5.2 Erstaunte Blicke in eine fremd gewordene Welt - Die Gegenwart im deutschen Nachkriegsspielfilm

"Es weht der Wind von Norden.
Er weht uns hin und her.
Was ist aus uns geworden?
Ein Häufchen Sand am Meer!

Der Sturm jagt das Sandkorn weiter,
dem unser Leben gleicht.
Er fegt uns von der Leiter,
wir sind wie Staub so leicht.

Was soll nun werden?
Es muß doch weitergehn!
Noch bleibt ja Hoffnung
für uns genug bestehn.

Wir fangen alle von vorne an,
weil dieses Dasein auch schön sein kann!

Der Wind weht von allen Seiten,
so laßt den Wind doch wehn!
Denn über uns der Himmel
läßt uns nicht untergehn,
läßt uns nicht untergehn!"[1]

Dieses Lied durchzieht wie ein Leitmotiv den gesamten Film UND ÜBER UNS DER HIMMEL[2] (Urauff.: 9.12.1947) und das in ihm gezeichnete Kaleidoskop der Trümmergesellschaft. Mehr als nur kommentierende Begleitung offenbart es bei genauerem Hinsehen seinen Charakter als Suche nach einem Selbstbild, nach Identität - "Was ist aus uns geworden?". Nicht zufällig erfolgt dieser Prozeß nicht allein verbal - die Worte werden hier mehr zum Vehikel für die Zeichnung von Bildern, einer Vorstellung, eines Paradigmas: Deutlich wird uns das Gefühl der Ohnmacht, des Sich-Ausgeliefert- und Hin- und Hergeworfenfühlens von der Macht des (nicht näher benannten, aber bezeichnenderweise mit dem Bild des Sturmes belegten) "Schicksals". Dieses Gefühl, die Angst vor dem Untergang, ist - wenn

1 Dieses und alle weiteren Zitate aus dem eigenen Filmprotokoll des Films UND ÜBER UNS DER HIMMEL (nach Videokopie)
2 Amerikanische Lizenz; Regie: Josef von Baky

schon nicht aufzulösen, so doch mit Hilfe des Vertrauens auf den "Himmel" "über uns" - zu überwinden, zu überdecken.
Dieses Lied wurde im Jahr 1948 ein Schlager. Sein Text, in eigenwilliger Spannung mit der markigen Stimme Hans Albers' und einer zwischen Hoffnung und Melancholie schwankenden Melodie, fand sein Publikum.
Traf dieses Bild - die massenhafte Rezeption von Film und Lied legen die Vermutung nahe - eine für viele Menschen in dieser Zeit typische Stimmung, ein kollektives Grundgefühl?
In diesem Kapitel spüre ich den Stimmungen und Sichtweisen der Spielfilme nach, die die damalige Gegenwart Nachkriegsdeutschlands thematisieren. Gemeint sind jene neuen deutschen Filme, die bei Befragungen von großen Teilen des Publikums schon 1947 als "Trümmerfilme" abgelehnt wurden, obwohl sie in einigen Fällen auch immer wieder mehrere Millionen Zuschauer fanden. Welche Bilder zeichnen diese von der Situation der Deutschen nach dem Krieg, ihren Gefühlen, ihren Problemen, ihren persönlichen und gesellschaftlichen Lebenszielen?

5.2.1 Im 'Inneren': von Mensch zu Mensch

Zunächst konzentriert sich dabei die Darstellung der Ergebnisse der Motiv- und Themenanalyse auf die Brechungen der Empfindungen im 'Innenraum' des Alltäglichen: in der Erscheinung, dem Verhalten und den Selbstäußerungen des einzelnen Subjekts in diesem 'Inneren' der Nachkriegsgesellschaft, im Verhältnis zwischen den Geschlechtern, zur Familie, den anderen Menschen der unmittelbaren Umgebung, zwischen den Generationen. Dieses 'Innere' erwies sich in der Überblicksanalyse als bevorzugter und zumeist auch für die Filmerzählung zentraler Handlungsraum in den Spielfilmen.
Auch die Prozeßanalyse zeigte deutlich, daß dieser Innenraum

in den frühen Filmen zugleich zum Fix- und Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung des einzelnen mit der Außenwelt wird.

5.2.1.1 Das Motiv der Heimkehr

In den Filmen der ersten beiden Produktionsjahre werden immer wieder Kriegsheimkehrer in den Mittelpunkt einer Handlung gestellt, die im Zentrum einen Prozeß der Heilung oder auch der Katharsis zeigt. In mehr als 25 % der Filme kommen solchen Heimkehrerfiguren in der Gesamterzählung eine wichtige Rolle zu. Als Nebenfiguren kommen sie darüber hinaus zumindest bis Ende 1948 in etwa zwei Drittel aller Filme vor.[3] Sie stehen wie der Arzt Mertens in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS - um eine in der Nachkriegszeit[4] häufige Wendung zu gebrauchen - zwischen Gestern und Morgen, zwischen Vergangenheit und Zukunft.
Heimkehrer sind fast ausschließlich *Kriegs*heimkehrer und damit Männer. Bis etwa Ende 1948 dominieren in den deutschen Nachkriegsspielfilmen zwei Grundtypen von Männern: der (große) Junge und der düstere, körperlich und/oder seelisch beschädigte Mann. Die Kriegsheimkehrer gehören fast ausschließlich zur zweiten Gruppe. Diesen Typus sehen wir in den Filmen oft gebeugt und zerlumpt lange durch Trümmer gehen. Bald danach erleben wir ein (mit dramatisch-geigenbeschwerter Musik herzzerreißend inszeniertes) Wiedersehen mit den geliebten, ihn schon lange erwartenden Menschen. Die eigentliche Handlung, die geschilderten Probleme, beginnen in den Filmen zumeist erst jetzt. Die Bilder und Geschichten erzählen von *Fremdheit*:

---

3 Vgl. hierzu auch Pleyer, 1965, a.a.O., S. 143

4 ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN ist nicht nur der Titel eines der von mir untersuchten Spielfilme (A,1947/ Regie: Harald Braun), sondern findet sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit häufig auch als Buchtitel oder Zeitungsüberschrift. (Vgl. z.B. Peters, Hans: Zwischen Gestern und Morgen. Betrachtungen zur heutigen Kulturlage. Berlin 1946)

Die Ursache dieses Grabens zwischen dem Heimkehrer und den anderen Menschen ist in den ersten Filmen weniger die Rückkehr in eine zerstörte Welt, in der im Wortsinn kein Stein auf dem anderen geblieben ist. Auch wird selten gezeigt, wie durch die lange Zeit der Abwesenheit die Vertrautheit und Nähe zwischen den Familienmitgliedern beschädigt worden ist.[5] Fremdheit zeigen die Zentralfiguren in vielen Filmen vielmehr gegenüber der eigenen Person: Die Filmbilder lassen uns immer wieder in Männergesichter sehen, die schmerzhaft verzerrt, von Angst und Erschöpfung gezeichnet sind. Eindrucksvoll und auch im Abstand von mehr als 40 Jahren noch erschütternd ist die Figur des Mertens in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS und des Heimkehrers Iller (Harry Hindemith) in IRGENDWO IN BERLIN. Bleiern schwer umdüstert sind die von Peter Schütte verkörperten Figuren Michael Reimers (FINALE) und Jochen Wendler (ARCHE NORA).

Im Käfig der Vergangenheit: DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (DEFA, 1946)

Schon der erste Spielfilm, der nach dem Krieg unter Wolfgang Staudtes Regie bei der sowjetzonalen DEFA entstand (Urauff. 15.10.1946), ist ein Film über eine *nicht zu Ende gekommene Heimkehr*: die Heimkehr des Chirurgen Mertens (E.W.Borchert). Wir sehen ihn in der ersten Sequenz des Films DIE MÖRDER SIND UNTER UNS[6] durch die Unwirtlichkeit des Berlins im Jahre 1945 stolpern. Schon das erzeugt das Gefühl: hier läuft einer auf schwankendem Boden. Mertens Blick nimmt die Umwelt nicht *erkennbar* wahr. Nur eine schräg-disharmonisch, jazzig angehauchte Klaviermusik und das Schild "Bar" an einer der vielen

5 So z.B. in FREIES LAND und DIE ZEIT MIT DIR

6 Alle Zitate und Beschreibungen dieses Films (wenn nicht anders angegeben) nach eigenem Protokoll (Videokopie)

Ruinen geben seinen Schritten ein Ziel: Lärm und Alkohol werden seinen diffusen Schmerz dämpfen.
In der zweiten Sequenz zeigt der Film *eine geglückte Heimkehr*: Susanne Wallner (Hildegard Knef) fährt - sich in einem hellen Mantel und mit ihrem unbeschädigt klaren Gesicht deutlich aus der sie umgebenden grauen Menschenmasse abhebend - durch die zertrümmerte Stadt in den Bahnhof ein. Susanne *sieht* mit staunenden, weit aufgerissenen Augen gebeugte Menschen: Kriegsversehrte, Flüchtlinge. Ihr Blick fällt auf ein Plakat, "Das schöne Deutschland", das die Vergangenheit in einer idyllischen Landschaftsaufnahme in Erinnerung ruft. Susanne findet heim in das zwar etwas beschädigte, aber noch bewohnbare Haus, in ihre schnell wiederhergerichtete Wohnung, zu einem vertrauten Menschen, dem Uhrmacher Mondschein. Von Susannes *Geschichte*, vom Ort ihrer Abwesenheit, sehen wir nichts. Zu erfahren ist nur Abstraktes: Eine gern tratschende Nachbarin erzählt leise flüsternd auf dem Hausflur, daß Susanne seit 1941 "wegen ihres Vaters" im KZ gesessen habe. Auch der sympathisch-warmherzig gezeichnete Mondschein (Robert Forsch) fragt sie nicht nach dieser Zeit. Er zerstreut sofort jenen kleinen, ebenfalls abstrakt bleibenden Anflug von Rückschau bei Susanne. Nach wenigen Sätzen schon bestimmt sich die junge Frau *ganz aus der Gegenwart* und dabei wird es bleiben. Susanne ist daheim. Ein kleiner Ausschnitt aus der Wiedersehensszene zwischen Mondschein (der Reste seiner Werkstatt gerettet hat und wieder arbeitet) und Susanne zeigt diesen bruchlosen Übergang:

"*SUSANNE:* Es ist schwer! Es ist schwer zu vergessen! *(stützt ihren Kopf in die Hand)*

MONDSCHEIN: Nein, es ist leicht, Fräulein Susanne, wenn man ein Ziel hat, um das es sich lohnt. *(beschwörend, fast heiter)*

SUSANNE:(schaut auf) Arbeiten! Leben! Endlich einmal leben!"[7]

7 Dialoge nach Pleyer, a.a.O., S. 175. Ergänzungen aus dem eigenen Filmprotokoll (Video-Sichtung) kursiv und in Klammern

Auf Mertens lastet dagegen etwas *bleiern schwer*: die Vergangenheit. Sie hindert ihn daran, humane Gefühle wie Trauer, Nähe, Liebe zu empfinden - dies erfahren wir nach und nach aus seinen Äußerungen. Erinnerungen hindern ihn daran, seine berufliche Identität, seine Arbeit als Chirurg, wiederzugewinnen. Was der Film als größte Beschädigung und Behinderung Mertens' herausstellt, die Unfähigkeit, Bindungen an Menschen zu ertragen und Vertrauen in ihr Verhalten und damit auch in die Zukunft zu setzen, zeigt sich besonders deutlich in der 9. Sequenz des Films. Durch die Hoffnung auf die Rückkehr seines Sohnes zu unablässiger Arbeit motiviert, spricht Mondschein die biblisch klingenden Worte:

"*MONDSCHEIN:* Wenn er lebt, wird er kommen, und das Haus wird für ihn bereit sein, und sein Vater wird ihn erwarten.

MERTENS, verbittert lachend: Haus, Haus! Risse in den Wänden, Löcher in den Dielen, Bretter vor den Fenstern, und das Wasser läuft bis in die Parterrewohnung.

Bei diesen Worten erscheint Mertens im Hintergrund des Bildes, im Vordergrund steht eine alte Schüssel, in der sich das von der Decke tropfende Wasser fängt.(...)

MERTENS: Woher wissen sie eigentlich, daß er nicht ein reicher Mann ist und ein eigenes Haus hat, ein eigenes, schönes, großes Haus? Mit blanken Fensterscheiben, mit Blumen im Garten vor der Tür?

MONDSCHEIN (mit ruhiger, aber alterszittriger Stimme): Dann will ich gern umsonst gearbeitet haben, aber auch dann wird er kommen!

MERTENS: Vielleicht hat er seinen Vater längst vergessen, vielleicht hält er ihn auch für tot, es ist ja auch ein Wunder, daß Sie noch leben.

MONDSCHEIN: Dann wird er kommen, um mein Grab zu suchen! Sie sind ein armer Mensch, Dr. Mertens!

