

David Leuenberger

Die Trümmer wegräumen ...

Zum deutschen Film 1946–1949

1946 und 1947 lagen viele deutsche Innenstädte noch in Trümmern. In der gleichen Zeit wurden über 750 Millionen Kinobesuche registriert. Schon ein Jahr nach Ende des Zweiten Weltkriegs arbeitete die deutsche Filmindustrie unter Kontrolle der Besatzungsmächte wieder und brachte in den Jahren 1946 bis 1948 insgesamt 47 Filme heraus. In etwa der Hälfte von ihnen sahen die Zuschauer Bilder zerstörter deutscher Städte. Wovon erzählten diese sogenannten Trümmerfilme – und worüber nicht?

Die Mörder sind unter uns (1946) ist das berühmteste deutsche Kinowerk dieser Zeit. In Deutschland sahen den Film sechs Millionen Zuschauer und auch im Ausland lief er mit großem Erfolg. Er erzählt von der Rückkehr des Militärarztes Hans und der KZ-Überlebenden Susanne in das zerstörte Berlin. Die beiden Fremden müssen sich Susannes alte Wohnung teilen. Während sie optimistisch mit der Renovierung der Wohnung beginnt, verharret Hans in Fatalismus – bis er auf seinen ehemaligen Hauptmann Brückner trifft, der einst an der Front dutzende Zivilisten erschießen ließ und nun ein bequemes Leben führt. Hans plant, Brückner für sein Verbrechen zu erschießen, wovon Susanne ihn im letzten Moment abhält.

Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* ist in seinem Narrativ ein Prototyp für kommende deutsche Trümmerfilme. Über »jene Tage« sprechen: Ja, aber nicht so, dass es weh tut – so lässt sich die gängige Trümmerfilm-Erzählung knapp zusammenfassen. Der entfremdete Protagonist des Films fühlt eine Schuld für ein Verbrechen, das jemand anders begangen hat (nämlich Brückner). Aus seinem Fatalismus wird er von der engelsgleichen –

und dissonant konzipierten – Figur Susanne gerettet. Hildegard Knef spielt eine KZ-Überlebende, die aussieht, als wäre sie aus dem Urlaub zurückgekommen: keine körperlichen oder seelischen Narben, nur Optimismus. Die verfallene Wohnung verwandelt sie in ein trautes Heim, das sie zugleich zu ihrem künftigen Lebensmittelpunkt auserwählt. So erfüllt die Figur gleich drei Funktionen. Sie dient als Blaupause der Unschuld, unterstützt den Heimkehrer Hans moralisch und bildet die Leitfigur für eine zukünftige Gesellschaftsordnung – mit einem sehr traditionellen Frauenbild.

Dass in dieser filmischen Welt ehemalige KZ-Häftlinge in einer glücklicheren Lage zu sein scheinen als Wehrmachtssoldaten, wirkt zynisch, entspricht aber dem gängigen Trümmerfilm-Narrativ. Opfer des Krieges – vom Nazi-Regime selbst ist selten die Rede – sind hier immer erst nichtjüdische Deutsche, die erst im Krieg und später in den urbanen Nachkriegstrümmern leiden. Täter hingegen bleiben abstrahiert, unsichtbar, fern, oder sind rasch und eindeutig identifizierbar (etwa Brückner). Mit der Demaskierung des Schuldigen und seiner symbolischen Verurteilung endet *Die Mörder sind unter uns*, während Hans und Susanne nach der Äußerung aufbauender Worte die Zukunft gehört. Eine Zukunft, die wir uns als materiell und moralisch »trümmerfrei« vorstellen können, und die später in Form von Heimatfilmen imaginiert wurde.

So problematisch *Die Mörder sind unter uns* in seiner Thematisierung deutscher Schuld auch ist, so überwältigend ist der Film gestaltet. Man kann ihn als gebrochenen »film noir« sehen: In seiner expressi-

ven, formalistischen Bildgestaltung durch Dunkelheit (und nicht durch Licht) erinnert er oft an US-Filme der »schwarzen Serie« – lässt jedoch den konsequenten Pessimismus seiner Konterparts missen. Andererseits weist er Züge des Ehe-Melodrams auf. Diese Spannung zwischen Genre-Elementen und auch zwischen realistischer und anti-realistischer Inszenierung spiegelt die Spannungen der Geschichte und der Hauptfigur.

