

Geschichten von Hoffnungen und Wünschen, von Illusionen und zerstörten Gefühlen

Nachkriegsgesellschaft als Gegenwart und Geschichte im Film

Detlef Endeward

Fünfzig Jahre nach dem Ende des Krieges und der Befreiung Deutschlands vom Faschismus wird auch die deutsche Nachkriegsgesellschaft erneut in das Blickfeld öffentlicher Beschäftigung mit Geschichte geraten und der Geschichtsunterricht aufgefordert sein, sich mit dieser Thematik stärker zu befassen.

Im folgenden sollen vier Filme befragt werden, was für **Bilder vom Nachkriegsalltag** sie uns vermitteln. Ihr Sujet ist ähnlich, sie erzählen von den Beziehungen zwischen den Menschen und stellen dar, wie diese mit den Problemen der Zeit zurechtkommen. Für zwei Filme ist dieser Alltag Gegenwart: UND ÜBER UNS DER HIMMEL, 1947 unter der Regie von Josef von Baky mit amerikanischer Lizenz gedreht und UNSER TÄGLICH BROT 1948/49 unter der Regie von Slatan Dudow mit sowjetischer Lizenz gedreht. Für die beiden anderen Filme ist die Nachkriegszeit Geschichte: DIE EHE DER MARIA BRAUN, 1978/79 von Rainer Werner Fassbinder und RAMA DAMA, 1990/91 von Joseph Vilsmaier gedreht.¹

Aus Platzgründen ist hier keine ausführliche Analyse der einzelnen Filme möglich, einige vergleichende Anmerkungen sollen Hinweise geben auf die Erkenntnisse, die man aus der Arbeit mit den Filmen gewinnen kann und auf die Bedeutung der Filme für den Geschichtsunterricht. Ich verzichte dabei auf eine grundlegende Darstellung der Bedeutung des (Spiel)Films als historische Quelle und verweise auf die zahlreichen neueren Arbeiten zu dieser Thematik.²

¹ Die genannten Filme sind im Verleih der Landesmedienstelle in Niedersachsen und stehen damit für die Bildungsarbeit (in Niedersachsen) zur Verfügung.

² Im FWU-Magazin 5/1993 - „Spuren kollektiven Bewußtseins: Basismaterial Film“ - habe ich ausführlicher dargelegt, welche Bedeutung Spielfilme als Quelle haben können und warum sie stärkere Berücksichtigung im Geschichtsunterricht finden sollten. Meine Ausführungen basieren auf Arbeiten die in Hannover in den letzten Jahren geleistet wurden, anknüpfend an Überlegungen Siegfried Kracauers, Marc Ferros u. a. Im Literaturanhang verweise ich auf einige dieser Arbeiten. Die Ausführungen zu den beiden Nachkriegsfilmen knüpfen unmittelbar an den Aufsatz "Das Brot und der Himmel. Zwei deutsche Spielfilme als historische Quelle der frühen Nachkriegszeit" an, den ich gemeinsam mit Peter Stettner verfaßt habe und der demnächst erscheint in: Irmgard Wilharm (Hg.): Geschichte und Bilder, Pfaffenweiler 1995. In diesem Beitrag sind außerdem methodische Hinweise für die Filmanalyse und zahlreiche Arbeitsmaterialien für die Unterrichtspraxis enthalten. Guido Limburg vergleicht in seinem Beitrag in „Geschichte lernen, Heft 42, 1994: „Geschichte zwischen Zeitdokument und Historienfilm“ den Film DIE EHE DER MARIA BRAUN mit DER DRITTE MANN. Sein Beitrag folgt allerdings anderen Prämissen.

Die Nachkriegsgesellschaft als Gegenwart

UND ÜBER UNS DER HIMMEL erzählt die Geschichte des Kriegsheimkehrers Hans Richter. Dieser kehrt gleich nach dem Ende des Krieges zurück und beginnt sofort, sein Leben in den Hand zu nehmen und „aufzubauen“. Sein Motto: "Ein Griff, ein Pfiff, ein Kniff - und fertig ist die Laube". Was er zum Leben braucht, "organisiert" er - und seine Unterkunft ist auch bald fertig. Über das "Organisieren" gerät Hans Richter in den Strudel des großen Schwarzmarktgeschäfts und behauptet sich auch hier mit Bravour. Aber sein Sohn Werner und die Witwe Edith Schröder, zu der er sich hingezogen fühlt, erinnern ihn an die wahren Werte des Lebens und bringen ihn auf den rechten Weg zurück. Er bricht mit seinen „Freunden“ vom Schwarzmarkt und liefert sie der Gerechtigkeit aus.

UNSER TÄGLICH BROT konfrontiert den Zuschauer mit der Familie Webers, in der die beiden Söhne Ernst und Harry für zwei unterschiedliche Wege, die Alltagsprobleme zu meistern, stehen - zwischen ihnen steht der Vater, der in den Erinnerungen an eine "bessere" Vergangenheit lebt und sich entscheiden muß. Ernst baut gemeinsam mit seine Kollegen eine zerstörte Fabrik wieder auf und engagiert sich für einen gesellschaftlichen Neubeginn. Harry weiß nicht, welche Richtung er seinem Leben geben soll. Der Aufbau in der Fabrik kommt für ihn nicht in Frage, er sieht Ernsts Hoffnungen und Engagement als Illusion an. Schließlich sucht er das schnelle Geschäft auf dem Schwarzmarkt und scheitert. Karl Webers steht zu seinem Sohn Harry, für ihn ist der Aufbau der Fabrik ohne die alten kapitalkräftigen Besitzer Unfug. Die Erfolge der Aufbauarbeit und schließlich Harrys Scheitern öffnen ihm die Augen.

Die Geschichte in UNSER TÄGLICH BROT folgt einer einfachen, leicht nachvollziehbaren Chronologie: Ausgehend vom Anfangsdatum 1946 zeichnet sie den Zerfallsprozeß einer Familie und den Verfallsprozeß des "Familienoberhaupts" Karl Webers nach. Diese Person des "typischen" Kleinbürgers steht zwar im Mittelpunkt, ist aber nicht der Haupthandlungsträger. Um ihn herum wird die Handlung fokussiert, wichtig sind die Beziehungen der Personen untereinander, vor allem die zwischen den Söhnen und dem Vater. Auf diese Weise ist es Dudow möglich, die daraus resultierenden Konflikte als gesellschaftliche Konflikte zum Ausdruck zu bringen.