MERTENS: Das sind wir alle, mein Lieber!"[8]

Im Kontrast zu Mondschein wird deutlich: Mertens fehlt ein Lebenselexier, der Glaube an geliebte Menschen und an die Bedeutung der Tradition. Für ihn hat die Geschichte ihren *Un*sinn, die Menschen haben kollektiv bewiesen, daß sie nicht

8 Pleyer, a.a.O., Filmprotokoll, S.177 f.

in der Lage sind, ihre Angelegenheiten human und vernünftig zu regeln. Mertens sieht - wie er sagt - vor dem Hintergrund dieser Erfahrung keine Veranlassung, zum Weiterleben oder gar zu einer neuen Ordnung beizutragen, dafür Verzicht zu leisten. Weil er offenkundig ein Leidender ist, erscheinen seine Klagen über die elende materielle Existenz der Gegenwart - zumal, weil sie ständig und augenblicklich mit Bildern von Ruinen, Verlusten, Beschädigungen gleichsam *belegt* werden - zwar als Schwäche, aber nicht als abzulehnende Larmoyanz.
Dies gilt verstärkt, nachdem Mertens, ausgelöst durch Klagelaute einer Kranken während eines Vorstellungsgesprächs im Krankenhaus, im Fiebertraum eine Wiederholung der traumatisierenden Vergangenheit durchlebt. Auch wenn der Auslöser (die Erschießung der zivilen Bevölkerung eines ganzen Dorfes als Geiseln) zu diesem Zeitpunkt noch nicht gezeigt wird, wird nun die Intensität der seelischen *Verletzung* von den ihn in dieser Situation betreuenden Personen, Arzt und Schwester, anteilnehmend *anerkannt* und zugleich als *kollektive Erfahrung* eingeordnet:

"*DER PROFESSOR(...):* Dacht' ich mir. Irgendein Kriegserlebnis!
DIE SCHWESTER: Es muß etwas Entsetzliches gewesen sein!
DER PROFESSOR: Krieg ist immer etwas Entsetzliches. (...)"[9]

Beispiel II: ZUGVÖGEL (B, 1947)

Der Schauspieler Carl Raddatz, als heiterer Kradfahrer in IN JENEN TAGEN noch sehr dem "Hart-wie-Kruppstahl-Ideal" der NS-Propagandafilme verbunden, spielt in ZUGVÖGEL[10] den kriegs-

9 Pleyer, a.a.O., 20. Sequenz, S.182 (Der belehrende Ton des Professors gegenüber der Schwester entspricht jenem Motiv einer in vielen Filmen ex- und implizit behaupteten Unfähigkeit der Frauen, sich die Schrecknisse des Krieges vorzustellen und die durch diesen angerichteten Verletzungen wirklich zu begreifen. So zeigt sich zwischen den Geschlechtern in diesem Punkt bereits ein Graben geöffnet.)
10 Uraufführung 23.7.1947; Regie: Rolf Meyer

beschädigten Georg. Als Zentralfigur dieses Films "verpackt" Georg im Gespräch mit einem Arzt seine tiefe physische und psychische Zerstörtheit zunächst als "Schicksal eines Freundes". Doch faßt seine laute Klage in Worte, was sich in den meisten Gestalten des Heimkehrermotivs eher in langen lautlosen Bildsequenzen oder indirekt in ihren Handlungen ausdrückt:

"*(Georg hat dem Arzt von 'einem Freund' erzählt, der seit einer Kriegsverletzung des Gehirns unter 'furchtbaren Anfällen' zu leiden habe. 'Moribundus' sei die Vokabel, die 'der Freund' immer wieder von den Ärzten gehört habe.)*

Georg: Es ist das Grauen. Wir Jungen haben alles kennenlernen müssen, jede Art von Qual und Entsetzen. Aber dieses ist das Grauen...Jede fünfte Nacht überfällt ihn dieser furchtbare Feind...*(ist dabei aufgesprungen und immer mehr in entsetztes Schreien verfallen)*

Arzt: Ihr bedauernswerter Freund.

Georg: Ach, Mitleid verträgt er am wenigsten.... Mein Freund hat ein Mädel kennengelernt, auf das er gewartet hat, daß es eines Tages kommen würde *(ringt dabei die Hände)*. Gibt es für meinen Freund eine Chance, ein Experiment, das ihn retten kann,(...) es kann das gewagteste sein, etwas einer Chance von 1000:1, er wird es wagen. *(G. ist aufgestanden, zum Arzt hinübergegangen und hat ihn an die Schulter gefaßt)*

Arzt: Er soll glauben, an das Wunder.

(Georg wendet sich mit dem Ausdruck des Entsetzens ab und geht.)

Arzt: (als G. schon aus der Tür ist) Der Krieg, der verfluchte Krieg. *(Er streicht den Namen "Georg Rittberg" auf seinem Terminkalender mit einem Kreuz aus.)*"[11]

Geschickt wird in dieser Sequenz der Eindruck vermieden, daß hier ein Mann sein Schicksal larmoyant beklagt. Gegenüber seinen etwas jüngeren Freunden, mit denen er in Paddelbooten die Weser bis zum Meer hinauffährt, wahrt Georg das Gesicht, bleibt Autorität und Vorbild als sportlicher, mahnender, ermutigender und moralisierender "ganzer Kerl". Durch ihn gewinnen die Jungen um ihn herum immer mehr Einsicht in die Notwendigkeit, nicht länger haltlos umherzuvagabundieren,

11 Eigenes Protokoll (Videokopie; BA)

sondern sich beruflich und auch in der Liebe eine Zukunft zu suchen.
Um so mitleidserheischender ist unterschwellig die Schilderung von Georgs Leidensgeschichte, die ihm, wie der Film erzählt, schließlich endgültig die Zukunft verstellt. Georg fährt mit seinem Boot in das vom Sturm aufgewühlte Meer hinaus und begeht Selbstmord. Die Ursachen dieses Leides wurden im oben zitierten Gespräch bereits angesprochen: Schuld ist "der Krieg". Er erscheint in den Äußerungen Georgs als eigenständige, unbeeinflußbare Kraft.
Angesichts der Beschädigung der eigenen Person ist auch die Bindung an eine, genauer an "die" - vom "Schicksal für ihn bestimmte" - Frau letztlich unmöglich. Auch bleibt auf der Seite dieser Frauenfigur (Renée/ Lotte Koch) undeutlich, wie ihre Gefühle zu Georg sind, ob sie den Wunsch nach einer gemeinsamen Zukunft miteinschließen. Die Liebe der beiden besiegt Georgs Todessehnsucht nicht. Sind die Verletzungen zu groß?[12]

5.2.1.2 Verletzungen, Verluste, Erfahrungen: Generationen im Konflikt

Das Beispiel: WEGE IM ZWIELICHT (B, 1948)

Das Bild zeigt einen Mann mittleren Alters von vorn (sozusagen dem Betrachter gegenüber). Er trägt einen Anzug und einen Hut, unter dem man eine (zur Hälfte blinde) Brille ahnt. Ihm gegenüber, von hinten gezeichnet, steht ein jüngerer Mann mit langem lockerem Haar, in formlosem Hemd und

12 Die insgesamt eher negativ gestimmte Kritik, konnte sich allenfalls für die Naturaufaufnahmen des Films und nur ausnahmsweise auch für die Figur des Georg erwärmen: "Carl Raddatz wirkte durch die Verhaltenheit seiner Lebensqual erschütternd". (NDE, 28.5.1947) Eine ganze Reihe der Besprechungen nimmt gerade die Besetzung der Figur mit Raddatz aufs Korn, so z.B. folgende vom 20.6.1947: "Carl Raddatz spricht oft sehr schöne Worte von verfluchtem Krieg usw., sauer stößt es dabei allerdings denjenigen auf, die z.B. seine Rolle als Stukkakommodore noch nicht vergessen haben."(JUG, Materialsammlung des DIF)

Hose. Das Bild vermittelt das Gefühl, hier handelt es sich um eine Konfrontation, um ein Duell zwischen zwei sehr ungleichen Kontrahenten.
Mit diesem gezeichneten Bild warb der Verleih 1948 für den Film WEGE IM ZWIELICHT[13] (britische Lizenz; Regie: Gustav Fröhlich; Uraufführung: 9.4.1948). Durch eine Überblendung von den Titelbildern führt der Film den älteren der beiden Männer ein. Zu sehen ist er in einer düsteren Umgebung, auf dem Bahnhof von Hannover: Otto Lukas, gespielt von Gustav Fröhlich, Frauenheld-Typ des deutschen Unterhaltungsfilmes, tupft sich eine für den Kinozuschauer zunächst unsichtbare - noch nicht verheilte (!) - Wunde mit einem Tuch. Die Inhaltsangabe des Schorchtfilm-Verleihs kennzeichnet Lukas als Person in seinem Verhältnis zu den jungen Leuten, die er kurze Zeit später in den Ort holen wird, in dem er Bürgermeister ist:

"Auch er war im Kriege, er ist schwer gezeichnet wiedergekehrt und versteht die Jungens in ihrer Not und ihrem Trotz. Und er gibt ihnen eine Chance - allen Forderungen des Gesetzes zum Trotz."[14]

Bürgermeister Lucas will den Jungen, die ("unschuldig") von der Polizei verfolgt werden, helfen. Er versucht, ihnen auch die Erfahrung sinnhafter Arbeit zu vermitteln. Sie sollen eine zerstörte Brücke wieder aufbauen. Doch zunächst kommt es zwischen Stefan (Benno Sterzenbach), dem ältesten und intellektuell wirkenden unter den Jungen (er wollte Bauingenieur werden) und Otto Lukas zum verbalen show-down.
Bereits ein zeitgenössischer Kritiker empfand "die Dialoge konstruiert, die Anklage der jungen Leute papiern"[15]. Auf mich wirken sie tatsächlich - zumindet was den Part des Stefan anbelangt - wie auswendiggelernt. Die Reaktionen des Bürgermeisters werden in ihrer geradezu sinnentleerten Ab-

13 Titelseite des Werbeprospekts der Schorchtfilm, DIF
14 Materialsammlung DIF
15 Die Neue Zeitung, zitiert aus einer Zusammenstellung verschiedener Kritikenausschnitte in TD, 10.9.1948/ DIF

straktheit von einem der Jugendlichen, Peter (Gert Schäfer), am Ende des im folgenden wiedergegebenen Dialogs m.E. zutreffend kommentiert:

"*(Stefan, aggressiv)* Ich meine, haben Sie sonst einen praktischen Rat zur Hand, so wie in Euren Zeitungen?

(Lukas) Was heißt denn das "Ihr" und "Eure"?

(Stefan) "Ihr", das seid Ihr, die Älteren. Ihr solltet lieber schweigen und zurückdenken und nachdenken.

(Lukas) Über was?

(Stefan) Sehen Sie mal, uns beide! Sie sind älter, ich weiß nicht, wie alt Sie sind, aber Sie gehören mit zu denen, die sehenden Auges den Karren in den Dreck gefahren haben. Wir konnten das damals ja nicht wissen, wir waren ja kleine Jungs! Und was ist nun? Sie sitzen schon wieder in Ihrem Amt. Bürgermeister! Passen auf Ordnung auf. Und ich, wir?! Wir können verfaulen, kein Start, kein Ziel, Ausschuß! Gleich zu Anfang verbraucht.

(Lukas) Sie sehen das alles viel zu primitiv.

(Stefan) Aber deutlich.

(Lukas) Stefan Kolb, Irrtümer werden gebüßt.

(Stefan) So!? Irrtümer, die ich nicht begangen habe?

(Lukas) Was hat das für'n Zweck? Jetzt rade zu brechen? Auszuknobeln, wer die eigentliche Schuld hat?! Wir müssen neu anfangen. Alle! Wer nicht anfängt, wird nicht fertig, Kolb!

(Peter) Achtung: Jetzt kommt's! Die Kalenderverse kenn ich: irgendetwas tun - - ob man nichts gelernt hätte - - Arme gebrauchen - - mit Schippe und Spaten - - usw. Frisch zugepackt, fanget an, rätätätäääää!"[16]

Der weitere Handlungsverlauf setzt jedoch Peter und damit zugleich seine Kritik deutlich ins Unrecht. Peter erscheint haltlos und leicht amoralisch, nicht ohne "guten Kern", aber doch leichtsinnig und -lebig. Er wird sich als einziger am Ende des Films seiner Verhaftung entziehen (weil er so einiges "auf dem Kerbholz" hat).

Stefan, der aggressive Ankläger dieser Szene, entscheidet sich bereits Minuten später dafür, die Brücke zu bauen. Er

16 Dialogprotokoll der Produktionsfirma Junge Film-Union, Rolf Meyer. Aus: Nachlaß der Junge Film Union, a.a.O., S. 13, Dialognummern hier weggelassen (3. Akt, Nr.32-42), Ergänzungen in Klammern, Anpassungen der Orthographie von mir

bestätigt damit indirekt Lukas' Position: Der Neuanfang scheint drängender, notwendiger als das Nachdenken über Verantwortung und Schuld für die Ereignisse und Taten im Dritten Reich. Lukas wehrt sich nicht nur, in irgendein Kollektiv ("Ihr") eingeschlossen zu werden. Er formuliert es absolut: In dieser Situation sei die Suche nach den "eigentlich" Schuldigen sinnlos.

Indirekt und auf doppelbödige Weise *bestätigt* wird diese Haltung, die Abwehr von Vergangenheit und der Versuch eines quasi voraussetzungslosen Neubeginns, auch durch den weiteren Verlauf der Handlung. Sarkastisch kommentiert der oben zitierte Kritiker diese Wendung:

"Bis zu diesem Punkt hat der Zuschauer noch Hoffnung auf eine erträgliche story,(...). Nun aber tritt 'das Weib' ins Bild... um das einer der jungen Burschen und der kriegsversehrte Bürgermeister rivalisieren."[17]

Die Inhaltsangabe des Schorchtfilm-Verleihs formuliert dagegen milde-rücksichtsvoll:

"Der junge Bürgermeister riskiert alles, als er die Jungens schützt. Seine Position, sein Ansehen bei den Leuten. Aber dieses Wagnis verlangt noch mehr von ihm, er muß auch opfern. Er hat einen guten Kameraden, ein Mädchen, das wie er in dieses Dorf verschlagen wurde und als Assistentin bei dem Dorfarzt arbeitet. Um dieses Mädchen wirbt der Mann in scheuer Behutsamkeit, wobei ihm seine Kriegsverletzungen noch größere Zurückhaltung zu gebieten scheinen. Und er kann es nicht verhindern, daß zwischen dem Mädchen und dem Ältesten der Jungens eine große leidenschaftliche Liebe ersteht, die noch von seiner eigenen Lauterkeit, die die jungen Menschen nicht kränken wollen, überschattet wird."[18]

Sieht man den Film, so kann mindestens auf der Seite des jungen Mannes von dieser angeblichen Rücksichtnahme kaum die Rede sein. Stefan scheut sich nicht, mit allen möglichen Tricks, ein Rendez-vous von Edith zu ertrotzen. Als sich Edith Siems (Johanna Lepski), die Frau, um die es geht, offenbar für den kriegsversehrten Lukas entschieden hat, sagt Stefan Lukas (der ihm immerhin gerade ein Stipendium für die

17 TD, 10.9.1948, Genaue Angabe, s. Anmerkung 14
18 DIF; Orthographie wie im Original

Bauhochschule vermittelt hat) mit aller Brutalität seine Meinung:

"*(Stefan) (...)* Das Mädel hat sie gewählt, aber nicht freiwillig!

(Lucas) So? Niemand und nichts zwingt sie dazu.

(Stefan) Doch, etwas zwingt sie dazu.

(Lucas) Das wäre?

(Stefan) Mitleid, Herr Lucas. Ja, Mitleid, nicht anderes als Mitleid. Sie hat vielleicht Recht, Sie verdienen sie vielleicht viel mehr als ich. Wer bin ich denn schon? Aber trotzdem, wenn ich wollte und wenn ich auf der Stelle hinginge und sagte: Edith, belüg Dich nicht selber!