Auch Helmut Käutners *In jenen Tagen* (1947) nutzt die Kulisse einer Trümmerstadt für die Rahmenhandlung: Zwei Männer schlachten ein Auto aus. Einer beklagt den Verlust jeglicher Menschlichkeit – nicht, weil Deutsche kürzlich weit über zehn Millionen Menschen systematisch ermordet haben, sondern weil gerade »nichts zu rauchen, nichts zu trinken, nichts zu essen« da ist. Er stellt fest, dass es »in den ganzen verfluchten Jahren« keine wirklichen Menschen gegeben habe. Dem widerspricht das Auto, das gerade ausgeschlachtet wird und erzählt aus dem Leben seiner Besitzer in den Jahren 1933 bis 1945. In sieben Episoden will es beweisen, dass es »in jenen Tagen« sehr wohl richtige Menschen gab.

Der Film impliziert einiges, denkt jedoch wenig zu Ende und spricht erst recht nichts aus. »Der ist ja heute Reichskanzler geworden, der... Dingsda«, sagt jemand in der ersten Episode. Das Jahr 1933 markiert

Kein Platz für das Nazi-Regime

den Beginn, aber im weiteren Verlauf wird nicht ansatzweise die Struktur des Nazi-Regimes gezeigt. Die greifbarste »Struktur« ist der Krieg, der scheinbar aus dem nichts kommt und wegen der russischen Partisanen, der Bomben und der Lebensmittel- und Brennstoff-Knappheit für Deutsche unangenehm ist – für die »Unannehmlichkeiten« anderer war in Käutners Film kein Platz. Vielmehr bringt er das Opfer-Narrativ von *Die Mörder sind unter uns* zur letzten Konsequenz. Die dritte Episode erzählt von einem alten

Ehepaar, dessen Geschäft durch die (sehr umständlich angedeutete) jüdische Herkunft der Frau gefährdet wird. Der nicht-jüdische Mann will seine Frau nicht verlassen und beide gehen zusammen in den Freitod. Ein jüdisches Opfer »jener Tage« wird hier nur im Verbund mit einem deutschen Opfer gedacht – angesichts des humanistischen Anspruchs des Films geradezu befremdlich.

In jenen Tagen lief sehr erfolgreich und bot für viele Zuschauer wohl auch Selbstvergewisserung, Identifikation mit rührenden Figuren und ein Geschichtsbild, in dem das von ihnen unterstützte verbrecherische Regime quasi inexistent ist. Die Meriten von *In jenen Tagen* liegen sicherlich nicht in der (Nicht-)Thematisierung des Naziterrors. Gerade zwei Episoden (über eine Jugendliche, die von der Affäre ihrer Mutter mit einem Familienfreund erfährt und über den Soldaten Josef, der die junge Mutter Marie in einem Stall kennenlernt), in denen Käutners ökonomischer Stil besonders zur Geltung kommt, wären ohne die Rahmenhandlung geradezu meisterhafte Melodramen.

Wolfgang Liebeneiners Film *Liebe '47* (1949), der teilweise auf Wolfgang Borcherts Werk »Draußen vor der Tür« basiert, bietet zum gängigen Trümmerfilm-Narrativ einen thematisch konfrontativen und formal gewagten Kontrast. Ein Mann und eine Frau, beide suizidal, begegnen sich am Rande eines Flusses in einer Trümmerstadt. Statt Selbstmord zu begehen, erzählen sie sich ihre Lebensgeschichte. Sie, Anna, verlor ihren kriegsbegeisterten Mann an der Front. Um sich über Wasser zu halten, ließ sie sich von reichen Männern gegen sexuelle Dienste aushalten. Er, Beckmann, wurde an die Ostfront eingezogen. Ein Dutzend Soldaten, die seinem Kommando unterstanden, starben bei Gefechten. Zu Hause fand er seine Ehefrau mit einem anderen Mann, während niemand von seinen Kriegstraumata hören mochte.

