort gesucht, wo es entsteht: im Einzelnen. Romm zeigt die lächelnden Gesichter deutscher Soldaten, die für Erinnerungsfotos vor Leichen posieren, und die Porträts, die in den Konzentrationslagern von den zu Tötenden angefertigt wurden. Um die am Ende zwischen diesen Täter-Opfer-Aufnahmen klaffende Lücke des rationalen Verstehens solch all-

täglicher Vernichtungsgewalt doch noch zu mildern und ein humanistisches Menschenbild für die Zukunft zu retten, schließt der Regisseur seinen Film mit Kindergesichtern der Gegenwart. Nur sie sind noch nicht vom »gewöhnlichen Faschismus« gezeichnet. Mit den Bildern der Kinder transportiert der Film zuletzt den Glauben an das ursprünglich Gute in jedem Menschen. Ein Glaube, den auch viele fiktionale Beiträge zur Geschichte verteidigen – allen Wissens um Auschwitz zum Trotz.

Durch NACHT UND NEBEL, MEIN KAMPF und DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS war das bis dahin zugängliche Archivmaterial aus der Zeit des Nationalsozialismus und von der KZ-Befreiung durch die Alliierten im medialen Erinnerungsspeicher etabliert. Von nun an sollten sich diese Szenen der NS-Inszenierungen, die Bilder der Lager und die Chiffren der Massenvernichtung in den verschiedensten filmischen Arrangements stetig wiederholen.⁷⁹

DAS TAGEBUCH DER ANNE FRANK

Ende der 1950er Jahre wurde in den USA die Geschichte der prominentesten Holocaust-Toten verfilmt. DAS TAGEBUCH DER ANNE FRANK (THE DIARY OF ANNE FRANK; 1959) war der erste Spielfilm, der ein Einzelschicksal aus der Zeit des »Dritten Reichs« massenwirksam inszenierte. Regie führte George Stevens, der 1945 als Filmemacher der US-Armee Zeuge der Befreiung der Konzentrationslager geworden war. Seine Verfilmung des Tagebuchs trug dazu bei, Anne Frank zum bleibenden Symbol der Judenvernichtung zu machen, wie Hanno Loewy beschreibt:

»Anne Frank, ihr Name und ihr Schicksal, wurde in den fünfziger Jahren, also lange vor dem Wort »Holocaust« (oder dem Wort »Shoah«), ja selbst noch vor dem Namen

»Auschwitz«, zum Synonym für das Verbrechen, dem sie zum Opfer fiel: die nationalsozialistische Vernichtung der Juden und des Judentums. Die Bearbeitung für die Bühne von Frances Goodrich und Albert Hackett und der auf deren Grundlage entstandene Film von George Stevens, erst recht die damit verbundenen Begleiterscheinungen, wurden zuweilen als amerikanische Trivialisierung belächelt. Doch der Traum von der Rettung des Kindes, der Unschuld und des Glaubens an den Menschen war ein Menschheitstraum.«⁸⁰

Bilder von Kindern als Opfer der NS-Zeit repräsentierten schon zuvor exemplarisch die Unschuld der Verfolgten des Holocaust. Dies zeigt sich durch die vielfältige Reproduktion der Aufnahme des namenlosen Jungen aus dem Warschauer Ghetto (Abb. S. 96) oder des als Settela Steinbach identifizierten Mädchens mit dem Kopftuch im Türspalt eines Waggons (Abb. S. 25). Mit Verspätung wurde auch das Gesicht Anne Franks zur Ikone, ihr Schicksal paradigmatisch.

Zunächst machte die Bühnensfassung von 1955 das Frank'sche, bereits 1947 veröffentlichte Tagebuch weltbekannt.⁸¹ Das Ehepaar Goodrich/Hackett hatte Annes Liebesgeschichte zu Peter van Pels, dem Sohn der zweiten im Hinterhaus an der Amsterdamer Prinsengracht versteckten Familie, ins Zentrum gerückt, einen bisweilen naiv-optimistischen Ton angeschlagen und die Schrecken der drohenden und schließlich erfolgten Vernichtung weitgehend ausgespart. Die spätere Drehbuchbearbeitung unterschied sich wenig von der Bühnensfassung. Das Casting für die Rolle der Anne Frank wurde als öffentliche Ausschreibung inszeniert, bei der die Wahl auf das amerikanische Fotomodell Millie Perkins fiel. Die Prominenz der Toten und die Medienkompatibilität der Darstellerin gingen so eine publikumswirksame Allianz ein.