(Lucas) Was gibt Ihnen das Recht, so zu reden?

(Stefan) Als Verlierer nehm ich mir das Recht, Herr Lukas. Wenn ich sagen würde: Komm mit Mädel, es wird verdammt schwer werden, bis ich Boden unter den Füßen habe, aber ich hab Dich lieb - sie würde kommen, ganz bestimmt würde sie. Sie wartet ja bloß darauf, das weiß ich, das fühl ich.

(Lucas) Schweigen Sie!

(Stefan) Ja, es ist hart, aber es ist die Wahrheit. Als Sie neulich nachts dazukamen, im Garten drüben, da hatte ich ihr alles gesagt. Da hatte ich sie gerade geküßt. Und sie hat sich nicht gewehrt." [19]

Otto Lucas schlägt Stefan nieder, dabei fällt seine Brille herunter. Das Bild zeigt Stefans entsetztes Gesicht beim Anblick von Lucas zerstörtem Auge. Später wird Otto Lukas verzichten. Bei einem letzten Zusammentreffen mit Edith Siems beruhigt er ihr schlechtes Gewissen mit einer Lüge: Man habe die Adresse seiner verschollenen - in Wahrheit toten - Frau ermittelt. "Selbstverständlich" will dieser Mann kein Mitleid.

Otto Lukas gehört zur kleineren Gruppe der Männer mittleren Alters in den untersuchten Filmen (der Darsteller Gustav Fröhlich war zur Zeit der Produktion 45 Jahre alt). Es dominieren Kinder und Jugendliche unter den männlichen Figuren, die Generation bis etwas 30 Jahre.

---

19 Dialogprotokoll, a.a.O., S.30 f., 5. Akt, Nr.15-23, Orthographie wie im Original, lediglich die Maschinenschriftdoppel-"s" wurden als "ß" wiedergegeben

Interessanterweise konnte man sich in der Inhaltsangabe des Verleihs nicht zu einer eindeutigen Kennzeichnung dieser Figur durchringen. Diese bezeichnet ihn einmal als "ein Älterer" und einmal als "der junge Bürgermeister". In seiner eindeutigen Liebeserklärung an Edith Siems kennzeichnet Lucas sich im Film so:

"Ich sehe Sie doch seit Monaten genau so solo hier herumkrebsen, wie ich das tue. Ja, Fräulein Siems, allzuviel hab ich nicht zu bieten. Das ist vielleicht zeitgemäß. Ein Mannsbild in den besten Jahren, allerdings etwas beschädigt, dafür ein großes Vermögen an Optimismus und vielleicht in der Zukunft eine kleine eigene Wohnung. Ja, und das Wichtigste: ich hab Sie wirklich sehr, sehr gern, Fräulein Siems! Bitte, Sie brauchen nicht gleich zu antworten."[20]

Edith antwortet zwar etwas steif, aber durchaus nicht ohne Gefühl, wenn auch (wie es in der Inhaltangabe heißt) als "guter Kamerad": "Ich hab Dich auch sehr gern."

Diese Szene liegt unmittelbar vor dem ersten Zusammentreffen von Lukas und der Gruppe um Stefan. Was zieht Edith später jedoch an dem noch sehr jungenhaften und zugleich aggressiv-verbitterten Stefan an? Zwei kurze Ausschnitte aus einem Gespräch zwischen Stefan und Edith bauen hier die innere Begründung der sehr plötzlich und dann mit Rücksicht auf Lucas noch einmal verzögert eintretenden Hinwendung zu Stefan auf:

"*(1. Ausschnitt - das Gespräch findet nachts im Garten um Ediths Haus statt.)*

(Stefan) (...) Wir sind keine Verbrecher, unser Pech ist bloß, daß wir am Leben geblieben sind.

(Edith) Mein Gott, wie alt sind Sie eigentlich?

(Stefan) 27 und nichts für die Unsterblichkeit getan!

(Edith) Ja, warum tun Sie denn dann jetzt nichts? Sie können doch nicht immmer so weiterleben und warten, was kommt oder nicht kommt, bis es zu spät ist. Nehmen Sie sich ein Beispiel an Lukas! Wenn Sie denken, wie's dem reingehagelt hat! Aber tut der nicht sein Teil, unermüdlich?

(Stefan) Der hat ja auch jemand, der ist nicht allein!

---

20 Dialogprotokoll, a.a.O., S.10, 2. Akt, Nr.62

(Edith) Sind Sie ein Mann oder sind Sie ein Kind?

(Stefan) Kind mit Stoppelbart!"[21]

Dazwischen geschnitten ist eine Sequenz, die Lucas beim Arzt zeigt, der seine Gesichtsverletzung behandelt. Der Arzt sagt: "In 10 Tagen bietest Du wieder einen erträglichen Anblick für Frauenzimmer, wenigstens im Gesicht." Über die Schwere von Lucas sonstigen Verletzungen wird der Zuschauer nicht informiert, sein schleppender Gang und diese Andeutung lassen jedoch Ahnungen und Phantasien zu.

2. Ausschnitt:

"*(Stefan)* Ich habe oft darüber nachgedacht, so'n Leben *(im Dialogprotokoll ausgelassen:'bloß mit Männern und so')* das kann bestimmt schön werden, aber was ich seit der Schule hinter mir habe, das war ein Bunkerleben, seelisch und körperlich und dann kam das große Nachhausegehen - - *(ausgelassen:* 'Und da war das wirkliche Leben - kein schönes, aber doch...' *Undeutlich, etwa:* Man läuft drin 'rum *(deutlich:)* wie ein Fremder. Man spricht die Sprache nicht.) - - Man könnte heulen, wenn man sieht, was man verloren hat! *(Stefan ist während dieser Worte aufgestanden und hat sich damit von der einzigen Lichtquelle dieser Szene, einer Tischlampe, entfernt. Er läuft im Halbdunkel hin - und her.)*

(Edith) Wenn alle so denken wie Sie, dann werden wir ewig im Unglück bleiben.

(Stefan) Sie könnten mir helfen.

(Edith, steht auf und geht zu Stefan. Sie faßt ihn an den Armen, später auf die Schultern.) Was kann ich tun, wenn Sie mutlos und verzweifelt sind? *(Die beiden stehen sich jetzt ganz nah gegenüber, die Kamera erfaßt sie in einer halbnahen bis nahen- für Liebesszenen typischen - Einstellung, die Musik steigert sich, gefühlsschwere Streicher)*

(Stefan) Ich brauche einen Menschen, verstehen Sie nicht? Dann habe ich wieder Kraft. Ich brauche Sie. Ich weiß, daß alles gut werden kann, wenn Sie bei mir bleiben. Seit dem ersten Tag weiß ich das.

(Edith) Sie sind wirklich noch ein großer Junge, Stefan Kolb!

(Stefan reißt Edith an sich und küßt sie heftig.- Großaufnahme - Edith erwidert den Kuß. Lucas kommt hinzu.)"[22]

---

21 Dialogprotokoll, S.21 f. 3. Akt, Nr.222-228

22 Dialogprotokoll, a.a.O., Ergänzungen nach eigenem Filmprotokoll (Videokopie) in Klammern

Kurz nach dieser Sequenz sehen wir, wie Edith, erregt auf Lucas schleppenden Gang lauschend, ihre Koffer packt. Lucas erklärt ihr, er wolle sie mitnehmen[23], auch wenn er noch nicht wisse, ob seine Frau wiederkomme, er liebe sie, alles andere sei "Vergangenheit, unvergessene Vergangenheit". Daraufhin bleibt Edith.
Später trifft die Dreiergruppe noch einmal zusammen (Stefan; Edith und Lucas Arm in Arm, sie wollen ausgehen). Auf Ediths Bitte an Stefan, er solle sie doch nicht mehr nachts aufsuchen, das habe keinen Zweck, und die Leute redeten schon, reagiert Stefan verbittert. Das hätte er sich ja denken können, daß sie einen solchen "gesetzten Herren" so einem schwarzen Schaf, wie er es sei, vorziehe. Stefans Haltung, seine zittrige Stimme, seine ruhelosen Bewegungen bei diesen Sätzen, vermitteln zusammen mit der Aufgeregtheit und seiner rücksichtslosen Härte in der oben beschriebenen Auseinandersetzung mit Lucas das Gefühl: Hier verliert einer den berühmten "letzten Strohhalm", an den er sein Leben gehängt hat.
Bei Edith haben gerade diese Signale gewirkt. Ihre Entscheidung für einen dieser Männer, wie sie auch fällt, ist in jedem Fall eine für einen Bedürftigen. Doch wählt sie nicht den Tüchtigen, Tatkräftigen, der ihr sagt: 'Ich liebe dich.' Edith hängt an dem, der sagt: 'Hilf mir, ich bin krank, ich brauche dich.' Sie hängt an dem, der ihr mit Worten, Gesten, Handlungen zeigt - wenn du mir hilfst, kann dieses Leiden heilen, ich kann wieder stark und gesund werden, mich entwickeln und wachsen. Von der in der Inhaltsangabe beschworenen "leidenschaftlichen Liebe" ist im Film, sehen wir von der einen Kußszene ab, nichts zu sehen und zu spüren. Hier geht es für die Frau um die Entscheidung für den, der mehr ihrer *mütterlichen* Liebe bedarf, und für die Männer darum, einen Lebenssinn und eine Stütze zu gewinnen.

---

23 ... in die Stadt, in der er seinen Verlag wiedereröffnen wolle ...

Die junge Frau ist eine Krankenschwester[24]. Mehrmals sehen wir sie Lucas' Wunde abtupfen. Sie entscheidet sich bewußt für den Unreifen, der sein Leben in der Nachkriegszeit allein nicht zu bewältigen vermag. Edith stellt ihre Stärke und Souveränität in den Dienst des seelisch Verletzten.[25]

5.2.1.3 Gestörte Idyllen: Ehe und Familie

Ein Riß zeigt sich nicht nur zwischen älteren und jüngeren Generationen im gesellschaftlichen Miteinander. Risse zeigen sich oft auch kurz nach der Heimkehr des Ehemannes und Vaters in die Familie. Diese ist im Krieg oft "unvollständig" geworden, die Ehefrau und/oder Mutter[26] oder auch eines der Kinder[27] getötet worden. Doch auch diese Menschen selbst scheinen, zumindest in den frühen Filmen, die Heimkehrerfiguren in das *Zentrum* der Handlung stellen, immer wieder verändert: als Personen und in der Stellung gegenüber dem so lange abwesenden Ehemann oder Vater. Die Ehefrau ist unter den Zeitumständen (Krieg, Flucht, Mangelsituation der Nachkriegszeit) moralisch gescheitert (z.B. in STRASSENBEKANNTSCHAFT) oder hat sich, aufgrund einer falschen Todesnachricht, einem anderen Mann zugewandt[28]. Das Paar hat sich in einigen Filmen aufgrund unterschiedlicher Erfahrungen auseinander gelebt[29] oder auch einfach noch keine Gelegenheit gefunden, sich wirklich nahe zu kommen (KEIN PLATZ FÜR LIEBE). Die Frauenfiguren zeigen insbesondere zu Beginn des Untersuchungszeitraumes in ihrer gesellschaftlichen Stellung und

---

24 ... in diesem Film auch beruflich

25 ... wie am Anfang unserer Untersuchungsperiode Susanne Wallner in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS. Erst 1949 in DIE NACHTWACHE sehen wir in der von Luise Ullrich gespielten Cornelie eine starke Frauenfigur, der dieser "Dienst am bedürftigen, hilflosen Mann" verweigert wird: Pastor Heger findet selbst seinen Frieden in seiner Beziehung zu Gott und in seinem eigenen pflegenden und heilenden Dienst am Menschen.

26 So in: DIE ZEIT MIT DIR; WEGE IM ZWIELICHT; ROTATION; DIE NACHTWACHE

27 Z.B. in: FREIES LAND; LIEBE 47; DIE NACHTWACHE

28 So in: LIEBE 47; QUARTETT ZU FÜNFT

29 Z.B. in: FINALE; MENSCHEN IN GOTTES HAND

Persönlichkeit ein spezifisches Bild: sie sind zu tüchtigen "Managern der Not" geworden, berufstätig, gereift, stark und selbständig.[30]

Sind die materiellen Existenzbedingungen der Familie durch Zerstörung oder Flucht vernichtet oder verloren, wie in etwa einem Achtel der untersuchten Filme, ist der Neugewinn von Halt und Identität für den ohnehin zumeist mit den Erlebnissen und Verletzungen der Vergangenheit belasteten Heimkehrer ein schwieriger Prozeß. Dieser steht nicht selten im Mittelpunkt der Handlung.[31] Problematisch verläuft der individuelle Reorientierungsprozeß besonders dann, wenn mehrere dieser Faktoren zusammentreffen: Besonders schwierige Konstellationen in den Familien zeigen die Filme, wenn alte Ordnungsvorstellungen und die neue Wirklichkeit, die dem Heimkehrer undurchschaubar, chaotisch und in seinen moralisch und rechtlich unklaren "Gesetzen" "verkehrt" erscheint, unvermittelt aufeinanderprallen. Das Gefühl, daß nichts und niemand mehr so ist, wie es oder er war, daß die eigenen Lebenschancen kaum oder gar nicht zu verwirklichen sind, stürzt die männlichen Protagonisten mitunter in schwer überwindbare Krisen des Selbstwertgefühls und der Identität.[32]

Gegenüber ihren zumeist wendigeren und anpassungsfähigeren *Kindern* erleben beide Eltern, besonders jedoch der Vater in einigen Filmen einen schwerwiegenden *Autoritätsverlust*. In der Beurteilung des jugendlichen Aufbegehrens durch die Filmhandlung fällt auf, daß die oft hilflos-autoritären Versuche, die eigene Stellung in der Familie zu behaupten oder wiederherzustellen, immer wieder dadurch fragwürdig erscheinen, daß die Kinder auf die Schuld der Eltern an der gegenwärtigen Existenzmisere hinweisen. Anderseits scheitern

---

30 In: KEIN PLATZ FÜR LIEBE; STRASSENBEKANNTSCHAFT; QUARTETT ZU FÜNFT u.a.m.

31 Z.B. in IRGENDWO IN BERLIN; ARCHE NORA; FILM OHNE TITEL; FINALE; QUARTETT ZU FÜNFT; UNSER TAGLICH BROT

32 In: IRGENDWO IN BERLIN; RAZZIA; FINALE; ARCHE NORA u.v.a.m

diese kritisierenden jungen Leute häufig und rutschen in den moralischen oder kriminellen "Abgrund", sobald sie sich aus der familialen Bindung lösen:

Als Erika (Gisela Trowe) im Film STRASSENBEKANNTSCHAFT (Urauff.: 13.4.1948)[33] ihrem Vater um drei Uhr nachts auf dem Wohnungsflur begegnet, ist sie bereits auf dem "besten" Wege in die Prostitution. Sie kommt von einer Schieberparty zurück. Vor dieser Szene lag eine Auseinandersetzung mit ihrer Mutter: Als Erika sich über das Elend der dunklen, schlechten elterlichen Wohnung beklagt, fragt ihre Mutter: "Kann ich denn 'was dafür?" Und Erika entgegnet: "Ihr habt doch den ganzen Krieg von Durchhalten und Endsieg gefaselt." Für den Vater fällt die nächtliche Begegnung mit seiner Tochter noch demütigender aus:

"*Vater:* Solange du unter meinem Dach lebst, hast du ein anständiges Leben zu führen.