UND ÜBER UNS DER HIMMEL dagegen ist "Star"-Kino der Nachkriegsjahre. Hans Albers, der den Kriegsheimkehrer Hans Richter spielt, wird entsprechend ins Bild gesetzt. Seine Suche nach Identität bzw. moralisch verbindlichen Werten und einer Lebensperspektive wird erzählt. Die Zeitprobleme werden kaleidoskopartig als Kulisse ausgebreitet. Die Geschichte wird linear ohne viele Nebenhandlungen erzählt. Als wichtig erscheint vor allem das Verhalten des "Helden" - mit ihm soll und kann sich der Zuschauer identifizieren. Lediglich das Verhalten der Personen aus seinem unmittelbaren, familiären Umfeld (Sohn Walter und Edith Schröder) hat noch Bedeutung, weil es sowohl zur Zuspitzung als auch zur Lösung des Konflikts beiträgt.

Filmvergleich 1: Suchende Männer - verbindliche Werte und Perspektiven für das Leben

- Beide Filme zeigen uns in der Großstadt zusammengetriebene Menschen, die unter Entbehrungen zu leiden haben: In UND ÜBER UNS DER HIMMEL treffen unvollständige Familien, Heimkehrer und Ausgebombte in einem Mietshaus aufeinander. In UNSER TÄGLICH BROT ist es eine Art "Familienclan" innerhalb einer Wohnung.
- Die Personenkonstellationen sind in beiden Filmen ähnlich: die Vätergeneration (Hans Richter in "HIMMEL" und Karl Webers in "BROT"), die erwachsenen jungen Männer (Werner Richter und Walter in dem einen sowie Ernst und Harry in dem anderen Film), die Frauen der Müttergeneration (Edith Schröder und Martha Webers), die jungen Frauen (Mietzi und Mary sowie Inge). Für alle steht die Sorge um die materielle Lebenssicherung im Mittelpunkt, an zweiter Stelle kommen die mit den privaten Beziehungen verknüpften Wünsche und Hoffnungen.
- Die Filme erzählen ihre Geschichte aus der Perspektive der heimgekehrten Männer, so sind auch die Haupthandlungsträger männlichen Geschlechts, wobei sich eine spezifische Konfliktlinie zwischen den Generationen zeigt: Väter und Söhne sind uneins über den richtigen Lebensweg, wobei letztlich die Väter auf den „richtigen“ Weg der Söhne gebracht werden.
- In beiden Filmen spielt der Schwarzmarkt eine wichtige Rolle für das Leben "draußen", beeinflusst aber auch die privaten Beziehungen der Menschen. Das Schwarzmarktgeschehen wird ähnlich dargestellt und bewertet: Das alltägliche "Organisieren" ist lebensnotwendig und legitim - bis hin zum kleinen Diebstahl, die "großen Geschäfte" dagegen werden als kriminell gebrandmarkt. (Die Kneipen und Amüsierstätten der Großstadt sind der filmische Ort, an denen diese Geschäfte verhandelt werden.)
- Die Filme zeigen den Verlust tradierter Wertesysteme und die Schwierigkeiten der heimgekehrten Männer, sich zurecht zu finden, eine Orientierung und v. a. Perspektive für ihr Leben zu finden. Nicht zuletzt die Frauen helfen ihnen dabei.
- Beide Filme zeigen in diesem Sinne "starke Frauen", die zuzupacken wissen. Sie zeigen sie aber in Abhängigkeit von "ihren" Männern. Die Frauen, "die nur Leben wollen", scheitern.
- Beide Filme zeigen Wege aus der Sinn- und Lebenskrise auf: ehrliche Arbeit - in UND ÜBER UNS DER HIMMEL ist es die z. T. mythisch verklärte, individuelle Arbeit, in UNSER TÄGLICH BROT, die kollektive, auf Solidarität aufbauende Arbeit - und kleinfamiliäres Glück: Hans Richter "bekommt" seine Edith, Ernst Webers ist bereits glücklich verheiratet, seine Schwester Inge findet "ihren" Peter Struwe.
- Beide Filme zeigen aus ihrer jeweiligen Perspektive heraus, was sein sollte und was für viele damals noch nicht Wirklichkeit gewesen ist: Heim und Familie, Arbeit und Liebe. Sie zeigen uns die Hoffnungen und Wünsche der Menschen und beschreiben uns, was moralisch verwerflich ist, was keine Zukunft haben wird.

Die Filme unterscheiden sich in der offensichtlichen Botschaft: In UND ÜBER UNS DER HIMMEL ist die Schicksalhaftigkeit des Geschehens zentral, die einzelnen sind Opfer

einer letztlich unergründlichen Macht. UNSER TÄGLICH BROT appelliert an die Menschen, einen gesellschaftlichen Neuanfang zu wagen. Sozialismus als Tagesaktualität stellt der Film nicht vor, es wird anvisiert, was sein sollte, nicht was ist, verbunden mit dem Appell an das "Kleinbürgertum", den Neuanfang mitzugestalten. Dem Zuschauer wird überdeutlich "klar gemacht", daß es dafür keine Alternative gibt, bei Strafe des Untergangs, wie das Schicksal Harrys belegt. Der Film stellt modellhaft das "Richtige" dem "Falschen" gegenüber.

Und die Filme unterscheiden sich in der Form. Hier knüpfen sie an sehr verschiedene Traditionen deutschen Filmschaffens an: UND ÜBER UNS DER HIMMEL steht in der Tradition des UFA-Unterhaltungskinos, UNSER TÄGLICH BROT versucht anzuküpfen an die Anfänge des "proletarischen Films" aus der Endphase der Weimarer Republik und orientiert sich zugleich an Brechts Vorstellungen vom "Lehrstück" und epischen Theater. Der Film ist ein exakt kalkuliertes Stück "filmische Realität", parteilich und mit politischem Anliegen. An keiner Stelle wird dies geleugnet.