Die mit mehreren Oscars ausgezeichnete Verfilmung verdichtete Anne Franks Leben zum Kammerspiel: eine *Coming of Age*-Geschichte unter historischen Extrembedingungen, begleitet von süßlicher Musik und in zumeist klassischer Bildästhetik. Wie bereits erwähnt, wird eine Szene aus dem polnischen Spielfilm *DIE LETZTE ETAPPE* von 1948, integriert in einen Albtraum Annes, zum einzigen Bildhinweis auf den Holocaust und fällt damit auch stilistisch aus dem Rahmen. Wiederkehrende Motive der Verfilmung des Tagebuchs sind Annes verträumter Blick durch das Dachfenster in den Himmel und ihre auf eine imaginierte Zukunft gerichteten großen, glänzenden Augen. Die differenzierteren Aufzeichnungen der historischen Anne Frank sind zu Dialogen verschliffen, in denen ein hoffnungsvoller Glaube an eine übergeordnete Gerechtigkeit der Weltordnung die mögliche Angst besiegt. Während das jugendliche Paar unter dem Dachfenster steht, erklärt Anne: »Aber wir sind doch nicht die einzigen Menschen, die leiden müssen. Sows hat es immer gegeben, zu allen Zeiten. Mal war es die eine Rasse, mal die andere. [...] Ich glaube immer noch, trotz allem, was auf der Welt geschieht, ich glaube an das Gute im Menschen.« Während beide in die Ferne schauen, nähert sich auf der Tonspur eine Polizeisirene. Als der Wagen vor dem Haus hält und klar wird, dass die Abholung bevorsteht, küssen sich Anne



Kuss vor der Deportation: DAS TAGEBUCH DER ANNE FRANK (1959)

und Peter zum ersten und letzten Mal. Der Klang der Sirene mischt sich mit gefühlbetonter Musik. Der dramaturgische Höhepunkt der Liebesgeschichte fällt mit dem Ende der Überlebensgeschichte in eins und überlagert das Wissen um die folgende Internierung und das Sterben der Protagonistin mit einem gefühlsmächtigen Gegenbild. Nach der Verhaftung bricht die direkte Darstellung von Anne Franks Schicksal ab. In einer in der Gegenwart angesiedelten Rahmenhandlung berichtet stellvertretend Otto Frank vom Transport seiner Tochter in die Lager und blättert in ihrem zurückgelassenen Tagebuch, bis er die Notiz vom 15. Juli 1944 findet, die das Stück und den Film beschließt und die bald zur zentralen Botschaft der Toten gemacht werden sollte: »Trotz allem glaube ich immer noch, dass die Menschen im Grunde ihres Herzens gut sind.« Otto Frank kommentiert: »Sie beschämt mich zutiefst.«

Hanno Loewy weist darauf hin, dass Anne Franks Zitat im Tagebuch selbst in ambivalentem Zusammenhang steht.⁸² Anne gibt im Text verschiedene Hinweise auf ihr Wissen um die organisierte Vernichtung; sie macht sich wenig Illusionen, was den Drang des Menschen zu Terror und Gewalt angeht und möchte *dennoch* hoffen können. Diesen inneren Zwiespalt unterschlägt der Film. Stattdessen soll sein rein optimistischer Verweis auf das Gute im Menschen

der realen Geschichte zum Trotz eine gefahrlose Identifikation mit der 15-Jährigen ermöglichen. So konnte das Mädchen, dessen Mutter in Auschwitz ermordet wurde, und das mit seiner Schwester in Bergen-Belsen starb, zum idealisierten Opfer werden, gerade weil sein Tod in Elend und Entwürdigung ausgespart blieb,