Erika: Was heißt denn das schon heute? ... auf einen Mann warten, der doch nicht kommt?

Vater: Hast du denn überhaupt keinen Stolz?

Erika: Warum denn? Darauf, daß wir nichts zu essen haben? Du hebst doch sogar Stummel auf...

(Mit hilflos herabhängenden Armen sieht der Vater zu, wie Erika, laut die Tür zuknallend, den Raum verläßt.)"[34]

Häufig zeigen die Filme als Ursache für Autoritätsverlust, Passivität und Depression spezifische Alltagserfahrungen der Väter in der Nachkriegssituation: Sich demütigen lassen müssen, klein und schwach dastehn, ohne Chance sein, auf den eigenen Besitz und die Stellung in Beruf und Gesellschaft stolz sein zu können.

Todessehnsucht und hilflose Passivität bestimmen eine ganze Reihe von Heimkehrerfiguren. In DIE ZEIT MIT DIR (Urauff. 21.12.1948)[35] wird der umdüsterte Protagonisten Konrad Berger (Heinz Klingenberg) nur dadurch 'behindert', daß es ihm nicht

33 DEFA-Film; Regie: Peter Pewas
34 Eigenes Protokoll (Schneidetisch-Sichtung, DIF)
35 Regie: Georg Hurdalek; britische und amerikanische Lizenz

gelingt, seine ihm fremd gewordenen Kinder in einem Heim unterzubringen: Berger will eigentlich dahin gehen, wie er sarkastisch formuliert, "wo man keinen Zuzug braucht, das Land mit der größten Einwohnerzahl"[36]. Obgleich Berger ein Baugeschäft und ein Haus besitzt, ist er nicht in der Lage, den Verlust seiner Frau zu verarbeiten und zusammen mit seinen Söhnen ein neues Leben zu beginnen. Berger fühlt sich innerlich zerstört. Auf die Frage seines Freundes Heinrich, der als Gärtner auf dem Friedhof arbeitet, wie es ihm gehe, sagt er: "Das Chassis ist ja ganz in Ordnung, aber der Motor, der ist fertig." Seine Begründung gegenüber seinem Freund (Heinrich):

"Die *(seine Söhne, B.G.)* brauchen mich nicht, wie alle anderen."

Auch für Beckmann (Karl John) in LIEBE 47 verliert die Heimkehr schon nach drei Tagen ihren Sinn. Anna (Hilde Krahl), die Frau, der er - todessehnsüchtig an der Elbe stehend - begegnet, sagt dazu:

"Und dann geben Sie schon auf?

Beckmann: Es reicht mir schon lange.

Anna: Warum sind Sie dann zurückgekommen?

B.: Ich dachte, es wartet jemand auf mich."[37]

Beckmann war nach seiner Heimkehr lange durch die zerstörte Stadt geirrt. Eindrucksvoll beschreibt er seine hastende Suche nach seinem Zuhause aus dem Off:

"Mancher kommt nach Hause und wünscht, er wär' geblieben. Als ich kam und sah dies Trümmerfeld *(im Bild: Schuttberg, nur Steine, von oben aufgenommen)*. Diesen Schuttacker hier. (...) Da geht man und geht und geht zu seiner alten Wohnung. Und alles ist kaputt. Nur einzelne Häuser stehn noch. Und man denkt: Das ist doch nicht wahr. *(Im Bild: Beckmann läuft klein vor einer vollständig ausgebrannten Häuserreihe, vor der Nissenhütten stehen, entlang.)* Das kann doch nicht sein. Dafür ham' wir doch gekämpft, daß es nich' so is. Man läuft und hofft. Vielleicht hast du Glück gehabt und dann steht man

36 Diese Aussage wird redundant bildlich verdeutlicht durch einen Schwenk über ein frisches, mit Holz abgedecktes Grab.

37 Eig. Prot. (Videokopie)

davor, dann sieht man, dann sieht man's dann. Aus. Schlimmer als aus. *(Im Bild: Beckmann halbnah vor den wie ein Gitter wirkenden Fensterhöhlen der ausgebrannten Häuser, den gasmaskenbebrillten Blick nach oben gerichtet.)* Und da, wo das Haus stand, da ist jetzt ein Grab. Das Haus ist das Grab."[38]

Beckmann liest an einer Wand unter den Namen der Toten den seines Sohnes. Seine Frau findet er einquartiert. Lange erkennt sie ihn nicht wieder. In ihrem Bett liegt ein anderer Mann in Beckmanns Schlafanzug. Stumm zeigt sie ihm eine Todesurkunde mit Beckmanns Namen. Dies alles erzählt er Anna zur Erklärung, warum er keinen Vornamen mehr habe:

"*Beckmann:* Seit gestern nicht mehr. Gestern kam ich nämlich nach Hause."

Ein *Zuhause* haben, einen *Vornamen*, eine *Familie*, eine *Identität* - in eine Gleichung setzt dies nicht nur die Geschichte und Selbstaussage Beckmanns. Auch im eben schon zitierten Film DIE ZEIT MIT DIR beginnt das Leben für Berger und seine Söhne neu: Die helfenden Händen des jungen Mädchens Johanna (Ingeborg Scholz), mit der er eine Scheinehe eingeht, verwandeln seine Wohnung in ein Zuhause - "richtig behaglich", wie bewundernd Bergers Freund Heinrich (Günther Lüders)[39] bemerkt.

Die junge und etwas leichtlebige Hilde (Gisela Trowe), in die sich Berger zunächst verliebt, verzichtet am Ende gegenüber der häuslich-altruistischen Johanna. Hilde will ihre Putzmacherei[40] nicht aufgeben und fühlt sich auch nicht in der Lage, für die Kinder zu sorgen.

Am Ende wollen Johanna und Konrad Berger zusammenbleiben. Ein Bild ersetzt den Blick in die Zukunft. Beide betrachten eine Amaryllis, ein Hochzeitsgeschenk, das Heinrich mit den folgenden Worten überreicht hatte:

---

38 Ebd.

39 Heinrich wird ausdrücklich als gläubiger Katholik gekennzeichnet.

40 Sicher wurde ihr (halb-?) bewußt diese Profession zugeschrieben: Hüte gehörten nicht gerade zum Existentiellen in der Nachkriegsperiode.

"Eine Amaryllis - ist heute gar nicht mehr gefragt. Mit der müssen Sie nur sehr behutsam umgehen, viel Geduld haben, müssen sie mit der."[41]

Der Dialog am Ende des Films nimmt diese Worte der moralischen Instanz des Films (des katholischen Heinrich) wieder auf:

"*Johanna:* Mit der muß man nur behutsam umgehen und Geduld haben, dann blüht sie sogar wunderbar. Glaubst Du das?

Berger: Ich glaub dir alles, Johanna."

Das Zuhause, Fixpunkt nicht nur männlicher Vorstellungen[42] und Wünsche, scheint in den Filmen der Nachkriegszeit oft auch dann bedroht, wenn es äußerlich seine Ordnung hat. Störend in das Idyll können eine Reihe von Einflüssen des "Außen" einbrechen, wenn die Haltung der Protagonisten dies zuläßt:

Schon in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS entstand in kurzer Zeit vor den Augen der Filmzuschauer ein Zuhause für den Protagonisten Mertens. Erst langsam - und bis zum Ende des Films nicht ohne Rückfälle - trägt dieses Zuhause zusammen mit der Liebe Susanne Wallners zu einer Heilung von Sarkasmus, Defaitismus und Zukunftslosigkeit bei, bedeutet aber noch nicht die völlige und endgültige Heilung. Dies wird in der 14. Sequenz des Films deutlich. Mertens kommt wieder einmal betrunken nach Hause und mit dem Optiker Mondschein (in diesem Film die väterlich-moralisch-beratende Instanz) ins Gespräch:

"*Mondschein(...): (betont)* So wollen Sie da hinaufgehen?

Mertens: Sie sollten mich mal besuchen, Mondschein. Ich hab' jetzt ein gemütliches Heim. Wenn ich jetzt raufkomme, ist der Abendbrottisch gedeckt. Alles ganz ordentlich. Messer, Löffel, Gabel, heißer Tee,...*(sogar 'ne Serviette hab' ich,)* ich bin ein richtiger Spießbürger geworden.

Mondschein: Dann ist ja alles in Ordnung.

Mertens: (mit ironischem Unterton) Natürlich ist alles in Ordnung. Bei einem Spießbürger ist immer alles in Ordnung. Empfehle mich!"[43]

---

41 Filmprotokoll, a.a.O.

42 Vgl. hierzu auch Abschnitt 5.3.2 dieser Arbeit

43 Zitiert nach Pleyer, S.180, ergänzt aus meinem Filmprotokoll (in Klammern und kursiv)

Das äußerliche Zuhause ist also noch nicht Gewähr für Liebe und Glück in Ehe und Familie. Die Heimkehrer müssen "erst einmal zu sich selbst finden", bevor diese Liebe möglich, lebbar ist.[44] Die oft völlig entsinnlichte und altruistische Liebe einer Frau ist dabei zumeist ein wichtiges Heilmittel.[45]

Probleme haben die heimgekehrten Männer mit den Frauen, die sich in Krieg und Nachkriegszeiten zu selbständigen und tüchtigen Frauen entwickelt haben. Die fast durchgängig den Frauen zugeschriebene psychische Stärke verspricht nämlich dem "Opfer deutscher Mann" nicht notwendigerweise Tröstung und Heil. Für den in seinem Selbstgefühl geschwächten, hilflos gezeichneten Mann kann eine Frau auch als zusätzliche Gefahr und Identitätsbedroherin auftreten. Häufiges Motiv ist in den Spielfilmen in diesem Zusammenhang der Tausch der traditionellen Geschlechtsrollen.

Eine Wende "zum Guten" tritt insbesondere in den ersten Spielfilmen des Zeitraumes zumeist sehr unvermittelt und erst am Ende ein: Die Harmonisierung zwischen den Geschlechtern, die Rückführung der Frau in eine auf die Familie reduzierte Position wird ständig beschworen, herbeigeredet. Immer wieder zeigen die Filme Frauengestalten, die durch ihr zupackendes und in die Zukunft weisendes Agieren im schroffen Gegensatz zu kläglich-düster-leidenden und arbeits- und lebensunfähigen Männern stehen.

Als grundsätzliche Identitätsgefährdung für den Mann tritt dabei nicht nur die berufstätige Frau auf, die sich im Gegensatz zu dem sich erst orientierenden Heimkehrer leichter im Alltag zurechtfindet. Auch die sinnliche, primär an Luxus und Wohlleben interessierte Frau, die verlockende Schönheit der Varietés und Schieberlokale, gefährdet in den Filmgeschichten

---

44 So erzählt in: MENSCHEN IN GOTTES HAND, FINALE, ARCHE NORA, DIE ZEIT MIT DIR, FILM OHNE TITEL, LIEBE 47, UND ÜBER UNS DER HIMMEL u.a.m.

45 In DIE MÖRDER..., FINALE u.a.

immer wieder Moral, Rechtschaffenheit und sogar mitunter das Leben von Männern.

In RAZZIA (DEFA-Film; Urauff. 2.5.1947) stehen drei Frauenfiguren im Kontrast:

1. Die alles verstehende Ehefrau (Elly Burgmer) des Kriminalkommissars Naumann (Paul Bildt), deren Mütterlichkeit auf einer schwülstig-sentimental inszenierten Geburtstagsfeier beschworen wird.[46]

2. Die Tochter des Ehepaars Naumann, Anna (Agathe Poschmann), die den Kriminal-Anwärter Karl Lorenz (Claus Holm) liebt und ihm gegenüber eine deutlich antimaterialistische Haltung einnimmt.[47]

3. Yvonne, Sängerin in der Nachtbar Alibaba, unglücklich verliebt in den Großschieber und Barbesitzer Goll, die den "schwachen"[48] Kriminal-Anwärter Becker (Heinz Welzel) dazu verführt, daß er Informationen über geplante polizeiliche Razzien an Goll weitergibt und Lorenz bei seinem Vorgesetzten denunziert.

Bleibt auch die Figur der Yvonne in der moralischen Bewertung in der Schwebe (sie benutzt Becker nur "aus Liebe" zu Goll), so verkörpert sie doch jene unausweichliche Sogwirkung, denen manche Männerfiguren der Filme "naturgemäß" ausgesetzt erscheinen, ihre rationalen Kräfte wie ihr moralisches Empfinden sozusagen außer Kraft setzen.[49]

Die Liebe verführt auch den jungen Walter (Herbert Staskiewicz) in UND ÜBER UNS DER HIMMEL, einen Diebstahl zu begehen. Er möchte damit der von ihm verehrten Mizzi imponieren, die aus einem Hang zu Luxus und sinnlichen Erlebnissen in Schieberkreise abgesunken ist. Lange Zeit hat Walter vor dem Tanz- und Schieberlokal, indem die junge Frau verkehrt, auf sie gewartet. Der Schieber Hans Richter, der sich in den neuen moralischen "Verrückungen" der Zeit auskennt, rät dem wartenden Walter: "Den Mädchen muß man heute etwas bieten!"

---

46 Das Verhältnis der Eheleute zueinander erscheint desexualisiert: sie sprechen sich mit "Vater" und "Mutter" an.

47 Lorenz hat seine Eltern und mit ihnen ihr Haus und Geschäft verloren. Anna sagt: "Aber Karl (...), darauf kommt es doch nicht an."