Die Nachkriegsgesellschaft als Geschichte

DIE EHE DER MARIA BRAUN dauerte "nur einen halben Tag und eine ganze Nacht". Ihr Mann Hermann muß zurück an die Front. Nach Kriegsende schlägt Maria sich durch. Sie arbeitet in einer Bar, in der nur amerikanische Soldaten verkehren. Der schwarze GI Bill wird ihr Liebhaber, sie erwartet ein Kind von ihm. Als Hermann eines Abends wiederkommt, prügelt er auf Maria ein, die mit Bill im Bett liegt. Maria schlägt Bill, der sie verteidigen will, eine Flasche auf den Kopf, er stirbt. Hermann nimmt die Schuld auf sich und wird verurteilt. Maria will auf ihn warten.

Nach einer Fehlgeburt lernt Maria den Textilfabrikanten Karl Oswald kennen. Er erfährt die Geschichte von Hermann. Maria wird Sekretärin, Assistentin, Vertraute und Geliebte von Oswald, der ihr und Hermann nach seinem Tod sein Vermögen vererbt. Als Hermann aus dem Zuchthaus entlassen wird, teilt er Maria in einem Brief mit, daß er sich erst sein eigenes Leben schaffen muß, bevor er zu ihr zurückkehren kann. Jahre später kommt er zu Maria, um mit ihr ein neues Leben anzufangen. Sie erbittet sich Bedenkzeit. Als sie beim Kaffeekochen am Gasherd eine Zigarette anzündet, explodiert das ausströmende Gas.

RAMA DAMA erzählt die Geschichte von Kati Zeiler. Ihr Mann Felix muß direkt nach den Weihnachtsfesttagen 1944/45 wieder an die Front zurück, nach Rußland. Bei einem Bombenangriff wird Katis Haus getroffen und die Wohnung nahezu unbewohnbar. Kati fährt zur Geburt ihres zweiten Kindes zu Verwandten aufs Land. Dort rücken die ersten amerikanischen Panzer an, während Kati ihr Kind zur Welt bringt. Zurück in München, schlägt sie sich selbständig durch: Sie arbeitet als Straßenbahnschaffnerin und versorgt ihre Kinder - und wartet am Hauptbahnhof bei jedem Rücktransport deutscher Soldaten auf die Heimkehr ihres Mannes. Ihre Cousine Leni, versucht ihr Mut zu machen und „schlägt die Brücke zu den verbliebenen kleinen Genüssen“. Zum Lebensalltag gehören auch die amerikanischen Besatzungssoldaten: Ihre Tanzveranstaltungen mit den

deutschen "Fräuleins" und ihre materiellen "Reichtümer". Eines Tages begegnet Kati auf dem Bahnhof dem zurückkehrenden Ex-Soldaten Hans. Dieser richtet sich bei Kati im Hinterhof ein und macht sich nützlich. Kati widersteht lange der Sehnsucht nach Geborgenheit und menschlicher Nähe. Der Liebe, die sie Hans gegenüber entwickelt, gibt sie schließlich aber doch nach. Ihre Beziehung findet jedoch durch die Heimkehr von Felix ein jähes Ende. Hans packt wortlos seine Sachen und geht.

RAMA DAMA "ist ein Film aus dem Blickwinkel der Daheimgebliebenen. Wenn man so will, eine Liebesgeschichte auf dem Hintergrund der sogenannten 'Stunde Null'". (FWU-Begleitkarte). Der Blick auf die Details des Alltags zeichnet den Film aus: Ob es das Schminken vor dem Spiegel, das nächtliche "Organisieren", der Aufbau der Hinterhofhütte oder - als "Höhepunkt" - die authentische Geburt des Kindes ist, alles wird ausgespielt und dem Zuschauer als kleine Geschichten gezeigt. Als Geschichten, die auf Einfühlung setzen. Allerdings werden sie auch in einen umfassenderen zeitlichen Kontext eingebettet: am deutlichsten in der Parallelmontage der Geburt mit dem Einmarsch der amerikanischen Truppen

Das Drehbuch stützt sich auf die Aussagen zahlreicher befragter älterer Menschen, "Zeitzeugen" des Kriegsendes - der Film kann als Visualisierung von oral history angesehen werden. "Offenbar bestand ein Bedürfnis nach der Schilderung persönlicher Schicksale (...) weil es vielen Menschen wichtig blieb, angesichts einer Überflußgesellschaft die Zeiten nicht zu vergessen, in denen man sich durch Not näherkam und Entbehrungen hinzunehmen lernte." (FWU-Begleitkarte). In dieser Form konnte der Film nur entstehen vor dem Hintergrund einer mehrjährigen Praxis der oral history als einer mittlerweile anerkannten Methode der Geschichtswissenschaft. Das Interesse an oral history ist verbunden mit dem Interesse am Alltag. Die Privatsphäre der Menschen wird als Gegenstand geschichtlicher Auseinandersetzung „entdeckt“.

Zu Fassbinders Zeiten war das noch nicht selbstverständlich. Seine Alltagsdarstellung gerät viel „politischer“. Während RAMA DAMA auf den Erinnerungen vieler Zeitzeugen aufbaut, ist DIE EHE DER MARIA BRAUN die persönliche Auseinandersetzung („Abrechnung“) des Regisseurs mit der Elterngeneration. Fassbinder hat die Idee gehabt, "die wohl aus dem Zusammenhang 'Die Ehen unserer Eltern' stammt, über deren Scheitern er in unserem Interview (siehe FR vom 20. Februar) berichtet. Er hat uns "den Phänotyp einer ganzen Frauengeneration vor Augen gestellt".³