weil es bewusst nicht mit den Leichengruben der Vernichtungslager in Verbindung gebracht wurde, obwohl es genau dort endete. Unmittelbare Empathie war möglich, weil Text und Bild dort abbrachen, wo die gezielte Entmenslichung begann. Anne Frank sollte ganz und heil bleiben – um den Preis, sich in einen Mythos zu verwandeln. Durch die sinnstiftende Dramatisierung wurde sie zum Symbol des unschuldig ermordeten Kindes, so wie Sophie Scholl zur Ikone des standhaften Widerstands werden sollte und Hitler zur Karikatur des absolut Bösen. Die »universalisierte« Anne Frank (Hanno Loewy) konnte gleichzeitig posthum den Menschen, allen Menschen, verzeihen, da sie im Grunde ihres Herzens gut seien. So tritt nicht nur die speziell jüdische Leiderfahrung in den Hintergrund. Der Film vereinnahmt das Opfer, um am optimistischen Menschenbild der Lebenden festhalten zu können. Den Überlebenden der Judenvernichtung hat sich ein anderes Bild geboten, und so taugten die biografischen Schilderungen von Jean Améry, Tadeusz Borowski, Primo Levi, Jorge Semprún, Ruth Klüger, Imre Kertész und anderen nicht zur Mythenbildung. Keiner der Überlebenden hat jemals so prominent werden können wie die tote Anne Frank.

Die Reduktion des Verbrechens des Holocaust auf das persönliche Schicksal eines jungen Mädchens ermöglichte Millionen von Lesern, Theaterbesuchern und Kinzuschauern das Mitleiden mit zumindest einem der Opfer. Dass dies nicht unbedingt eine Veränderung bestehender Geisteshaltungen zur Folge haben muss, legt eine berühmte Anekdote nahe: »Ja, aber das Mädchen hätte man doch wenigstens leben lassen sollen!«, soll eine erschütterte Zuschauerin nach dem Besuch der Theaterfassung ausgerufen haben, wie durch Adorno überliefert ist.⁸³ In manchen Fällen mag allerdings der direkte emotionale Zugang durch melodramatische

Zuspitzung, Personalisierung und lebensbejahende Schlussbotschaft überhaupt erst eine Auseinandersetzung mit der Judenvernichtung in Gang gesetzt haben. DAS TAGEBUCH DER ANNE FRANK wirft die generellen Fragen an dramatisierte Geschichtsdarstellungen auf: Schaltet das emotionale Miterleben den kritischen Verstand aus? Ist es allein elitäres Kunstverständnis, das die Publikumswirksamkeit der zunächst apolitischen Fiktion als melodramatisch verdammt? Oder führt die Identifikation mit einem der Opfer zum nachhaltigen Entsetzen über den Holocaust und eventuell zur weiteren Beschäftigung mit der Vergangenheit? Bis heute fällt die Beantwortung dieser Fragen je nach Blickwinkel unterschiedlich aus. Doch häufig – und so auch beim nachträglich inszenierten Versöhnungsangebot der Anne Frank – hat die Transformation der Historie in eine leicht zugängliche Mainstream-Erzählung anschließenden tiefergehenden Diskussionen in Öffentlichkeit und Familie den Weg bereitet. Die Verfilmung selbst umgeht jedoch eine solche Auseinandersetzung.

Auf George Stevens' Inszenierung folgten international zahlreiche weitere Adaptionen des Tagebuchs für Fernsehen und Bühne sowie Dokumentarfilme über das Leben Anne Franks, über die Rezeptionsgeschichte ihres Tagebuchs und dessen mediale Darstellungen, wie zum Beispiel John Blairs dokumentarische Arbeit *ANNE FRANK REMEMBERED* von 1995. Im selben Jahr erschien Annes Geschichte als japanisches Anime (*ANNE NO NIKKI*). Und 2001 blendete die ABC-Miniserie *ANNE FRANK: DIE WAHRE GESCHICHTE* (*ANNE FRANK: THE WHOLE STORY*; R: Robert Dornhelm) zum ersten Mal die Deportation und das elende Vegetieren der Familie in Auschwitz-Birkenau und Bergen-Belsen nicht aus.