48 So charakterisiert in der Inhaltsangabe (o.nähere Angabe/DIF)

49 Vgl. hierzu auch Abschnitt 5.3.2

"Oder sich alles bieten lassen..." , antwortet Walter. Frauen mit "abgesunkenen" moralischen Maßstäben werden besonders labil gezeichneten jungen Männern immer wieder zum Verhängnis. In WEGE IM ZWIELICHT ist es das junge, perfekt geschminkte und gekleidete Mädchen Lissy (Sonja Ziemann), das sich mit dem einfachen Leben, das Peter Wille (Gert Schäfer) mit seiner Gruppe beim Bau der Brücke auf dem Lande führt, nicht zufriedengibt. Deutlich bewertet der Film diese junge Frau negativ: Problematisch erscheint nicht nur, daß sie selbstverständlich mit Peter ins Bett geht. Ständig amerikanische Vokabeln im Mund und über die bescheidene Existenz und Arbeit die Nase rümpfend, überredet Lissy Peter, seine Arbeit fallen zu lassen und mit ihm zurück in die Stadt zu kommen. Als Peter zu seiner Gruppe zurückkehrt, verrät sie seine Straftaten (Autodiebstahl, Medikamentenschmuggel, Zigarettenschieberei) bei der Polizei. Betont fragt Peter den Kriminalkommissar:

"(...) Verdanke ich das Ganze einer gewissen unverehelichten Lissy Stenzel? Danke schön, das genügt mir, danke schön!"[50]

Männerfiguren, die zu Unmoral, Kriminalität und sozialer Skrupellosigkeit neigen, zieht es in den Filmen häufig zu Orten angereizter und ungezügelter Erotik und Sexualität: Dies zeigt schon DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, in dem der "Mörder" Brückner als Strohwitwer lüstern in einem Vergnügungslokal den Frauen in die Ausschnitte faßt. Auch in UND WENN'S NUR EINER WÄR (DEFA, 1949) werden Schieber und Kriminelle zusammen mit leicht bekleideten, aufreizend tanzenden Mädchen gezeigt.

Ein deutliches Beispiel für die klare ethische Bewertung von vorehelicher Sexualität auf der einen und Ehe und Familie auf der anderen Seite ist auch das glückliche Ende des DEFA-Spielfilms DIE KUCKUCKS (DEFA, Urauff. 8.4.1949)[51]. Hier redet Rolf (Hans Neie), der älteste unter den Brüdern des

50 Dialogprotokoll, a.a.O., S.33, Nr. 85
51 Regie: Hans Deppe

"Oder sich alles bieten lassen..." , antwortet Walter. Frauen mit "abgesunkenen" moralischen Maßstäben werden besonders labil gezeichneten jungen Männern immer wieder zum Verhängnis. In WEGE IM ZWIELICHT ist es das junge, perfekt geschminkte und gekleidete Mädchen Lissy (Sonja Ziemann), das sich mit dem einfachen Leben, das Peter Wille (Gert Schäfer) mit seiner Gruppe beim Bau der Brücke auf dem Lande führt, nicht zufriedengibt. Deutlich bewertet der Film diese junge Frau negativ: Problematisch erscheint nicht nur, daß sie selbstverständlich mit Peter ins Bett geht. Ständig amerikanische Vokabeln im Mund und über die bescheidene Existenz und Arbeit die Nase rümpfend, überredet Lissy Peter, seine Arbeit fallen zu lassen und mit ihm zurück in die Stadt zu kommen. Als Peter zu seiner Gruppe zurückkehrt, verrät sie seine Straftaten (Autodiebstahl, Medikamentenschmuggel, Zigarettenschieberei) bei der Polizei. Betont fragt Peter den Kriminalkommissar:

"(...) Verdanke ich das Ganze einer gewissen unverehelichten Lissy Stenzel? Danke schön, das genügt mir, danke schön!"[50]

Männerfiguren, die zu Unmoral, Kriminalität und sozialer Skrupellosigkeit neigen, zieht es in den Filmen häufig zu Orten angereizter und ungezügelter Erotik und Sexualität: Dies zeigt schon DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, in dem der "Mörder" Brückner als Strohwitwer lüstern in einem Vergnügungslokal den Frauen in die Ausschnitte faßt. Auch in UND WENN'S NUR EINER WÄR (DEFA, 1949) werden Schieber und Kriminelle zusammen mit leicht bekleideten, aufreizend tanzenden Mädchen gezeigt.

Ein deutliches Beispiel für die klare ethische Bewertung von vorehelicher Sexualität auf der einen und Ehe und Familie auf der anderen Seite ist auch das glückliche Ende des DEFA-Spielfilms DIE KUCKUCKS (DEFA, Urauff. 8.4.1949)[51]. Hier redet Rolf (Hans Neie), der älteste unter den Brüdern des

50 Dialogprotokoll, a.a.O., S.33, Nr. 85
51 Regie: Hans Deppe

"Oder sich alles bieten lassen..." , antwortet Walter. Frauen mit "abgesunkenen" moralischen Maßstäben werden besonders labil gezeichneten jungen Männern immer wieder zum Verhängnis. In WEGE IM ZWIELICHT ist es das junge, perfekt geschminkte und gekleidete Mädchen Lissy (Sonja Ziemann), das sich mit dem einfachen Leben, das Peter Wille (Gert Schäfer) mit seiner Gruppe beim Bau der Brücke auf dem Lande führt, nicht zufriedengibt. Deutlich bewertet der Film diese junge Frau negativ: Problematisch erscheint nicht nur, daß sie selbstverständlich mit Peter ins Bett geht. Ständig amerikanische Vokabeln im Mund und über die bescheidene Existenz und Arbeit die Nase rümpfend, überredet Lissy Peter, seine Arbeit fallen zu lassen und mit ihm zurück in die Stadt zu kommen. Als Peter zu seiner Gruppe zurückkehrt, verrät sie seine Straftaten (Autodiebstahl, Medikamentenschmuggel, Zigarettenschieberei) bei der Polizei. Betont fragt Peter den Kriminalkommissar:

"(...) Verdanke ich das Ganze einer gewissen unverehelichten Lissy Stenzel? Danke schön, das genügt mir, danke schön!"[50]

Männerfiguren, die zu Unmoral, Kriminalität und sozialer Skrupellosigkeit neigen, zieht es in den Filmen häufig zu Orten angereizter und ungezügelter Erotik und Sexualität: Dies zeigt schon DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, in dem der "Mörder" Brückner als Strohwitwer lüstern in einem Vergnügungslokal den Frauen in die Ausschnitte faßt. Auch in UND WENN'S NUR EINER WÄR (DEFA, 1949) werden Schieber und Kriminelle zusammen mit leicht bekleideten, aufreizend tanzenden Mädchen gezeigt.

Ein deutliches Beispiel für die klare ethische Bewertung von vorehelicher Sexualität auf der einen und Ehe und Familie auf der anderen Seite ist auch das glückliche Ende des DEFA-Spielfilms DIE KUCKUCKS (DEFA, Urauff. 8.4.1949)[51]. Hier redet Rolf (Hans Neie), der älteste unter den Brüdern des

50 Dialogprotokoll, a.a.O., S.33, Nr. 85
51 Regie: Hans Deppe

jungen Mädchens Inge Kuckert (Ina Halley), Mutterersatz der elternlos gewordenen Geschwister, mit dem Journalisten Gersdorf (Rainer Penkert) ein "ernstes Wort". Rolf weiß, daß dieser sich für seine große Schwester erwärmt hat. Obgleich im Film bis zu diesem Zeitpunkt noch keine Liebesszene zu sehen war, fragt er Gersdorf, ob er Inge heiraten wolle und verweist auf das Problem, daß der, der Inge heiratet, die Geschwister mit dazu bekomme:

"*Gersdorf:* Muß denn immer gleich geheiratet werden?
Rolf: Ja, ich weiß. Aber bei Inge ist das was anderes.
Gersdorf: Es ist immer 'was anderes bei denen, die wir lieben."[52]

Selbstverständlich weiß der durch und durch aufrecht, moralisch (und steif) auftretende Gersdorf, was 'sich gehört'. Er verspricht Rolf, Inge "nichts vorzumachen". Im Gespräch mit dem leichtlebig gezeichneten Nebenbuhler Krüger sagt er, daß er auf Inge "warten" will:

"*Krüger:* Wer macht denn heutzutage schon Pläne?
Gersdorf: Ich versuch's wenigstens."[53]

Danach lädt er die ganze Kinderschar zum Frühstück mit selbstgeimkerten Honig ein. Für dieses deutliche Signal einer familienfreundlichen Entscheidung Gersdorfs gönnt der Film Inge, Gersdorf und dem Kinozuschauer einen Kuß und das "Ende".

52 Eigenes Filmprotokoll (Video-Sichtung, z.T. schlechte Tonqualität)
53 Ebd.

5.2.2 Das Außen: - die unwirtlich-gefährdende Nachkriegswelt

"Wie Wanderer zwischen den Welten sind sie entwurzelt und haltlos im Sturm der Zeit. Vom Krieg der Arbeit, von der Not dem moralischen Gesetz entfremdet, irren junge Menschen durch das Land. Im Zwielicht, zwischen Tod und Verbrechen, Laster und Krankheit führt ihr Weg ins Nichts. Trotz und Unverstand weisen die helfenden Hände Älterer zurück - bis Arbeit und Liebe in die Zukunft tätigen Lebens weisen..."

Diese Beschreibung - aus einem Werbetext für den Film WEGE IM ZWIELICHT[54] - enthält eine Reihe von Sichtweisen, die in den untersuchten Filmen immer wiederkehren. Am Anfang stehen Bilder, die auf ein Selbstgefühl verweisen: "Wanderer zwischen den Welten", "entwurzelt und haltlos im Sturm der Zeit". Empfindungen von Haltlosigkeit, Verlorenheit, der umtriebigen, ziellosen Bewegung bestimmen in den Spielfilmen oft die Selbstkennzeichnungen von Menschen in der Nachkriegszeit.

Gründe für diese fast manische Bewegung werden jedoch nicht im Inneren des Menschen gesucht. Sie liegen auch nach diesem Text in *Erfahrungen des Außen*. Als verursachende Faktoren werden genannt: der Sturm der Zeit, der Krieg, die Not - Abstrakta, losgelöst von real und historisch existenten Menschen. Auch die Bilder "Zwielicht" und "Weg ins Nichts" legen Empfindungen von Ohnmacht und Unausweichlichkeit nahe. Die "helfenden Hände Älterer" sind die einzigen *persönlichen* Kräfte, die genannt werden. Arbeit und Liebe, die hier ebenfalls als von außen kommende anonyme Kräfte beschrieben werden, leiten die positive Wende ein.

---

54 DIF

5.2.2.1 Jugendliche als Haupthandlungsträger

Die Objekte dieser Kräfte sind in den untersuchten deutschen Nachkriegsspielfilmen sehr oft junge Menschen: In mehr als einem Viertel der von mir im Hinblick auf Themen und Motive untersuchten Spielfilme sind Kinder und Jugendliche unter 25 Jahren Haupthandlungsträger. Ihre Geschichte - oder wie man sich zeitgenössisch wohl ausgedrückt hätte: "ihr Schicksal" - eignete sich offenbar besonders gut, um neuralgische, belastende, gefährdende Momente des privaten und öffentlichen Alltags in der Nachkriegszeit in ihren Auswirkungen auf die Menschen zu beklagen. Kinder und Jugendliche sind selbstverständlich noch beeinflußbar, unerfahren und bedingt verantwortungsfähig. Sie suchen lebensgeschichtlich nach einer Identität, die sich unter den Lebensbedingungen der unmittelbaren Nachkriegszeit nur schwer herstellt und stets gefährdet ist. Da Kindern und Jugendlichen sowohl eine höhere Verletzlichkeit als auch eine geringere Verantwortlichkeit zugeschrieben wird, erscheinen ihre moralischen Verfehlungen immer als die Handlungen unschuldiger, bedauernswerter *Opfer*. Probleme wie Hunger, mangelnde Versorgung, Schwarzmarkt und sonstige Kriminalität wirken - sind Kinder ihnen ausgesetzt - noch härter. So endet z.B. in IRGENDWO IN BERLIN die Entwurzelung und Bindungslosigkeit des Jungen Willi tödlich. Gefährdet erscheinen die im Organisieren und in Schwarzmarktgeschäften versierten Jungengruppen in 1,2,3 - CORONA, DIE KUCKUCKS, WEGE IM ZWIELICHT. In ihrer Sittlichkeit unsicher und bedroht sind in den Filmen besonders junge Mädchen.[55] Die Gefährdungen und Leiden der Nachkriegszeit werden *bevorzugt*, aber *nicht allein* in ihren Auswirkungen auf *junge* Menschen dargestellt.

---

55 So z.B. in UND ÜBER UNS DER HIMMEL, STRASSENBEKANNTSCHAFT und den Vergleichsfilmen des Jahres 1949 MARTINA und MÄDCHEN HINTER GITTERN.

5.2.2.2 Kollektive Selbstbilder: Kaleidoskope des Elends

Auffällig in der Analyse der Dramaturgie der oft als "zeitnah" apostrophierten Spielfilme[56] bis Ende 1948 ist, daß sie sich nur selten auf eine Person und/oder ein bestimmtes Problem konzentrieren. Schon zeitgenössische Kritiken wandten sich oft gegen eine Überfrachtung der Filme mit einer Vielzahl von Motiven, Problemen und Personen. Besonders in den ersten deutschen Spielfilmen nach dem Krieg stehen entweder von vornherein Gruppen[57] im Zentrum, oder andere einzelne Hauptfiguren treffen im Verlauf der Handlung auf größere meist zufällig zusammengekommene Menschengruppen.
Orte solcher Treffen sind oft die Ruhepunkte in den "großen Wanderungsbewegungen" der Zeit: der Eisenbahnwaggon, die Ladefläche eines LKW's, der Bahnhofswartesaal oder seltener: die Behörde, das (Aufnahme-) Lager, das Wohnhaus. Handlungszeiten sind entweder die letzten Monate des Krieges[58] oder die unmittelbare Nachkriegszeit. Immer sind es die verschiedensten Typen von Menschen, die - dramaturgisch oft vor Wendepunkten - zu einem Austausch oder auch einer Parade der Gedanken, Empfindungen, Haltungen und Handlungen zusammengeführt werden. Oft greifen die dazugekommenen Protagonisten der Filme nicht einmal ein, *schauen nur zu.* Die Gespräche kreisen bei diesen Zusammentreffen um Haltungen gegenüber dem "Außen", dem "Führer", dem Krieg. In diesen Reflexionen erscheinen die Sprecher fast ausnahmslos als passive Opfer, deren Existenz durch Verlust und Leid bestimmt ist. Diese Szenen lassen *Opfer* revue passieren, die beklagt werden und vor allem sich selbst beklagen, die andauernd in ihrem Elend

---

56 So bereits von Zeitgenossen, aber auch in der rückschauenden wissenschaftlicher Betrachtung (Z.B. Pleyer, 1965, a.a.O.)
57 In: FREIES LAND; IRGENDWO IN BERLIN; ZUGVÖGEL; UND FINDEN DEREINST WIR UNS WIEDER, aber auch in den späteren DEFA-Spielfilmen wie z.B. DIE KUCKUCKS, UND WENN'S NUR EINER WAR'; DIE BRÜCKE, UNSER TAGLICH BROT u.v.a.m.)
58 Vgl. hierzu Teil 5.1.2 dieser Arbeit

als hungernde, verzweifelte, verlorene, unglückliche Menschen vorgestellt werden. Deutsche Männer, Frauen, Kinder, Jugendliche und Alte, Kriegsheimkehrer, Flüchtlinge, ein nicht abreißender Strom von Seufzen und Klagen begleitet ihr Auftreten.