³ Vgl. Wolfram Schütte in FR vom 22.02.79

Fassbinder gehört einer Generation, die, zu Kriegsende geboren, in der Wirtschaftswunderzeit aufwuchs und sich in den sechziger Jahren radikal von der Elterngeneration löste. Die langjährige Tabuisierung der Fragen nach der jüngsten Vergangenheit war nicht mehr zu halten und führte zur Krise der Beziehungen zwischen den Generationen: die Elterngeneration war in den Augen der Nachkriegsgeneration "schuldig". Die Auseinandersetzung mit der "Tätergeneration" bilden den Horizont, vor dem Fassbinders Filmheldinnen und -helden gesehen werden müssen. "Kein Zufall ist es deshalb, daß alle seine Filme das Scheitern von Illusionen zum Thema haben, hoffnungslose Machtverhältnisse und Abhängigkeiten, große Gefühle, double-binds und ausweglose Situationen zeigen, die oft im Freitod enden." (Vgl. Anton Kaes, S. 77f)

"Dieses Filmwunder handelt von dem Fräulein aus dem Wirtschaftswunder: Maria Braun, eine volksmythische Figur in einem emblematischen Film über die deutsche Nachkriegszeit, in der der Wiederaufbau bezahlt wurde mit dem anhaltenden Abbau der Gefühle, die aufblühende Prosperität angeheizt wurde mit verdorrten Seelen, und in der eine Frau, die ihrem großen Gefühl und ihren kleinen Gefühlen, ihren großen Lieben wie ihren kleinen Liebschaften treu bleibt, ihre Kraft vergeudet an die Errichtung einer Gesellschaft, die Verträge zur Vernichtung von Liebe und Würde gesellschaftsfähig und Gang und Gäbe macht."⁴ Fassbinder rafft lauter Nachkriegserfahrungen, arbeitet Irrtum, Verfehlung oder auch Glück jenes wirren Jahrzehnts bildhaft ein."⁵

Filmvergleich 2: Starke Frauen - Sehnsüchte und Illusionen des Alltags

Mit den beiden Filmen werden zwei unterschiedliche Konzepte, gesellschaftliche Wirklichkeit darzustellen, realisiert, was sich auch in ihrer formalen Gestaltung ausdrückt. Fassbinder **präsentiert mit analytischem Blick** Nachkriegsalltag - die Kamera „seziert“, Vilsmaier **beschreibt**, häufig in Details, Nachkriegsalltag - die Kamera „beobachtet“. Fassbinder kritisiert, Vilsmaier setzt auf emotionale Einfühlung.

- Beide Filme erzählen ihre Geschichte aus der Perspektive der daheimgebliebenen Frauen, die auf ihre Männer warten und gezwungen sind, allein zurecht zu kommen. Sie zeigen starke, selbständige Frauen, die die schwierigen Verhältnisse meistern, die sich aber auch nach Geborgenheit und Liebe sehnen - und hier erleben beide Hauptpersonen „Schiffbruch“.
- In beiden Filmen stehen die privaten Beziehungen, die Gefühle und Wünsche der handlungstragenden Frauen, Maria und Kati, im Mittelpunkt.
- Die Männer erscheinen in den Filmen zugleich als Subjekte der Sehnsucht, Hermann für Maria und Hans bzw. Felix für Kati, wie als Grund des Scheiterns. Sie tauchen als Kriegsheimkehrer „aus dem Nichts“ wieder auf. Aber ihre Probleme stehen nicht im Mittelpunkt des Geschehens, sie „stören“ vielmehr die gerade aufgebaute "neue Ordnung im Kleinen" der Frauen. Auffällig ist auch, diese Männer gehen scheinbar keiner geregelten Arbeit nach.
- In beiden Filmen werden amerikanische Besatzungssoldaten als "Ersatzsubjekte" für die Gefühle der Frauen vorgeführt - aber die Beziehungen zu ihnen als illusionäre Versuche, Liebe und Geborgenheit zu finden, dargestellt. Bill wird erschlagen, Burli, der Geliebte von Katis Cousine Leni, kehrt in die USA zurück.

Von Januar 1978 bis Dezember 1981 dreht Fassbinder kurz hintereinander seine "historischen Filme": Beginnend mit DIE EHE DER MARIA BRAUN,; Es folgen BERLIN ALEXANDERPLATZ, LILI MARLEEN, LOLA und DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS. "Sie alle handeln von den unerfüllten und unerfüllbaren Sehnsüchten privater Individuen, von der Ausbeutung und Ausbeutbarkeit ihrer Gefühle und ihrem Scheitern an sich selbst und der Gesellschaft." (Kaes, S. 79/80)

⁴ Begleitkarte der Landesmedienstelle

⁵ So Friedrich Luft in der "Welt" vom 22.02.79

- Beide Filme zeichnen sich dadurch aus, daß Details des Alltags ausführlich dargestellt, in kleine Geschichten „verpackt“ werden.
- Beide Filme zeigen keine Perspektiven auf, Maria Braun kommt ums Leben, Katis neue Beziehung wird abrupt beendet. Die Filme erzählen letztlich von enttäuschten Gefühlen und illusionären Wünschen.

Filmvergleich 3: Geschichte ist Gegenwart, Gegenwart wird Geschichte.

In der Figur der Maria sind "Wünsche , Eigenschaften und Sehnsüchte von Zuschauern verkörpert. Man kann sagen, sie ist mutig und zielstrebig, sie ist eine, die sich voll auf ihre Gefühle verläßt und die dabei keine Transuse ist, sondern eine handlungsfähige, schlaue, geschickte und realitätsbewußte Person, die trotz alledem an ihren Gefühlen festhält."⁶ Kati Zeitler ist - wenn auch nicht so konsequent - ähnlich. Diese Wünsche und Sehnsüchte sind aber die der Zuschauer der späten 70er Jahre bzw. frühen 90er Jahre. Es gibt dabei sicher Parallelen zu den Gefühlen und Wünschen, die die Filme der späten 40er Jahre aufzeigen, aber die Beziehungen zu den Männern, die Organisation und Bewältigung des alltäglichen Lebens werden völlig verschieden dargestellt.