Die Beschäftigung mit Anne Frank als Mensch und als universalisierte Ikone des

Holocaust ist bis heute nicht abgerissen. Dass die Aufzeichnungen der 15-Jährigen auch im beginnenden 21. Jahrhundert noch politischen Symbolwert haben, legt die Verbrennung einer Ausgabe des Tagebuchs im Juni 2006 durch eine Gruppe rechtsextremer junger Männer bei Magdeburg nahe. Dass die Schrift auch weiterhin zu kitschigen Darstellungsformen verleitet, zeigt ihre Inszenierung als *Feel Good*-Musical durch den spanischen Bühnenregisseur Rafael Alvero im Jahr 2008. Die Madrider Bühnenfassung trägt den Untertitel *Ein Gesang an das Leben*. Und Anne Frank schmettert: »Wenn Gott mir das Leben schenkt, werde ich es weit bringen.«⁸⁴ 2009 sicherte sich der Konzern Disney die Filmrechte am Tagebuch, und das »Anne Frank House« in Amsterdam richtete auf dem Internetportal YouTube einen eigenen Anne-Frank-Kanal ein.⁸⁵ □

Anmerkungen

- 1 Theodor W. Adorno, »Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft«. In: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt 1977, S. 30. Das komplette Zitat lautet: »Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.«
- 2 Ders., »Negative Dialektik«. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1977, S. 359.
- 3 Zur Diskussion um Adornos »Diktum«: Petra Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart, 1995; Detlev Claußen, »Nach Auschwitz kein Gedicht? Ist Adornos Diktum übertrieben, überholt und widerlegt?« In: Harald Welzer (Hg.), *Nationalsozialismus und Moderne*. Tübingen, 1993, S. 240-247; Krankenhagen, S. 21-81, sowie 83-120.
- 4 Die Frage der adäquaten künstlerischen und historiografischen Repräsentation des Holo-

caust stellt sich bis in die Gegenwart. Siehe dazu: Saul Friedländer (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Cambridge/London 1992.

- 5 Jorge Semprún, *Schreiben oder Leben*. Tb.-Ausg. Frankfurt/M. 1997, S. 23.
- 6 Imre Kertész, »Ein langer, dunkler Schatten«. In: Ders., *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays*. Reinbek/Hamburg 1999, S. 84-92, hier S. 86.
- 7 Donner, S. 129.
- 8 Ebd., S. 131.
- 9 Vgl. Kaes, S. 23.
- 10 Vgl. zum Heimatfilm: Gerhard Bliersbach, *So grün war die Heide: Die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm*. Weinheim 1989; Jürgen Trimborn, *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre: Motive, Symbole und Handlungsmuster*. Köln 1998; Johannes von Moltke, *No Place like Home: Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley 2005.
- 11 Klaus Kreimeier zählt: »Mehr als 300 Heimatfilme wurden zwischen 1947 und 1960 produziert, davon waren etwa dreißig eindeutige Remakes von Filmen aus der nationalsozialistischen Zeit.« Kreimeier, »Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms«. In: Hoffmann/Schobert, S. 8-28, hier S. 23.
- 12 Ein Beispiel mit bezeichnendem Titel sind Hans Deppes Verfilmungen der *FERIEN VOM ICH* 1934 und 1952.
- 13 *DIE WIRTIN VOM WÖRTHERRSEE* (1952; R: Eduard von Borsody), *DER FÖRSTER VOM SILBERWALD* (1955; R: Alfons Stummer), *DORT OBEN, WO DIE ALPEN GLÜHEN* (1956; R: Otto Meyer), *WENN ABENDS DIE HEIDE TRÄUMT* (1952; R: Paul Martin), *DAS SCHWEIGEN IM WALDE* (1955; R: Helmut Weiss).
- 14 *KAISERWALZER* (1953; R: Franz Antel), *KÖNIGIN LUISE* (1957; R: Wolfgang Liebeneiner), *KÖNIGLICHE HOHEIT* (1953; R: Harald Braun), *KAISERMANÖVER* (1954; R: Franz Antel), *SISSI* (1955; R: Ernst Marischka), *SISSI – DIE JUNGE KAISERIN* (1956; R: Ernst Marischka), *SISSI – SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN* (1957; R: Ernst Marischka). Die deutsche Tradition der Obrigkeitsfantasien nahm bereits in den 1920er Jahren mit den *FRIDERICUS REX*-Filmen der Ufa ihren