5.2.2.3 Ort ohne Hoffnung: die Großstadt

Kein Motivkomplex in den Spielfilmen besonders der ersten zwei Produktionsjahre ist so differenziert dargestellt wie die alltäglichen Lebensbedingungen der Menschen in den Großstädten Nachkriegsdeutschlands. Bis Ende 1948 spielt jeder zweite Film in den Großstadt-Trümmern, besonders häufig in der ehemaligen Reichshauptstadt Berlin. Dies ist sicherlich nicht allein daraus zu erklären, daß Berlin mit den Studios Tempelhof und Babelsberg über relativ unversehrte Produktionseinrichtungen verfügte. Auch die ehemalige politische Bedeutung der Stadt dürfte nur eine sekundäre Rolle gespielt haben. In Berlin waren jedoch die Nachkriegsprobleme besonders scharf ausgeprägt: Aufgrund der Mittellage und seiner Bedeutung als Verkehrsknotenpunkt war diese Stadt - obgleich durch Zerstörung besonders betroffen - ein großer Anziehungspunkt gerade für Flüchtlinge aus dem Osten Deutschlands.
So folgen als Schauplätze erst mit großem Abstand Hamburg, Hannover, Köln und München. In keinem der in diesen Städten spielenden Filme erreicht das Spektrum des vorgeführten Elends in den Trümmern eine solche Intensität und Komplexität wie z. B. in den *frühen* Filmen DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, IRGENDWO IN BERLIN, RAZZIA oder UND ÜBER UNS DER HIMMEL. Der Schauplatz Berlin eignete sich offenbar in besonderer Weise dafür, Alltagsprobleme der Nachkriegszeit differenziert und in ihrer Bedeutung für die Deutschen als Kollektiv, d.h. für Menschen der verschiedensten regionalen und sozialen Her-

kunft, darzustellen. Berlin erscheint in den Filmen als ein "melting-pott" und durch den Viermächtsstatus als ein ebenso anziehender wie problembehafter Ort.
Nicht zufällig endet das "Genre" des Trümmerfilms mit der satirischen Überzeichnung einer modellhaften, fiktiven Nachkriegsexistenz, der Figur des Otto Normalverbrauchers in der BERLINER BALLADE (Uraufführung 31.12.1948).
Im Jahr 1949 spielen nur drei der untersuchten Filme im Kontext der Trümmerstädte: zwei DEFA-Filme[59] und LIEBE 47 nach Wolfgang Borcherts Stück "Draußen vor der Tür". LIEBE 47 (bereits 1948 produziert) erscheint sowohl für das Publikum als auch im Kontext der im Jahr 1949 fertiggestellten Filme als "zu spät gekommen", "überholt".[60] In diesem Film erhalten die Ruinen noch einmal - wie bereits in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS - eine zugleich metaphorische Funktion. Sie lasten auf den Menschenseelen nicht nur im materiellen Sinne: Die Protagonisten Anna und Beckmann werden in den ersten Bildern des Films jeweils getrennt voneinander am Ufer der Elbe gezeigt. Wie von Gittern eingefangen und zerschnitten stehen sie klein hinter zerborstenen Stahlkonstruktionen[61]. Noch einmal ganz von vorn beginnen zu sollen[62], das war im Jahr 1949 in den Westzonen eigentlich schon kein depressiv

---

59 UND WENN'S NUR EINER WAR'; DIE KUCKUCKS. In beiden Filmen sind jedoch kaum zerstörte Häuser und Straßen im Bild zu sehen.

60 Das lag unter anderem auch an der extrem langen Produktionszeit des Films. Vgl. auch den Artikel in der Wirtschaftszeitung, Stuttgart vom 16.7.1949, Überschrift "Überholte Filme", dokumentiert im Anhang, und Willy E. Thiems Kommentar in der Abendpost, Frankfurt, vom 2.4. 1949: "Borcherts Stück war Verzweiflung 45/46. Daraus hat man LIEBE 47 gemacht, der Titel besagt's. Den fertigen Film sieht man heute; Anno 49. Darin liegt die Problematik dieser Schöpfung. Sie steht im bedrohlichen Schatten des 'zu spät'." Für die Produktionsfirma Göttinger Filmaufbau GmbH war der Film trotz Starregie (Wolfgang Liebeneiner) und -darsteller (Hilde Krahl, Karl John) ein finanzielles Desaster. Zu diesem Publikumsmißerfolg sagte der Produzent Hans Abich in einem Interview rückblickend: "Das hing damit zusammen, daß das Publikum gerade Trümmer und wahrscheinlich auch die Schuldabtragungsfrage zu der Zeit nicht wollte."(Gesprächsrunde mit Prof. Dr. I.Wilharm, Mitgliedern der Gesellschaft für Filmstudien, Hannover und dem Historischen Seminar der Universität Hannover, aufgezeichnet im NDR-Studio Hannover, Dezember 1990.)

61 Diese verweisen auch auf jenes - in den Filmen häufige - Empfinden der Sinn- und Zukunftslosigkeit angesichts des Ausmaßes der Zerstörung gerade im Bereich der Produktionsanlagen.

62 Man denke nur an Hans Albers' Schlager des Jahres 1948, Titelsong des Films UND ÜBER UNS DER HIMMEL, 1947. Vgl. hierzu Abschnitt 5.2 dieser Arbeit

stimmender, von Empfindungen wie Sinnlosigkeit begleiteter Gedanke mehr.[63]

Depressive Stimmungen wurden durch das Anwachsen der wirtschaftlichen Möglichkeiten nach Währungsreform und durch die Marshallplanhilfe offenbar rasch überwunden. Begonnen hatte der deutsche Trümmerfilm jedoch als "psychologischer Film":

"Wir wollen in diesem Film, der in der Welt spielt, in der wir leben, in der wir uns alle zurechtzufinden haben, nicht die äußere Welt abfotografieren. Ich bemühe mich, zu Problemen Stellung zu nehmen, wie sie heute Tausende und aber Tausende unserer Mitmenschen belasten. Die Beziehungen des Menschen zu seiner jetzigen Umwelt, seine Gefühlswelt innerhalb der politischen Kulisse - das ist das Grundthema dieses Films (...)."[64]

In Wolfgang Staudtes DIE MÖRDER SIND UNTER UNS stehen die Ruinen eher für die seelischen Zerstörungen, die der *Krieg*, d.h. das Vergangene in den Menschen angerichtet hat. Dieser erste DEFA-Film - eher ein Ausnahmefilm - zeigt bereits typische Elemente des Großstadtbildes der untersuchten Filme. Die Trümmer erscheinen in den Filmbildern als Wüste, ragen als bedrohliches Szenario für kleine und große Verbrechen in den Himmel.

In der Wildnis der Ruinen

Schon in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS ist das Ungeordnete und Unüberschaubare der Trümmer zu sehen: Menschen in Schlupflöchern, deren Bewegungen Westernkenner leicht an Verfolgungsjagden in unübersichtlichen Gebirgslandschaften erinnern. Die Handlungen der Menschen, ihre Worte und die Gesamtatmosphäre der Filme zeigen, daß in dieser Umwelt der eine dem anderen Menschen leicht und oft ungestraft *zum Wolf*

63 Wie noch in den Filmen des Jahres 1947 und 1948, wie z.B. IRGENDWO IN BERLIN, VOR UNS LIEGT DAS LEBEN; MENSCHEN IN GOTTES HAND u.v.a.m.

64 Wolfgang Staudte während der Dreharbeiten über seine Intention, wiedergegeben in: Hilde R. Lest:"Die Mörder sind unter uns", Nacht-Express, 12.6.1946, zit. nach Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): Wolfgang Staudte. A.a.O., S.16

werden kann. Dieser Wildnis *ausgeliefert* fühlt sich hier z. B. der "Mörder" Brückner, als er allein mit dem Arzt und ehemaligen Kriegskameraden Mertens über ein einsames Trümmergrundstück geht und dieser seinen Schritt plötzlich beschleunigt. Durch eine Kameraposition, die zwischen Obersicht und Froschperspektive wechselt, wird das Gefühl verstärkt, daß Brückner in dieser Situation klein und hilflos ist, Angst empfindet. Brückner ruft:

"Halt, Mertens! Laufen Sie mir doch nicht weg! Ich bin doch fremd hier! Sie können mich doch nicht einfach hier allein lassen!"[65]

Brückner ahnt nicht, daß in diesem Moment keine anonyme, sondern eine sehr persönliche Bedrohung besteht: Ausgerechnet Mertens, den er um Beistand bittet, wird eine Waffe ziehen. Mertens will ein Kriegsverbrechen Brückners rächen. Nur zufällig hindert ihn das Auftauchen einer hilfesuchende Frau an dieser Tat.

In FREIES LAND[66] wird diese elende und bedrohliche Situation in den Städten in einem Off-Komentar so beschrieben:

"Über die zerstörten Großstädte brachte der Zusammenbruch namenloses Elend. (...) Alle Ordnung hatte aufgehört."[67]

Gleich am Anfang des dritten deutschen Nachkriegsfilms IRGENDWO IN BERLIN ist ein Diebstahl auf einem improvisierten Wochenmarkt zu sehen. Der flüchtende Täter wird sehr lange in fast künstlich wirkenden Ruinen gezeigt, wie er immer wieder Ausweichwege und Schlupflöcher findet und seinen Verfolgern entkommt.[68]

In vielen Filmen, die den Alltag im Nachkriegsdeutschland zeigen, erscheint die Situation durch einen hohen Grad an Unordnung und Rechtlosigkeit geprägt. Besonders eindrucksvoll vermittelt dies die Eingangssequenz von WEGE IM ZWIELICHT.

---

65 Pleyer-Protokoll, 24. Sequenz, a.a.O., S.185, kleine Korrekturen auf der Grundlage der mir vorliegenden Videokopie

66 FREIES LAND wurde als zweiter DEFA-Spielfilm im Oktober 1946 uraufgeführt.

67 Eigenes Protokoll, vgl. zu diesem Film auch Abschnitt 5.6.1 dieser Arbeit

68 Hilflosigkeit gegenüber dieser Situation klingen aus den Worten des Polizisten, der verspätet auf den Markt kommt. Er sagt zur Geschädigten: "Das nächste Mal passen Sie besser auf!"

Sie zeigt, daß in den Trümmern auch Unschuldige leicht in den Verdacht geraten können, ein Verbrechen begangen zu haben.

Die Inhaltsangabe schildert die Handlung so:

"Blitzartig erhellen die ersten Szenen des Films das Bild unserer Jugend.
Im nächtlichen Bahnhofstunnel von Hannover, dem Sammelplatz von Not, Verbrechen und Amoral. Eine Handvoll Jungens, prächtige Kerle, nur halt- und ziellos, kommt in den Verdacht, einen Mord begangen zu haben. Sie fliehen aus der Stadt, sie glauben ihre Unschuld nur schwer beweisen zu können und fürchten die lange Haft."[69]

Die Filmbilder zeigen die jungen Leute, wie sie aus der lustlos-depremierten Runde der Wartenden im Bahnhof plötzlich, durch einen Zuruf aufgescheucht, loslaufen: "Peter, der Fleck ist wieder da! Machst Du mit?" Fleck ist ein Schwarzhändler, den wir zunächst in der finsteren Ruine einer Kirche bei seinen Geschäften sehen. Er verlangt 1450 Reichsmark für einen orthopädischen Schuh und läßt nicht mit sich handeln. Obgleich der potentielle Kunde weiß, daß er übervorteilt wird, ist er dennoch bereit, die horrende Summe zu zahlen. Vor der Gruppe der herannahenden Jugendlichen von seinem Komplizen gewarnt, versucht Fleck zu flüchten, wird aber rechtzeitig von den jungen Leuten gestellt. Zwischen den Jugendlichen und Fleck gibt es folgenden kurzen Dialog:

"Fleck: Sag Deinem Vater, er muß erstmal auf einem Bein weiterkommen, is' kein Material da.

Stefan: Fleck, ich warne Sie, den Kleinen können Sie vielleicht reinlegen, aber bei mir beißen Sie sich die Zähne aus.