Liebe '47 präsentiert mit Annas Erzählung einen spezifisch weiblichen Blick auf den Krieg: eine flammende Anklage gegen eine männerdominierte Welt. Der Krieg kommt hier nicht aus heiterem Himmel. Woher der Kriegswind weht, ist klar, wenn Annas Ehemann, ein Gebirgsjäger, begeistert in den Krieg zieht, weil er bald den Kaukasus besteigen kann oder etwa ein Freund bei Verkündung des Ribbentrop-Molotov-Paktes »Jetzt wird aus Polen Hackfleisch gemacht« ruft.

So wie Anna und Beckmann sich ihre Sorgen offen anvertrauen, so spricht *Liebe '47* offen Begriffe aus, die andere Trümmerfilme nicht einmal dachten: »Nazis«, »braune Jungs«, »Führer«. Erschreckend nahe sind diejenigen, die bei *In jenen Tagen* distanziert nur als »die da« bezeichnet werden. So war Beckmanns eigener Vater Parteimitglied und überzeugter Nazi, der kurz nach dem Krieg Selbstmord beging. Auch in der Schuldfrage macht es sich *Liebe '47* nicht einfach. Als Beckmann in einer denkwürdigen Szene versucht, die Verantwortung für die Toten in seiner Einheit an seinen Oberst »zurückzugeben«, scheitert er. In *Liebe '47* kann Schuld nicht einfach so weitergereicht werden. In einer Zeit, die das konservative Frauenbild der 30er und 40er Jahre recht nahtlos weiterführte und die Frau am Herd als restlos glücklich und ihre Sexualität als inexistent oder bedrohlich darstellte, erzählt *Liebe '47* völlig anders. Anna ist eine Frau, die ihren Körper verkaufen muss: weder verurteilt sie der Film dafür, noch degradiert er sie zum passiv-tumben Opfer.

Auch ästhetisch überrumpelte *Liebe '47* seine wenigen Zuschauer. Beckmanns Erzählung entwickelt sich unter anderem in zwei Traumsequenzen, deren Bilder viele Zuschauer aus den Kinosälen ver-

scheuchten. In der ersten wird Beckmann von auferstandenen gefallenen Soldaten gejagt. In der zweiten, 15-minütigen Traumsequenz, irrt Beckmann vom Tod gejagt durch ein abstraktes Set. Die Traditionslinien der Traumszenen reichen zum frühen Expressionismus ebenso wie zum Surrealismus und erinnern mit ihrer Videoclip-Ästhetik gar an den sowjetischen Formalismus.

Ein Film, der in einem solchen Stil so offen über deutsche Kriegsbegeisterung, die Nähe des Naziregimes zum Alltag und über weibliche Sexualität (zumal aus weiblicher Perspektive!) erzählt, war Ende der 40er Jahre zum Kassenflop verurteilt.

Erstaunlich ist, dass *Liebe '47* von Wolfgang Liebeneiner gedreht wurde – dem Leiter der Reichsfachschaft Film seit 1939, Regisseur des Euthanasie-Propagandafilms *Ich klage an*, Produktionschef der Ufa seit 1942. Es scheint widersprüchlich, dass der komplexeste, stilistisch gewagteste und thematisch unbehaglichste aller Trümmerfilme ausgerechnet von einem hochrangigen Filmfunktionär des Dritten Reiches inszeniert wurde.

Aber Widersprüchlichkeit ist wohl auch der Wesenskern vieler Trümmerfilme, die den Übergang vom Kriegsende zur doppelten deutschen Staatsgründung markierten. Sie zeigen (architektonische und moralische) Trümmer, die rasch weggeräumt werden sollten. Sie reißen eine Vergangenheit an, um sie ad acta zu legen. Sie offenbaren Abgründe – öfter im Nichtgezeigten als im Gezeigten. Sie verbinden humanistische Parolen mit einem larmoyanten Selbstmitleid von großer Kaltschnäuzigkeit. Es ist wohl gerade das Scheitern an ihren Widersprüchlichkeiten, das die Trümmerfilme auch heute noch so sehenswert und spannend macht.



David Leuenberger

hat Osteuropäische Geschichte, Neuere Geschichte und Politikwissenschaft in Jena studiert. Er schreibt für das interkulturelle Magazin *unique* und das Filmmagazin *Das Manifest* und ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Ostblicke*.

david.leuenberger@web.de