Fassbinders Film kann aus der historischen Distanz die beginnende Wirtschaftswunderzeit kritisch in den Blick nehmen, als Illusion darstellen, was den Zeitgenossen als Traum und Hoffnung, als Perspektive für die Zukunft erscheint. Das „Wirtschaftswunder-Deutschland“ - einmal ist es hoffnungsvolle Zukunft zum anderen kritikwürdige Vergangenheit. Und RAMA DAMA kann die aus der Erinnerung wiedergegebene „Trümmerarbeit“ mit Pathos und überdeutlicher Aufbruchstimmung in Szene setzen, während sie in den Nachkriegsfilmen nur unvermeidlicher Hintergrund für bedeutsamere Aspekte der Wirklichkeit bleibt.

In den Nachkriegsfilmen dominiert der Blick in die Zukunft, in den retrospektiven Filmen die Kritik bzw. Erinnerung an die Vergangenheit.

Wolfram Schütte deutet in seine Kritik zu DIE EHE DER MARIA BRAUN an, worin dies begründet liegt: "Nach Alexander Kluges "Abschied von Gestern" (ein Film, der mit diesem auf merkwürdige und kontroverse Art zu tun hat) haben wir nun (...) einen zweiten Film, der uns gestattet, uns unsere jüngeren Gesellschafts- und Individualgeschichte und deren heutige Folgen zu vergewissern."⁷ Fassbinders und Vilsmaiers Erkenntnis- und Darstellungsinteresse liegen in **ihrer** Gegenwart begründet, ihre Filme sagen mehr aus über die Verarbeitung der Nachkriegserfahrungen als über die Nachkriegszeit selbst. Insofern ist zu der Aussage von Anton Kaes zu den Fassbinder-Filmen über die Nachkriegszeit auch eine Relativierung anzubringen. Wenn er schreibt, „Maria Braun und Lola sind Inkarnationen ihrer Epoche, parabolisch spiegeln sie in ihrem politisch unbewußten Privatleben die kollektive Mentalität ihrer Zeit. So *ergänzen* die Fassbinderschen Filme die offizielle Geschichtsschreibung um die psychologische und alltagsgeschichtlich-private Dimension. Sie zeigen, wie Politik »unterhalb« der politisch-

⁶ So Fassbinders Co-Drehbuchautor Peter Märtesheimer, ebd.

⁷ FR vom 22.02.1979

öffentlichen Ebene verarbeitet wird“⁸, so kann dem zweiten Satz zugestimmt werden, aber Mentalität der Nachkriegszeit wird nicht gespiegelt, ihre Verarbeitung und Folgen werden aufgezeigt. Für die Filmautoren der 70er und 90er Jahre hat der geschichtliche Prozeß Ergebnisse hervorgebracht, die nun retrospektiv beurteilt werden. In den Nachkriegsfilmen dagegen wird aus der Position der in der Zeit lebenden Menschen erzählt, aus einem ergebnisoffenen Prozeß heraus, in dem die Autoren selbst stecken. Von Baky und Dudow drücken so zeitgenössische Befindlichkeiten, „kollektive Mentalitäten ihrer Zeit“, aus.

Daraus resultieren deutliche Unterschiede in der Darstellung.

- Unterschiedlich sind ganz offensichtlich die Erzählperspektiven der Filme: In den Nachkriegsfilmen wird aus der Perspektive der aus dem Krieg heimgekehrten Männer, in den Geschichtsdarstellungen aus der der daheimgebliebenen Frauen erzählt. Ähnlich ist dabei in UND ÜBER UNS DER HIMMEL und RAMMA DAMA, daß die Menschen letztlich „Opfer“ der Zeit sind, auch wenn sie sich durch selbstbestimmtes Handeln auszeichnen. UNSER TÄGLICH BROT und DIE EHE DER MARIA BRAUN verweisen dagegen auf Verantwortlichkeiten für die Zerstörungen und die Not.
- RAMA DAMA schildert detailliert die Zerstörung durch Krieg und das Aufräumen und Aufbauen der Menschen. Aspekte, die in den Nachkriegsfilmen unvermeidlich vorhanden sind, aber keineswegs derart deutlich vorgeführt werden. Die Details des Alltagslebens werden nur angedeutet. Hans Richter beispielsweise „baut ganz anders auf“ als Hans Stadler. "Ein Griff, ein Pfiff, ein Kniff - und fertig ist die Laube" - dieser Wahlspruch kennzeichnet auch die Darstellung im Film: das "fertige" Ergebnis wird präsentiert. In RAMA DAMA wird dieser Aufbau ausgespielt, Details gezeigt: der Prozeß hat Relevanz für die Darstellung, nicht das Ergebnis. Für den Nachkriegszuschauer ist der Prozeß alltägliche Lebenspraxis, das Ergebnis vielfach noch gar nicht erreicht - dieses, ein Wunsch, Hoffnung - wird vorgestellt. Für den Zuschauer von heute ist das Ergebnis bekannt und hat bis heute Bestand, der Prozeß ist Geschichte, für viele keine eigene Erfahrung mehr, der Prozeß ist das "spannende".
- Ähnlich auch die Darstellung des "Organisierens": In UND ÜBER UNS DER HIMMEL lehrt sich der Rucksack mit requirierten Lebensmitteln und "verwandelt" sich in Baumaterialien. Der Beschaffungsakt von Ofenrohren in RAMA DAMA dagegen ist eine kleine Abenteurgeschichte, der Zuschauer bangt mit: Hoffentlich klappt es!
- Frauen warten am Bahnhof auf ihre Männer - lange Zeit vergeblich. In den beiden Nachkriegsfilmen ist dieser Ausschnitt gesellschaftlicher Wirklichkeit nicht darstellenswert: Die Männer kommen gerade zurück („HIMMEL“) oder sind bereits da („BROT“). **Sie** werden gebraucht. Deutliche Unterschiede auch in der Darstellung der Rückkehr: Hans Richter (Albers) erscheint mit großen - blauen (trotz schwarz-weiß) - Augen im Bild - und ist da. Hans in RAMA DAMA wird eingeführt, mit

⁸ Kaes, S. 83

Nebenhandlung, und seine Heimkehr ausführlich dargestellt, im übrigen die einzige Sequenz im Film, in der dieser mit der sonst durchgängigen Erzählperspektive bricht.