Fleck: Also, bitte, Sie kriegen das Geld zurück! Kommen Sie mit! Zu Hause bei mir."[70]

Doch im nächsten Moment versucht Fleck zu fliehen, stürzt dabei in einem Trümmerloch zu Tode. Sein Komplize beschuldigt die Jugendlichen gegenüber dazugekommenen Polizisten. Obgleich die jungen Männer sich unschuldig fühlen, stiftet Stefan Kolb die anderen der Gruppe zur Flucht an. Er hat

---

69 Hektographierte Inhaltsangabe des Schorchtfilm-Verleihs, DIF; zu diesem Film vgl. auch Abchnitt 5.2.1.2

70 Dialogprotokoll: Junge Film-Union, a.a.O., Nr.41-43

"zwei Jahre hinter Stacheldraht" in einem Gefangenenlager verbracht und will auf keinen Fall noch einmal hinter Gitter kommen.
Die Szene vom Zuruf des Jungen bis zu dem Moment, in dem die beiden jungen Männer Stefan und Peter begreifen, daß Fleck zu Tode gestürzt ist, dauert insgesammt nur etwa 4 1/2 Minuten. Die Handlung läuft so schnell ab, daß die Zusammenhänge für den Zuschauer kaum erkennbar sind. Die Negativ-Zeichnung des Fleck ist dennoch deutlich. Verstellung und Skrupellosigkeit sind Kennzeichen seiner Erscheinung. Viele der zumeist jungen Menschen, die sich im Dunkel der Kirchenruine durch Schwarzhandel mit Lebensnotwendigem versorgen, stellen sich mit Stefan und Peter gegen Fleck und seinen Komplizen. Sie haben offenbar selbst negative Erfahrungen mit dem Schieber gemacht. Einige von ihnen werden, nachdem Stefan und Peter entflohen sind, verhaftet, ihre Unschuld ständig beteuernd.[71] Besonders in den frühen Filmen unseres Untersuchungszeitraumes ist das Klima in den Städten durch einen bedrohlichen und gefährdenden Verlust der öffentlichen Ordnung und Verbindlichkeit von Rechtsnormen geprägt. Die Polizei zeigen die Filme zwar immer wieder in Aktion[72], doch enthalten insbesondere die ersten Nachkriegsspielfilmen oft unterschwellig oder offen verbale Klagen über das recht- und schutzlose Außen. Dagegen suggerieren die mit pädagogischem Impetus gestalteten DEFA-Filme wie IRGENDWO IN BERLIN, RAZZIA, STRASSENBEKANNTSCHAFT u.a.m. eine Allgegenwart und Allmacht der Polizei, die durch detektivische Tricks und netzartige Recherchen die Situation in eine umfassende Kontrolle zu bringen sucht.

---

71 Zudem hat Fleck als erster mit einem Stein geworfen, seine Gegner haben bislang nur damit gedroht. Dies ist sowohl im Bild, Handlungsablauf deutlich erkennbar und wird zudem noch verbal von den angeschuldigten Jugendlichen vor der Polizei beteuert. In einem Gespräch berichtet der Junge Erwin später außerdem, was Auslöser für diesen Konflikt war: Fleck hatte den Zwölfjährigen übel betrogen. Seine Mutter und er haben, um die 7.000 Mark für die versprochene Prothese aufzubringen, vom Nötigsten aus ihrem kargen Haushalt verkauft.
72 Besonders in: IRGENDWO IN BERLIN; RAZZIA; UND ÜBER UNS DER HIMMEL; BLOCKIERTE SIGNALE; STRASSENBEKANNTSCHAFT

Auch in den DEFA-Filmen sind es fast durchgängig *hohe* Funktionsträger der Polizei, die Hilfe und Schutz, Souveränität und Unfehlbarkeit demonstrieren.[73] In den Filmen der Westzonen erscheinen "kleine" Kriminalbeamte dagegen immer wieder als "schwarze Schafe", schwach und korrumpierbar.

5.2.2.4 Erst kommt das Fressen und dann... - der Hunger als momentum movens

Der Hunger erscheint in mindestens 25 % der untersuchten Filme als wichtigstes handlungsbegründendes Motiv.[74] Als Nebenmotiv spielt er in fast allen Gegenwartsprobleme behandelnden Filmen eine Rolle. Robert Stemmles[75] BERLINER BALLADE, im Dezember 1948 uraufgeführt, faßt in seiner modellhaften Figur des 'Otto Normalverbraucher' noch einmal karikierend zusammen, was sich als Grundtendenz in vielen Darstellungen des Versorgungsproblems zeigt:
Die Gedanken und Handlungen dieser Figur (dargestellt von Gert Fröbe) kreisen schon kurz nach seiner Heimkehr allein um die Beschaffung von Nahrungsmitteln. Selbst Phantasien und Träume sind ganz durch den Hunger bestimmt:

"*(Otto liegt in seinem zerstörten, nach vorn offenen Zimmer mit Mantel, Mütze und Handschuhen bekleidet im Bett. Off-Kommentar:)* Schlafen. Vielleicht auch träumen. Träume kommen aus dem Magen, in diesem Fall aus'm leeren.

(ÜBL: Otto in der gepflegten Umgebung einer Konditorei läßt sich von einer blonden Verkäuferin im Rüschenkleid ein großes Tablett mit Kuchenstücken vollfüllen und mit einem großen Klacks Sahne krönen. Kurz bevor er mit dem Essen beginnen will, kommt ein Kellner und wirft die Platte krachend zu Boden. Sein Traum wurde durch das Klingeln einer Frau unterbrochen, die ihm an der Tür Zwiebeln zum Kauf anbietet. Otto hat aber kein Geld und legt sich wieder ins Bett.)

---

73 Besonders deutlich in: RAZZIA

74 Das Problem der Versorgung mit Lebensmitteln hatte auch nach den Berichten der Militärregierung, in den Reports on German Morale, in der Bevölkerung mindestens bis Mitte 1948 stets einen zentralen Stellenwert. Solche Berichte z.B. in: PRO FO 1056-85; OMGUS 5/233-3/6, 5/234-1/2,3,14

75 Stemmle führte Regie; Buch: Günter Neumann

(Off-Kommentar:) Sein Unternehmungsgeist war mit der Temperatur gesunken. Und so ging es fast allen Normalverbrauchern damals. (...) Sie machten es wie die Tiere, sie verpuppten sich und machten Winterschlaf."[76]

Anschließend führen einige Episoden und Kommentare des Films BERLINER BALLADE eine geminderte Arbeitsleistung, seelisches Leiden und Verlust der Lebensenergie vor. Kommentar aus dem Off:

"*(Otto ist beim Einkaufen zu sehen, bekommt winzige Portionen und vor allem keinen Zucker)*

Gerade der fehlende Zucker 1946 war schuld daran, daß eine allgemeine Krankheit ausbrach (...), die Vergeßlichkeit, die bei vielen Leuten beobachtet werden konnte.

(Otto geht schließlich zu einem 'Arzt für Gemütskrankheiten', der sich aber selbst als so vergeßlich herausstellt, daß er nicht einmal den Befund nennen kann. Er gibt Otto ein Rezept. Kommentar wiederum aus dem Off:)

Aber mit einem Rezept war ihm nicht geholfen. Er brauchte eine richtige Mahlzeit."

Im folgenden zeigt BERLINER BALLADE in einigen surrealistisch verfremdeten und ironisch zugespitzten Szenen, wie Otto nach und nach seinen - durch Kriegseinwirkung und Plünderungen ohnehin schon geminderten - Besitz auf dem Schwarzmarkt veräußert. Stück um Stück verliert Otto, so erzählt der Film episodenhaft, damit auch die Bedingungen für seine kulturelle und geistige Existenz, bzw. seine höhere gesellschaftliche Stellung:

"(Otto ist am Ende einer festlichen Tafel zu sehen, wie er einem älteren Ehepaar zu seiner Silberhochzeit zuprostet. Off-Kommentar:)

Anno 1929 - beachten Sie den gut sitzenden Frack.

(Schnitt: Otto tanzt Walzer in einem Festsaal. Off:)

Anno 1938 - beachten Sie den gut sitzenden Frack.

(Schnitt: Otto steht in seiner Trümmerbude vor dem Kleiderschrank und packt behutsam seinen Frack zusammen. Dabei hält er kurz inne und hält sich für einen Moment den Frack so, wie er eine Tanzpartnerin halten würde. Off:)

Anno 1948 - bitte beachten Sie den überflüssigen Frack. Na,

---

76 Eigenes Filmprotokoll (Videokopie)

nu' nicht sentimental werden - eintauschen!

(Otto tauscht seinen Frack gegen einen viel zu großen Straßenanzug ein. Einige Zeit später benötigt er den Frack für einen Kellnerjob wieder, so daß er ihn beim Frackverleih wiederausleihen muß.)"

Die Senkung, bzw. Egalisierung des kulturellen Niveaus durch die akute Mangelsituation in der Nachkriegszeit klingt auch in Filmen wie UND ÜBER UNS DER HIMMEL und FILM OHNE TITEL an. Einige Male wird optisch oder auch verbal ein Vergleich zu einer "Steinzeitgesellschaft" hergestellt.[77]

Sehr häufig wird die Unterversorgung der Bevölkerung mit Lebensmitteln und anderen Dingen des alltäglichen Bedarfs (z.B. auch Heizenergie) als Ursache für die tiefgreifende Bedrohung und Gefährdung des Individuums in seinen moralischen Orientierungen und sozialen Verhaltensweisen vorgeführt. Besonders junge Leute erscheinen in den Filmen für Egoismus und die Relativierung kaum erworbener Moralvorstellungen anfällig. Als besonders gefährdet werden junge Mädchen gezeigt, deren Liebesdienste im Nachkriegsdeutschland und unter den Besatzungssoldaten[78] ihren Marktwert haben. Werden sie zu (moralisch zwar verurteilten, aber dennoch willkommenen) Mitversorgern ihrer Angehörigen[79], wird dieses in den Filmen nur selten als ihr *ursprüngliches* Handlungsmotiv gewertet.[80]

Kindern wird dagegen fast durchgängig dieses Motiv zugeschrieben: Die Filme zeigen sie fast ausschließlich bei Beschaffungshandlungen (Kohlenklau, Hamstern, kleinen Diebstählen oder Einbrüchen oder Schwarzmarktgeschäften), die der Versorgung der eigenen Familie, des geschwächt heimgekehrten Vaters, der kranken Mutter oder dem eigenen

---

77 So heißt es z.B. im Off-Kommentar in FREIES LAND, die Bauern seien "wie in der Frühzeit der Menschheit" allein auf ihre "Körper und Hände angewiesen".

78 Diese werden in diesem Zusammenhang allerdings so gut wie nie wörtlich genannt oder gar selbst gezeigt.

79 Besonders deutlich in Figur der Mizzi in UND ÜBER UNS DER HIMMEL

80 Vgl. hierzu ausführlich 5.2.2.6

lebensnotwendigen Bedarf dienen.[81]

Doch auch unter den Kindern, die sich oft arglos, geschickt und wendig den "Erfordernissen der Zeit" anpassen, zeigen die Filme im Untersuchungszeitraum und hier besonders in den Westzonen zunehmend Differenzierungen. Diese finden sich in der Darstellung der kriminell gefährdeten jungen Männer wieder. Das Spektrum der Persönlichkeitsprofile umfaßt

1. den "an sich Bösen" (Betrüger, Schieber),

2. den bindungslos gewordenen Jugendlichen ohne eigene moralische Orientierung und

3. den "an sich guten", aber in schlechte Lebensbedingungen geratenen, jungen Menschen. (Sein gesellschaftlich-moralisches Scheitern erscheint tragisch, da es sich zwangsläufig, entgegen den eigenen "Anlagen", aufgrund der äußeren Umstände vollzieht.)

Diese letzte Gruppe ist unter den jugendlichen, ethisch oder kriminell problematischen Spielfilmfiguren die weitaus größte. Sie umfaßt fast alle der in dieser Weise gekennzeichneten Frauen und Kinder und den größeren Anteil der jungen Männer.

5.2.2.5 Auf Kosten anderer: Ungleichheit durch Schwarzmarktschieber

In mindestens 30 % der deutschen Nachkriegsspielfilme spielt das Motiv *Schwarzmarkt* eine wichtige Nebenrolle. Vom ersten deutschen Nachkriegsspielfilm an klagen moralisch positiv gezeichnete Personen die *Ungleichheit* in der Versorgung und in den Existenzbedingungen der Deutschen an. Nicht immer, aber doch sehr häufig, treffen beide Motive in den Filmen zusammen.

Susanne Wallner, von Mertens in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS aufgefordert, einen Schnaps mitzutrinken, antwortet:

---

81 Z. B. in: IRGENDWO IN BERLIN (Lebensmittel für den heimgekehrten Vater), 1-2-3 CORONA (Kohlen für den heimischen Herd), DIE KUCKUCKS (Zement für den Bau eines Herdes), WEGE IM ZWIELICHT (Prothese für den kriegsbeschädigten Vater)

"Dafür, was ein kräftiger Zug kostet, muß ein Familienvater einen ganzen Tag lang arbeiten. Haben Sie darüber einmal nachgedacht?"[82]

Werner, der in UND ÜBER UNS DER HIMMEL nach seiner vorübergehenden Erblindung zum ersten Mal das Elend auf den Straßen Berlins sieht, lehnt die Lebensweise seines Vaters (Hans Richter) ab. Angeekelt und entsetzt sieht er die Menschen in dem Schieberlokal, indem auch sein Vater verkehrt: Ein stiernackiger Mann läßt eine Fleischportion zurückgehen und bestellt sich sogleich neues Essen; Hündchen werden am Tisch gefüttert; eine Frau zerbröselt gelangweilt Brot. Unerwartet sieht sich Richter bei einer kleinen Feier den Anwürfen seines Sohnes ausgesetzt:

"*Hans Richter (sich aus einer Schüssel Essen - deutlich in Großaufnahme mit Fleisch - auffüllend): (...)* Und daß wir immer 'was zu futtern haben, daß die Kalorien bei uns nicht ausgehen, dafür laß' Vater man sorgen.

Werner (seinen Teller unberührt zurückschiebend): Entschuldige, ich kann das nicht essen. (...) Ja, und anderen wird es weggenommen.

Hans Richter (mit verwundertem, aber noch heiter-besänftigendem Gesichtsausdruck): Das nehmen wir keinem weg. Was wir hier auf dem Tisch haben, das können sich die anderen ja nicht 'mal im Traum leisten.

Werner (springt auf, erregt und laut): (...) Du und Deine Leute, ihr habt alles und sitzt 'rum. Und die andern hungern und arbeiten.

Hans Richter: (springt auf, erregt): Umgekehrt wird 'n Schuh d'rauß, du. Die andern arbeiten und hungern *(betont:) trotzdem.* Die Zeit ist verrückt."