Anfang. In der NS-Zeit wurde das personenfixierte Geschichtsbild unter anderem mit mehreren Friedrich II.- und Bismarck-Biografien fortgesetzt.

- 15 Kreimeier, *Die Ökonomie der Gefühle*, S. 24.
- 16 Zum westdeutschen Kriegskino vgl. Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek/Hamburg 2004, S. 177f. Lesenswert sind auch Dietrich Kuhlbrodts Beschreibungen des bundesrepublikanischen Wehrmachtsfilms in: Dietrich Kuhlbrodt, *Deutsches Filmwunder. Nazis immer besser*. Hamburg 2006, S. 19-26.
- 17 Vgl. Enno Patalas, *Der deutsche Film 1955*. In: *Kulturarbeit*, Jg. 7, Heft 9. Stuttgart 1955, S. 164.
- 18 Michael Müller, *Canaris. Hitlers Abwehrchef*. Berlin 2007, S. 9.
- 19 Vgl. Reichel, *Erfundene Erinnerung*, S. 69.
- 20 Rolf Aurich/Niels Beckenbach/Wolfgang Jacobsen, *Reinerckerland. Der Schriftsteller Herbert Reinecker*. München 2010, S. 301.
- 21 Claudia Dillmann/Ronny Loewy (Hg.), *2 x 20. Juli – die Doppelverfilmung von 1955*. Frankfurt/M. 2004, S. 15.
- 22 Hake, S. 176.
- 23 Guido Limburg, »Fliegen und Abschießen – Ja, was soll ich da anderes denken? DER STERN VON AFRIKA und der bundesdeutsche Nachkriegsfilm«. In: Hans-Arthur Marsiske (Hg.), *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg 1992, S. 117-126, hier S. 124.
- 24 Kuhlbrodt, *Deutsches Filmwunder*, S. 23.
- 25 Vgl. hierzu Detlef Hoffmann, »Menschen hinter Stacheldraht«. In: Yasmin Doosry (Hg.), *Representations of Auschwitz. 50 Years of Photographs, Paintings, and Graphics*. Oświęcim 1995, S. 87-94.
- 26 Zu den Opfernarrativen des Militärfilms siehe: Manuel Köppen, »The Rhetoric of Victim Narratives in West German Films of the 1950s«. In: Paul Cooke/Marc Silberman, *Screening War. Perspectives on German Suffering*. New York 2010, S. 56-77.
- 27 Knut Hickethier, »Der Krieg als Initiation einer neuen Zeit – Zum deutschen Kriegsfilmgenre«. In: Heinz B. Heller/Burkhard Röwekamp/Matthias Steinle (Hg.), *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg 2007, S. 41-63, hier S. 44.
- 28 Vgl. Fischer/Lorenz, S. 119. Auch habe die Freiwillige Selbstkontrolle der deutschen Filmwirtschaft die staatliche Linie mitgetragen: »[...] viele Kriegsfilme passierten die FSK ohne Auflagen.« Ebd.
- 29 Hickethier, »Der Krieg als Initiation einer neuen Zeite«, S. 49.
- 30 Zu Konrad Wolfs Biografie und seiner teilweise ambivalenten Position als Künstler und Teil des kulturpolitischen Apparates der DDR siehe: Wolfgang Jacobsen/Rolf Aurich, *Der Sonnen-sucher. Konrad Wolf*. Berlin 2005. Die Autoren beschreiben Wolf als moralische Instanz des DDR-Films, die konsequent deutsche Zeitgeschichte aus antifaschistischer Perspektive behandelt, sich aber auch mit Staats- und Zensurpolitik arrangieren muss und die Konflikte im eigenen Land nie offensiv angeht.
- 31 Elke Schieber, »Niemand hat mich je gerettet ...« Gespräch mit dem Drehbuchautor und Romancier Angel Wagenstein. In: DEFA-Stiftung (Hg.), *apropos: Film 2005*, S. 8-18, hier S. 14.
- 32 Siehe ebd., S. 16.
- 33 Zur Politik Bulgariens bezüglich der bulgarischen und ausländischen Juden vgl. Friedländer, *Die Jahre der Vernichtung*, S. 478, 480f., 512. Im Land kam es zu Protesten gegen die angeordneten Deportationen, besonders von Seiten des bulgarischen Parlaments und der orthodoxen Kirche. Die Verweigerungshaltung Bulgariens gegenüber der NS-Vernichtungspolitik ist nur noch mit dem Widerstand Dänemarks zu vergleichen, das den größten Teil seiner jüdischen Einwohner rettete. Vgl. ebd., S. 574ff.
- 34 Vgl. Thomas Elsaesser, »Vergebliche Rettung. Geschichte als Palimpsest in STERNE«. In: Michael Wedel/Elke Schieber (Hg.), *Konrad Wolf – Werk und Wirkung*. Berlin 2009, S. 73-92, hier S. 83.
- 35 Ebd., S. 84f.
- 36 Barthel, S. 260f. Zu STERNE vgl. auch Konrad Schwalbe, »STERNE (1959). Um den Anspruch auf Leben, Liebe, über Vaterlandsverräter, Kameradenmörder«. In: Peter Hoff (Hg.), *Konrad Wolf. Neue Sichten auf seine Filme. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 39/1990, S. 65-71.
- 37 Das »Gesetz zur Aufhebung nationalsozialistischer Urteile« wurde in Deutsch-