- Alle Filme zeigen "starke" Frauen. In den Nachkriegsfilmen allerdings werden sie aus der Perspektive der handlungstragenden Männer gezeigt - die jedoch in gewissem Sinne auf sie "angewiesen sind. In *DIE EHE DER MARIA BRAUN* und *RAMA DAMA* werden aus der Perspektive der Maria und der Kati die Geschichten erzählt - ihr Leben steht im Mittelpunkt.

Ein Vergleich der Frauenrollen, zeigt dabei durchaus Ähnlichkeiten: Edith Schröder entspricht in weiten Teilen der Kati, nur wird ihre Geschichte nicht erzählt, sie ist bedeutsam nur, insoweit sie für die Lebensbewältigung von Hans Richter (Albers) bedeutsam ist. Inge und Mary finden wir in Kati und Leni wieder. Die Maria "vereinigt" beide „Strategien“ der Lebensbewältigung in sich.

- Die Begegnung mit der Besatzungsmacht spielt eine bedeutende Rolle in den späteren Filmen: Amerikanische Soldaten erscheinen als Personen im Bild (durchaus klischeehaft vorgeführt: der Kaugummi verteilende schwarze GI!) In den Nachkriegsfilmen ist die Besatzungsmacht unausgesprochen existent - sie erscheint jedoch nicht im Bild, schon gar nicht als identifizierbare Person.⁹
- Die wirklichen Opfer des Faschismus spielen nur am Rande eine Rolle: In *UNSER TÄGLICH BROT* kehrt der Ingenieur Bergmann zurück, der seine gesamte Familie verloren hat - er reiht sich ein in den Wiederaufbau. In *RAMA DAMA* kehrt Dr. Bisenius zurück - und nimmt sich das Leben. (Wieder Hoffnung und Scheitern?)

Individuelles Glück und den Wert der Arbeit zeigen uns die Nachkriegsfilme. Beides zeigt uns *DIE EHE DER MARIA BRAUN* als Illusion und auch in *RAMA DAMA* erfüllt sich das neue individuelle Glück nicht. Während in *DIE EHE DER MARIA BRAUN* auch die "ehrliche Arbeit" als zerstörerisch entlarvt wird, idealisiert *RAMA DAMA* die Aufbauarbeit. Diese Idealisierung weist durchaus Parallelen zu *UND ÜBER UNS DER HIMMEL* auf. Zeitzeugen idealisieren Vergangenheit in ihrer Erinnerung. Im Film begegnen sie uns als Bilder **über die** Vergangenheit. Von Bakys Bilder **der** Vergangenheit, die Hoffnungen/Illusionen der Zeitgenossen, sehen dann ähnlich aus. Dudows und Fassbinders gesellschaftskritische Perspektive durchbrechen diese Form der Idealisierung.

Diese Unterschiede und Gemeinsamkeiten verweisen auf grundlegende Merkmale jeder historischen Darstellung: Für sie gilt allgemein, nicht nur auf Film bezogen: „Es gibt keine historische Darstellung, die **die** historische 'Wirklichkeit' wiedergibt. (...) Geschichtsschreibung (auch die filmische d. V.) ist immer Konstrukt, an Standort und Perspektive gebunden, aber nicht beliebig, weil das Objekt in der gewählten Perspektive fest unrisen ist. Innerhalb der gewählten Perspektive muß die Darstellung 'stimmen', und die begrenzte Perspektive muß deutlich bleiben.“¹⁰

⁹ Dies hängt sicher auch mit der Alliierten Filmpolitik zusammen, die untersagte, Kritik an den Maßnahmen der Besatzungsmächte zu üben. Von daher ging man möglichen Problemen aus dem Wege, wenn man die „Besatzungsmacht“ gar nicht erst zeigte.

¹⁰ Irmgard Wilharm: *Geschichte im Film*, S. 286

Die hier behandelten Filme sind in ihrer jeweiligen Perspektive durchaus „stimmig“. DIE EHE DER MARIA BRAUN (das hat der Film gemeinsam mit UNSER TÄGLICH BROT) verschließt sich aufgrund seiner Erzählstruktur und formalen Gestaltung aber einer Wahrnehmung des "so ist/war es. Der "filmische Blick" auf Gegenwart bzw. Geschichte wird offengelegt, die begrenzte Perspektive teilt sich dem Zuschauer mit, es bleibt eine gewisse Distanz zum Geschehen. Dies erleichtert den kritischen Umgang mit den Bildern.

RAMA DAMA, wie auch UND ÜBER UNS DER HIMMEL, setzen dagegen auf Einfühlung in die Verhältnisse und Identifikation mit den Hauptpersonen. Die Zuschauer werden "hineingezogen" in die Geschichte, was dazu verführen kann, Distanz zu verlieren. „Im Zentrum bleibt der einfache, bis an das Kriegsende geschundene Mensch und sein Überlebenswille“.¹¹ Und auch wenn bei UND ÜBER UNS DER HIMMEL die retrospektive Rezeptionssituation dazu beiträgt, Distanz zu bewahren, und bei RAMA DAMA in den Sequenzen Brechungen vorhanden sind, in denen eine allzu idyllische Alltagsdarstellung Nachkriegswirklichkeit zu sehr „verschönern“ würde (so wird z. B. der Familienausflug unmittelbar konfrontiert mit dem Selbstmord von Dr. Bisenius), die Begrenztheit des filmischen Blicks ist weniger deutlich. Die Reaktionen auf RAMA DAMA offenbaren denn auch eher eine Wahrnehmung im Sinne des "So war es damals" als des "So erinnern wir uns heute daran."¹²

Spielfilme als Quelle und Darstellung im Geschichtsunterricht

Mit den Filmen begegnen uns zum einen zwei Filmquellen aus der Nachkriegsgesellschaft und zum anderen zwei filmische Geschichtsdarstellungen über diese Zeit.