- land erst 1998 beschlossen, in einem Änderungsgesetz wurden 2002 auch Deserteure der Wehrmacht rehabilitiert. Bis zu diesen juristischen Entscheidungen galten in der NS-Zeit verurteilte Soldaten weiterhin als belastet.
- 38 Robert Baberske prägte Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SYMPHONIE EINER GROSSSTADT (1927) entscheidend mit.
- 39 Toeplitz, S. 376.
- 40 Die FSK ist bis heute eines der filmischen Bewertungsorgane in Deutschland. Die »Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft« konstituierte sich im Juli 1949, zwei Monate, nachdem in Westdeutschland das Grundgesetz inklusive Artikel 5, der Zensurfreiheit gewährleisten sollte, in Kraft getreten war. Die FSK kontrolliert Altersfreigaben und macht eventuelle Schnittauflagen. Seit 1951 vergibt die »Filmbewertungsstelle Wiesbaden« (FBW) zusätzlich Prädikate zur Steuererleichterung für als förderungswürdig erachtete Filme. Vor Gründung der FBW wurden Prädikate einzelner Länder verliehen. Der 1954 gegründete »Interministerielle Filmprüfungsausschuss« (IMF), später »Interministerieller Ausschuss für Ost-/West-Filmfragen« (IA), sollte ost- und mitteleuropäische Einflüsse auf die westdeutsche Filmszene kontrollieren und gegebenenfalls zensierend korrigieren. 1967 wurde der Ausschuss für verfassungswidrig erklärt. Vgl. Hake, S. 162f., Kannapin, *Dialektik der Bilder*, S. 14ff.
- 41 O.A., »Des Müllers Lust«. In: *Der Spiegel*, 12.12.1951. Unter: www.spiegel.de/spiegel/print/d-20833311.html.
- 42 Vgl. Stiftung Deutsche Kinemathek, *Wolfgang Staudte*, S. 32.
- 43 Ebd., S. 42.
- 44 Katrin Seybold schreibt: »In der Springer-Zeitung *Die Welt* wurde offen zum Boykott aufgerufen. KIRMES lief nicht lange in den Kinos, obwohl es Staudtes bester in der Bundesrepublik gedrehter Film ist.« Ebd., S. 47.
- 45 Vgl. Poss/Warnecke, S. 67.
- 46 Der von Claudia Dillmann und Ronny Loewy herausgegebene Band 2 x 20. Juli – die Doppelverfilmung von 1955 dokumentiert Pressereaktionen und Konkurrenzkampf auf anschauliche Weise.
- 47 Zit. nach Dillmann/Loewy, S. 56.
- 48 Vgl. Michael A. Musmanno, *In zehn Tagen kommt der Tod. Augenzeugen berichten über das Ende Hitlers*. München 1950 sowie Erich Maria Remarque, »DER LETZTE AKT«. In: Erich Maria Remarque, *Das unbekannte Werk*. Bd. 3: Werke für Film und Theater. Köln 1998.
- 49 Vgl. Michael Töteberg, »Hitler – eine Filmkarriere. DER LETZTE AKT und andere Filme über das Ende des Führers«. In: Joachim Fest/Bernd Eichinger, *DER UTERGANG. Das Filmbuch*. Hamburg 2004, S. 405-425, hier S. 410.