Die Nachkriegsfilme spielen ausschließlich in ihrer Gegenwart, die Vergangenheit erscheint entweder nur kurz in Rückblenden oder in Dialogäußerungen. Die Spielfilme, die in der frühen deutschen Nachkriegszeit entstanden, weisen vielfach dieselben zeittypischen Motive auf: Flüchtlinge und Kriegsheimkehrer, zerrissene und unvollständige Familien, Probleme des materiellen Wiederaufbaus und des persönlichen Neuanfangs, Suche nach Lebensorientierung und Zukunftsperspektive. Darin inbegriffen auch die Versuche, mit der unmittelbaren Vergangeheit „umzugehen“. Die in diesen Filmen zutage kommenden Ähnlichkeiten der Erzählperspektiven und Handlungsmotive

¹¹ Wolfgang Brudny, S. 32

¹² So noch einmal Wolfgang Brudny, der davon schreibt, daß hier „ein möglichst wahrheitsgetreues Bild“ entstanden sei. Und auch Münchens damaliger Kulturbürgermeister Christian Ude äußerte sich bei der Premiere ähnlich: „...Hier ist ein viel zu wenig erwähntes Kapitel Münchner Geschichte in so kraftvollen eindringlichen Bildern dargestellt, daß es für die, die es nicht erlebt haben, ein realistisches Zeitbild, für Betroffene ein stark emotionales Wiedererleben bietet.“ Zitiert nach Wolfgang Brudny, S. 32 Dazu noch einmal Irmgard Wilharm: „Das Schlimmste, was passieren kann, sind Geschichtsfilme, die beim Zuschauer mit der Suggestivkraft der Bilder Eindrücke vermitteln, die ein lückenloses Bild im Sinne des 'So war es' entstehen lassen. Historiker können nur wünschen, daß Geschichtsfilme bei der 'Präzision des Ungefähren' stehen bleiben. (Geschichte im Film, S. 291)

- neben allen Unterschieden - sind für die damalige Zeit nicht untypisch und lassen die ausgewählten Filme als **repräsentative Quellen** erscheinen.

DIE EHE DER MARIA BRAUN und RAMA DAMA sind **Geschichtsdarstellungen mit den Mitteln des Films**, keine wissenschaftlichen Darstellungen, wohl aber auf Quellen aufbauend. Sie erzählen uns über Geschichte - und solche Erzählungen haben weitreichende Wirkungen.¹³ Beide Filme behandeln die „Schnittstelle“ zwischen dem NS-Deutschland und dem Nachkriegsdeutschland. Ihr Handlungsrahmen setzt in der Kriegszeit ein und reicht in die Nachkriegszeit hinein, bei MARIA BRAUN bis in die 50er Jahre. Die Darstellung der NS-Zeit beschränkt sich jedoch weitgehend auf das Leiden im Kriegsalltag. Fassbinder und Vilsmaier interessieren Kontinuitäten, die bis in ihre jeweilige Gegenwart hineinreichen. Für Fassbinder sind es die „inneren Trümmer“, die das Wirtschaftswunder-Deutschland für ihn kennzeichnen und die zugleich von der Verdrängung der NS-Zeit zeugen, wie auch von der Zerstörung menschlicher Beziehungen in den Wiederaufbaujahren. Vilsmaier möchte der Leistungsbereitschaft und -fähigkeit vor allem der auf sich selbst gestellten Frauen in dieser Zeit und deren Beitrag für den Wiederaufbau Deutschlands „ein beispielgebendes Denkmal setzen“. ¹⁴ Was für die Zeitgenossen eine noch unbekannte Zukunft war, ist für Fassbinder und Vilsmaier Geschichte. Ihre Filme sind Konstruktionen, fußend auf der Auswertung und Interpretation von Quellen.

Eben diese Differenzen sollte man für den Geschichtsunterricht nutzen.

Auf drei Ebenen kann die Lernarbeit stattfinden, im Vergleich

- der zeitgenössischen Filme miteinander,
- der retrospektiven Darstellungen miteinander und
- von Nachkriegsfilmquellen mit den Filmdarstellungen von Nachkriegsgeschichte. Das ist die Konfrontation von filmischer Quelle mit filmischer Darstellung, die wiederum Quelle ihrer Entstehungszeit ist.¹⁵

Diese verschiedenen Ebenen behandeln verschiedene Perspektiven, aus der Gegenwart bzw. Geschichte betrachtet und dargestellt werden.

Der Unterricht würde sich multiperspektivisch mit der Nachkriegszeit befassen, dabei die Fragestellung von Geschichte erweitern auf den Alltag der Menschen und auf kollektive

¹³ Die großen Diskussionen, die Filme wie HOLOCAUST und SCHINDLERS LISTE ausgelöst haben, machen dies deutlich. Es ist hier nicht der Platz, um über die Komplexität der „Wirkungen“ von filmischen Geschichtsdarstellungen Aussagen zu machen. Aber daß sie Einfluß auf die Ausbildung von Geschichtsbildern und historischem Bewußtsein haben, vielleicht sogar mehr als der Geschichtsunterricht (?), ist wohl nicht zu bezweifeln,.

¹⁴ „Und dann stand mein Entschluß fest. Über diese Zeit mußt du einen Film machen. Vor allem über die Frauen dieser Zeit. Was sie damals ertragen, geleistet und bewältigt haben, ist auch heute noch beeindruckend und beispielhaft - für alle Generationen, davon bin ich überzeugt.“ (Vilsmaiers, S. 14/15)

¹⁵ Guido Limburg drückt das bezogen auf seinen Filmvergleich ebenfalls aus: „Reed läßt die Gegenwart spielen, Fassbinder rekonstruiert die Vergangenheit, wobei der seine eigene Gegenwart 'mitspielen' läßt“. (S. 33)

Mentalitäten, vermittelt durch die filmische Auseinandersetzung mit zeitgenössischer bzw. historischer Wirklichkeit.