- 50 Hugh Trevor-Roper, *Hitlers letzte Tage*. 2. Aufl. Nov. 1995, Frankfurt/M./Berlin 1995 [1947].
- 51 Vgl. Töteberg, »Hitler – eine Filmkarriere«, S. 406ff.
- 52 Ebd., S. 416.
- 53 Vgl. ebd. S. 418.
- 54 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt/M. 2005 [1947].
- 55 Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand*. Überarb., erw. u. autoris. Neuauf., Frankfurt/M. 1990 [1952].
- 56 Vgl. zu Film und Rezeption: Kannapin, *Dialektik der Bilder*, S.138-147.
- 57 Die Zitate sind meinen Interviews mit Wolfgang Panzer und Kameramann Edwin Horak vom 11.9.2008 entnommen, die für das Filmfachmagazin *Professional Production* geführt worden sind.
- 58 Über den Holocaust im Dokumentarfilm von NACHT UND NEBEL bis SHOAH siehe Jess Jochimsen, »Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis. Die Shoah im Dokumentarfilm«. In: Berg/Jochimsen/Stiegler, S. 215-231.
- 59 Der Begriff geht zurück auf: Sylvie Lindeperg, *NACHT UND NEBEL. Ein Film in der Geschichte*. Berlin 2010, S. 260. Die Historikerin Sylvie Lindeperg veröffentlichte eine maßgebliche und facettenreiche Untersuchung zu NACHT UND NEBEL, in der sie auch die Herstellung sowie die Zensur- und Rezeptionsgeschichte des Films rekonstruiert.
- 60 Bereits die Dokumentarfilme NAZI CONCENTRATION CAMPS und DIE TODESMÜHLEN aus dem alliierten Reeducation-Programm verwendeten 1945 diese Bilder einer mit dem Bagger vorgenommenen Leichenbestattung aus Bergen-Beisen.
- 61 Kommandeur Jürgen Stroop machte diese und weitere Aufnahmen, um die Niederschlagung des Warschauer Aufstandes 1943 in einem Bericht für seine Vorgesetzten zu dokumentieren. Stroops Report trug den Titel »Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!« Vgl. Brink, S. 107f., Hilberg S. 539.
- 62 In *Bilder trotz allem* hat Georges Didi-Huberman die Aufnahmen mit einer vielschichtigen Betrachtung gewürdigt.
- 63 Vgl. ebd., S. 27.
- 64 Ewout van der Knaap, *NACHT UND NEBEL. Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte*. Göttingen 2008, S. 45.
- 65 Vgl. Hattendorf, S. 206.
- 66 Zu dieser Szene vgl. Lindeperg, S. 115ff.
- 67 Vgl. Joshua Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia 2004, S. 41.
- 68 Vgl. Lindeperg, S. 99ff. Und zwar in einer Aufzählung Deportierter: »Der Arbeiter aus Berlin, der jüdische Student aus Amsterdam, der Kaufmann aus Krakau, die Lyzealschülerin aus Bordeaux.«
- 69 Vgl. Knaap, *NACHT UND NEBEL*, S. 20.
- 70 Zu den ostdeutschen Versionen von NACHT UND NEBEL siehe Lindeperg, S. 246-259.
- 71 Vgl. Handorf, S. 38 und ausführlich bei Knaap, *NACHT UND NEBEL*, S. 69ff.