Zwei Momente kommen in einem solchermaßen orientierten Unterricht zum Tragen:

1. Die sich wechselseitig ergänzenden und bestätigenden Bilder aus und über die Nachkriegsgesellschaft tragen dazu bei, Eindrücke über Nachkriegswirklichkeit im Bewußtsein zu verankern. Die Filmbilder werden zu Bildern im Kopf, die mit anderen Kenntnissen über die Nachkriegsgesellschaft in Beziehung gebracht werden können - und müssen. Dabei muß immer bewußt bleiben, daß es sich bei diesen Bildern um subjektive Ausschnitte und Ansichten handelt, nicht um eine 1:1 Wiedergabe der Wirklichkeit.
2. Die Differenzierung unterschiedlicher Darstellungsperspektiven kann in der Weise produktiv genutzt werden, als sie die Schülerinnen und Schüler in die Lage versetzt, „Quellen ihrer historischen Kenntnis“ kritisch zu befragen und zu reflektieren, woher ihre eigenen Bilder über die Nachkriegswirklichkeit kommen. Damit wird Geschichtsunterricht zu einer Auseinandersetzung über die Herausbildung historischen Bewußtseins

Spielfilme haben also Bedeutung vor allem im Rahmen von **Reflexionsprozessen**, mehr als in Instruktionsprozessen. Hier kann sich ihre „kommunikative Qualität“ entfalten. Das Interessante an ihnen ist die „Sicht der Dinge“: **wie** das Verhalten und Handeln der Filmfiguren gezeigt wird und **was** dabei gezeigt wird. Die Filme sind „Träger“ von Orientierungsmustern, Werten und Normen innerhalb eines gesellschaftlich konstituierten Kommunikationsprozesses, aus der Analyse lassen sich **Rückschlüsse** ziehen **auf selbstverständliche zeitgenössische Einstellungen**, jenseits der erkennbaren Intentionen und **auf retrospektive Erkenntnisinteressen**. Im Vergleich miteinander eröffnen die Filme damit Erkenntnischancen, wie kaum eine andere Quelle. Dies ist ihre „eigenständige historisch-relevante Wesensäußerung“.

Im pädagogischen Kommunikationsprozeß werden die Filme so zugleich zum **Analyseobjekt, Reflexionsgegenstand und Gesprächsanlaß**. (Das ist weit mehr als traditioneller Unterricht Filmen gemeinhin „zugesteht“: „Anschaulichkeit“ die genutzt wird, um schriftliches Material/Quellen anzureichern, zu ergänzen. Hier dagegen stehen die Filme im Mittelpunkt.)

Grundlage der praktischen Arbeit ist eine umfassende **Quellenkritik und -interpretation**. Bei der inneren Quellenkritik geht es dabei vor allem darum, die Gestaltung des Films selbst und die damit verbundenen Aussagen und Wertungen zu erkennen und offenzulegen. Die zentralen Motive der Filme müssen herausgearbeitet werden. In diesem Zusammenhang ist es unabdingbar, das Grundkenntnis der filmsprachlichen Mittel vorhanden sind. Die äußere Quellenkritik muß versuchen, die Herkunft der Filmquelle festzustellen und den gesellschaftlichen Zusammenhang ihrer Entstehungszeit ergründen: den Auftraggeber, Produzenten, Regisseur und Drehbuchautor usw. Es gilt Produktionszeit und -umfeld, aber auch Publikumsreaktionen

(wenn möglich) und Kritik für die Beurteilung der Quelle zu berücksichtigen. Dazu ist es notwendig Kontextmaterialien einzubeziehen, z. B. zeitgenössische Filmkritiken, Filmwerbung, Drehbücher, Stablisten etc..

Diese Analyse und vor allem der Vergleich der Filme schließt notwendig **die Reflexion der eigenen Interpretation und Perspektive** mit ein.

Literaturhinweise

Rudolf Aurich: Die Auseinandersetzung um Dokumentarfilm und Spielfilm als historische Quelle. Schriftliche Hausarbeit für das 1. Staatsexamen am Historischen Seminar der Universität Hannover 1987

Heinrich Behring: Kontinuitäten und Brüche zwischen NS-Film und deutschem Nachkriegsfilm, dargestellt an der Filmästhetik ausgewählter Beispiele. Magisterarbeit am Historischen Seminar der Universität Hannover 1987

Heinrich Behring: Kollektive Tagträume - Die Ästhetik des deutschen Nachkriegsfilms 1945 - 1949. Diss. Universität Hannover 1993

Wolfgang Brudny: Zeitgeschichte als Heimatfilm. In: *medien + erziehung* 1/91, S.30-32

Detlef Endeward: Spuren kollektiven Bewußtseins: Basismaterial Film. In: *FWU-Magazin* 5/1993

Detlef Endeward, Peter Stettner: Das Brot und der Himmel. Zwei deutsche Spielfilme als historische Quellen der frühen Nachkriegszeit. In: *Irmgard Wilharm* (Hg.): *Geschichte und Bilder*. Pfaffenweiler 1995

Geschichtswerkstatt Heft 17: Film - Geschichte - Wirklichkeit, Hamburg 1989

Bettina Greffrath: Verzweifelte Blicke, Ratlose Suche, Erstarrende Gefühle, Bewegungen im Kreis. Spielfilme als Quellen für kollektive Selbst- und Gesellschaftsbilder in Deutschland 1945 - 1949. Diss. Universität Hannover 1993

Anton Kaes: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München 1987

Guido Limburg: Geschichte zwischen Zeitdokument und Historienfilm. „Der Dritte Mann“ und „Die Ehe der Maria Braun“. In: *Geschichte lernen Heft 42*, 1994, S. 31-34

Joseph Vilsmaier: *Rama Dama*. Eine Dokumentation über den Film. Frankfurt/M., Berlin 1991

Irmgard Wilharm: Geschichte im Film. In: *Geschichte lernen und lehren*. Festschrift für Wolfgang Marienfeld zum 60. Geburtstag. Hg. von Gerhard Schneider. Hannover 1986, S. 283-295

Irmgard Wilharm: Geschichtsbewußtsein im deutschen Nachkriegsfilm. In: *Geschichtsbewußtsein und historisch-politisches Lernen*, hg. von Gerhard Schneider. Pfaffenweiler 1988, S. 87-95

Irmgard Wilharm: Krieg in deutschen Nachkriegsspielfilmen. In: *Lernen aus dem Krieg? Deutsche Nachkriegszeiten 1918 und 1945*. Hg. von Gottfried Niedhart und Dieter Riesenberger, München 1992, S. 281-299