- 72 Vgl. Handorf, S. 38. Die unterschiedlichen Zensuraufgaben und Sprachfassungen des Films in verschiedenen Ländern untersucht Sylvie Lindeperg. So gab es mehrere ostdeutsche Schnittfassungen. Die letztlich freigegebene DEFA-Version von NACHT UND NEBEL erschien erst 1960. Ewout van der Knaap beschreibt sie als »Produkt einer verordnenden Kulturpolitik, die die Basis kaum erreichte.« Knaap, *NACHT UND NEBEL*, S. 117.
- 73 Ewout van der Knaap, »Monument des Gedächtnisses – NACHT UND NEBEL«. In: Wende, S. 67-77, hier S. 68.
- 74 Vgl. Thiele, S. 210.
- 75 Vgl. Erwin Leiser, *MEIN KAMPF: Eine Bilddokumentation der Jahre 1914-1945*. Weinheim 1995 [1960], S. 6.
- 76 Leni Riefenstahl versuchte, vor Gericht eine Tantiemenzahlung für die Verwendung von Aufnahmen aus TRIUMPH DES WILLENS in Erwin Leisers MEIN KAMPF zu erwirken. Vgl. ebd.
- 77 Erwin Leiser erstellte in der Folgezeit weitere Dokumentarfilme über das »Dritte Reich«, zum Beispiel EICHMANN UND DAS DRITTE REICH (1961) oder DEUTSCHLAND, ERWACHSE! (1968).
- 78 Handorf, S. 39.
- 79 Mit dem Ende des Kalten Krieges wurden weitere Archive zugänglich gemacht. Auch begannen Fernsehredaktionen wie Spiegel TV ab den neunziger Jahren, gezielt Private aufnahmen aufzukaufen. Nun wurde auch zunehmend Farbmateriale aus der Kriegszeit publiziert.
- 80 Hanno Loewy, »Martyrromanzen: Die »gerettete« Anne Frank«. In: Wende, S. 94-122, hier S. 94f. Eine andere Fassung des Textes mit dem Titel »Das gerettete Kind. Die »Universalisierung« der Anne Frank« findet sich unter: www.cine-holocaust.de/mat/fbw001473dmat.html#fn11. Zur Populärfigur Anne Frank und der Rezeptionsgeschichte ihres Tagebuchs vgl.: Alvin H. Rosenfeld, »Popularization and Memory: The Case of Anne Frank«. In: Peter Hayes (Hg.), *Lessons and Legacies: The Meaning of the Holocaust in a Changing World*. Evanston 1991, S. 264-266.
- 81 Die deutsche Erstausgabe des *Tagebuch der Anne Frank* erschien 1950.
- 82 Vgl. Hanno Loewy, »Martyrromanzen: Die »gerettete« Anne Frank«, S. 113f.
- 83 Vgl. »Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?« In: *Gesammelte Schriften* (Hrsg. von Rolf Tiedemann u.a.), Bd. 10,2: *Kulturkritik und Gesellschaft II*. Frankfurt/M. 1997, S. 570.
- 84 Vgl. Helene Zuber, »Süß und gefällig«. In: *Der Spiegel*, 9/2008, S. 167.
- 85 Unter: www.youtube.com/user/annefrank?blend=1&ob=4&rcl=cti. Hier werden filmische Darstellungen Anne Franks gesammelt und kommentiert, darunter auch die einzige überlieferte Filmszene, in der die reale Anne Frank kurz zu sehen ist.