Da der Zuschauer weiß, daß Hans Richter für Werner den Aufenthalt in einer Privatklinik bezahlt hat, wirkt Hans' Position zu diesem Zeitpunkt noch realistischer. Sie wird im Handlungsverlauf, durch eine für das Kollektiv der Deutschen *beschworenen* Wende, letztlich doch ins Unrecht gesetzt. Was auch Werner seinem Vater nicht überzeugend nahezubringen versteht, wird in diesem frühen Film eher beschworen als überzeugend vorgeführt: daß eine Existenz und ein bescheide-

---

82 Filmprotokoll, Pleyer, 1965, a.a.O., 17. Sequenz, S.180

nes Glück "mit ehrlicher Arbeit" zu erreichen ist.[83]
Der Gegensatz zur "ehrlichen Arbeit" bestimmt latent alle Bilder der Schieberkreise. Immer wieder wird das Abrutschen in diese Schicht auf mangelnde Möglichkeiten in der Gegenwart zurückgeführt, einer produktiven Arbeit nachzugehen.[84]
In VOR UNS LIEGT DAS LEBEN[85] versucht der Schiffer Harms, Geld für die Reparatur seines kriegszerstörten Bootes aufzutreiben. Danach sagt er resigniert:
"Für Schiebergeschäfte kannst du Geld bekommen, aber nicht für ehrliche Arbeit."
Jeder fünfte Spielfilm der Untersuchungsgruppe zeichnet ein differenziertes Bild des Schwarzmarktes. Von den Schiebern unterschieden werden von Anfang an deutlich die einfachen Leute, die auf den Schwarzmarkt kommen, um sich das Nötigste für das Überleben zu kaufen. In FREIES LAND werden solche kleinen Schwarzhändel durch eine Razzia aufgelöst. Dabei verteidigt sich eine Frau:
"Was heißt'n hier Schieber. Hunger hab'n wir oder meinen Sie, ich verkauf' meine letzten Sachen hier zum Vergnügen."
Allerdings weiß der Off-Kommentar kurz zuvor, daß es nicht immer Hunger ist, der Menschen auf den Schwarzmarkt gehen läßt: "Oft trieb sie Gewinnsucht und Spekulation."[86]
Der normale, auf die Versorgung durch Lebensmittelkarten angewiesene Mensch, handelt illegal - so zeigen es die Handlungsmodelle durchgängig - nur aus größter Not, unter Verlust der letzten Habseligkeiten und Erinnerungsstücke und mit schlechtem Gewissen.
UND ÜBER UNS DER HIMMEL zeigt ein altes, schwächliches Lehrerehepaar, das nach und nach die letzten schönen, lange und sorgsam gepflegten Dinge verkauft. "Nur nicht meine

---

83 Vgl. zu UND ÜBER UNS DER HIMMEL Abschnitt 5.4.1 dieser Arbeit
84 Diese Bewertung findet sich auch im Off-Kommentar zu einigen Bildern von LANG IST DER WEG, in denen auf ihre Abreise nach Israel wartende Juden auf dem Schwarzmarkt gezeigt werden: "Sie lassen die Hände sinken. Manche verlieren den Halt." Pleyer, 1965, a.a.O., Filmprotokoll, 11. Sequenz, S.311
85 Regie: Günther Rittau; Urauff. 17.12.1948; amerikanische Lizenz
86 Eig. Protokoll zu FREIES LAND, vgl. 5.6.1.1

Bücher!" sagt der Lehrer einmal zu seiner vor Hunger kranken Frau, als beide überlegen, was sich aus dem kärglichen Haushalt noch zu Geld machen läßt.[87]
Das Bild der Schieber ist also in sich nicht ohne Differenzierungen. Verbal[88] und im optischen Vergleich mit der Not der deutschen Bevölkerung werden besonders die großen Schwarzhändler kritisiert.[89]
Die meisten Filme beleuchten das Milieu der kleineren und mittleren Schieber, die nicht aus eigener Not, sondern aus Gewinnsucht und Arbeitsscheu dieses Metier gewählt haben.[90] Die Filme zeigen sie als kleine, fette, schmierige und schwitzenden Figuren häufig in Lokalen, in denen im Überfluß Alkohol und feinstes Essen auf die Tische kommt. Selten sind diese Schieber dagegen bei der eigentlichen Arbeit (Kauf, Verkauf von Waren) zu sehen. Als Personen erscheinen sie skrupellos, ironisch, neigen zur Verstellung. Zynisch sprechen sie über ihre "aufopfernde Tätigkeit" für die notleidende Bevölkerung und weinen - wie in der BERLINER BALLADE - allenfalls betrunken Krokodilstränen. Auf Otto Normalverbrauchers Einsicht, er stünde "vor dem blanken

---

87 Ähnlich hilflos und durch die Verhältnisse gezwungen erscheint auch das ältere Ehepaar, das dem Antiquitätenhändler Delius in FILM OHNE TITEL ein altes Familienerbstück aus Meißner Porzellan anbietet. Vgl. hierzu auch Abschnitt 5.3.4.2 dieser Arbeit

88 So z.B. in der Analyse des Kriminalinspektors in RAZZIA (1947)

89 So zeigt Josef von Bakys UND ÜBER UNS DER HIMMEL in einer Sequenz den alten Lehrer, der ein kleines sorgsam zusammengebundenes Bündel Wäsche und eine alte Uhr auf den als Tauschmarkt getarnten Markt der kleinen Schwarzhändler trägt. Dabei werden viele kleine Geschäfte mit einfachen Lebensmitteln und Gegenständen des notwendigsten Bedarfs (z.B. Schuhe, Nähgarn) in fast dokumentarisch wirkenden Bildern gezeigt. Von einem Gespräch zwischen zwei Männern ("Hast Du Kartoffeln. Brauche dringend Kartoffeln!") wird direkt auf die edle Weste und ausführlich gezeigte Bestellung eines Gastronoms eines besonders luxuriösen Schieberlokals überblendet: "Außerdem Schweinefleisch. Einige Dosen Sahne. Ananas in Scheiben, können wir auch nehmen. Aber nur beste Qualität, meine Gäste sind verwöhnt." Auf den Tischen stehen Kerzen und edles Glas und Porzellan, immerzu werden Speisen aufgetragen. Die Basis dieses Luxus ist in diesem Fall Schmuckhandel, der je nach gezeigter Person ganz offen, oder ängstlich um sich blickend getätigt wird. Daß diese edle und "kultivierte" Atmosphäre eine kriminelle Basis hat, wird erst durch Hans Richter, der hier inzwischen Stammgast geworden ist, in Erinnerung gebracht. Als Hans zum Besitzer der Lokals eine ironische Bemerkung wegen der hohen Verzehrpreise macht, fragt dieser, was er denn glaube, was die "Ausstattung solcher Clubräume" koste. Richter daraufhin: "Na, das kommt so fünf bis zehn Jahre Zuchthaus." Die amüsierte Reaktion des Wirtes zeigt, daß bei dem wohl kaum ein Unrechtsbewußtsein vorhanden ist: "Sie sind köstlich!" (Eigenes Protokoll nach Videokopie)

90 Z.B. in: IRGENDWO IN BERLIN; ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN; WEGE IM ZWIELICHT; FILM OHNE TITEL

Nichts", antwortet sein Mitbewohner mit dem bedeutungsvollen Namen "Zeithammer":

"Mein Nichts ist nicht mehr blank. Mein Nichts ist beschmutzt, weil ich ein *(gedehnt und mit Nachdruck)* Schieber bin. Ich bin ein ganz asiv... *(unverständlich stammelnd: klingt so ähnlich wie "asoziales")* Element. Aber das ist mir egal, *(im Befehlston:)* diese Zeit muß durchgestanden werden.(...)"[91]

Die Atmosphäre in den Lokalen ist schmierig-erotisch bis luxuriös. Leichtbekleidete Mädchen und schrille, jazzige oder südamerikanische Musik gehören dazu.

Das kritisch-differenzierende Bild des Schwarzmarktes, das die Filme entwerfen, enthält deutliche Bewertungen und Erklärungsmuster. Insbesondere die mittleren Schieber erscheinen in der charakterlichen Anlage *an sich* verbrecherisch, arbeitsscheu, skrupellos und asozial. "Otto Normalverbraucher" oder auch die zeitweise in Schwarzmarktkreise abgerutschten kleinen Händler oder Käufer werden dagegen moralisch vollständig entlastet. Die Filmgeschichten begründen dieses "Abrutschen" in Schieberkreise mit den schwierigen Existenzbedingungen oder auch mit seelischen Schäden, die viele Menschen durch die Kriegs- und Nachkriegserlebnisse und -verluste erlitten haben. Doch wird ein solches Abgleiten in die Illegalität in der Regel am Ende des Films wieder tragisch oder auch glücklich gelöst.

BLOCKIERTE SIGNALE (B,1948)

Ein besonders deutliches Beispiel für diese Sichtweise ist die Darstellung der Schieberklicke in BLOCKIERTE SIGNALE[92]. Diese Gruppe differenziert sich unter anderem in:

- den skrupellosen, rein am Erwerb von Besitz (hier sind es suchtartig gesammelte wertvolle Gemälde) interessierten Chef der Bande (Walter Franck als Spediteur Lölgen),

91 Eigene Filmprotokoll (Videokopie)
92 Britische Lizenz, R.: Johannes Meyer, Uraufführung: 17.12.1948

- den seelisch gescheiterten, sich ständig mit Alkohol betäubenden Prokuristen Brinkmann
- Bruno (Wolfgang Lukschy),
- und die an ihn zunächst durch Liebe gebundene Mary-Ann (eigentlich: Marianne/Heidi Kürschner), die Bruno indirekt charakterisiert und dabei gleichzeitig einen kritischen Begriff vom Schiebertum formuliert:
  "Damals warst du ein anderer Mensch. Ich habe mich bei dir geborgen gefühlt. Als du nach Hamburg kamst (...) wurdest du ein Schieber. Verzeih' mir, ich meine du wurdest ein Mensch, der ganz bewußt den Hunger und die Not der Menschen ausnutzt. Sogar dein Gesicht hat sich verändert, du hast einen ganz fremden Zug um den Mund bekommen."[93]

Hinzu kommt der aus Versehen in die Klicke geratene, frisch aus der südamerikanischen Internierung entlassene Steuermann Klaus Gröger (Heinz Engelmann), den seine Erfahrungen halt- und zukunftslos gemacht haben, dessen Herz aber 'selbstverständlich' auf dem rechten Fleck geblieben ist. Gröger:

"Bloß keine Pläne (...) vom Leben überraschen lassen. Ich sage immer eins, der Mensch muß viel spazierengehen.(...) da trifft er seine Chancen."

Nur weiß Gröger noch nicht, daß die rechtlich und moralisch positiv bewerteten Chancen - das erzählt dieser wie viele andere Filme - auf den Straßen Nachkriegsdeutschlands eher dünn gesät sind. Schon nach der ersten Nacht in Hamburg wird er unschuldig von der Polizei festgehalten. Im Hause Lölgen, in dem er Unterkunft gefunden hat, ist ein Mord geschehen. Marianne/Marie-Ann sagt einmal zu Bruno über Gröger, mit dem sie am Ende in eine gemeinsame Zukunft geht:

"Er hat mich nur daran erinnert, daß du auch einmal ein anderer Mensch warst."

Am Ende wird sie mithelfen, die Medikamentenschieber zu überführen. Der aufklärende Kommissar ergänzt indirekt die von Marianne im Gespräch aufgestellte und von Lölgen widersprochene These, daß ein Mensch (hier Lölgen) andere Menschen zu Verbrechern machen könne. Die These von der Verführbarkeit des Menschen durch (einen) Menschen öffnet sich zum Blick auf

93 Dieses und alle weiteren Zitate und Beschreibungen dieses Abschnittes aus eigenem Filmprotokoll, Schneidetisch-Sichtung, DIF

die Vergangenheit. Der Kommissar antwortet auf die Annahme Mariannes, daß dieser Tag der Ergreifung des Täters (Bruno) ein stolzer Tag sein müsse:

"Worauf soll ich stolz sein? Auf diese Welt, die meine Generation so elend aufgebaut hat, daß unsere Kinder sich darin nicht zurechtfinden. Es liegt mir fern, einen Verbrecher zu verteidigen, aber wir Älteren tragen die Mitschuld."

Brunos Verantwortung für seine Gewalttat, durch die Zeichnung dieser Figur als schwach und beeinflußbar ohnehin schon gemildert, wird durch dieses abstrakte Mitschuldbekenntnis noch einmal relativiert.

5.2.2.6 Gefahren für die Sittlichkeit

In STRASSENBEKANNTSCHAFT[94] gibt es gleich zu Beginn des Films eine Überblendung von einem leeren Teller im Elternhaus einer der Protagonistinnen (Erika) auf einen prall gedeckten Party-tisch. Erika ist eingeladen worden, stürzt sich gleich ausge-hungert auf den Heringssalat. Ein alter lüsterner Mann ser-viert ihr ein Kotelett. Notgewinnlerische Ungleichheit und Gefährdung der sexuellen Moral besonders junger Menschen - dies ist bereits in UND ÜBER UNS DER HIMMEL ein wichtiges Motiv. In STRASSENBEKANNTSCHAFT kennzeichnet einer der Party-Gäste die Situation zutreffend. Er sagt im Blick auf Erika:

"Sie nascht gern. Sie weiß aber noch nicht, daß alles seinen Preis hat."[95]

In der Szene zuvor im Elternhaus war zu sehen, wonach Erika außerdem hungert:

"*Erika beschwert sich gegenüber ihrem Vater:* Ich soll mich auch noch wohl fühlen in diesem Loch!

(Der Raum ist nur durch ein trübes kleines Licht beleuchtet.)

Erika sieht in den Spiegel: Man kann noch nicht 'mal sein Gesicht sehen."

---

94 Vgl. Abschnitt 5.2.2.7

95 Eigenes Filmprotokoll, Schneidetisch-Sichtung, DIF

Licht, Musik, Lebensfreude, der "natürliche" Wunsch, sich schön zu machen - die Filme zeigen verständnisvoll die Motive der jungen Mädchen und Frauen, die sie in die Arme von Besatzungssoldaten, Liebhabern, verheirateten Männern, Zuhältern führen. Zumeist in perfekt gepflegter Kleidung und mit gut geschminkten Gesichtern heben sich die Frauen bereits gegensätzlich aus dem Bild des Lebens in den Trümmern der Städte heraus. Ihr Leben - sozusagen als 'Otto Normalverbraucher*in*' - wird so grau in grau gezeichnet, so voller Kälte, Häßlichkeit, bedrohlicher Finsternis, daß sie selbst als schwer moralisch fehlende Personen noch als "O.d.Z. - Opfer der Zeit"[96] erscheinen. Diese Frauen bleiben dabei jedoch oft dann noch ambivalente und faszinierende Figuren, wenn sie in Verbindung mit negativ gefärbten Verhaltensweisen wie Rauchen, Alkohol trinken, vorehelichem Geschlechtsverkehr, Untreue gezeigt werden.[97] Hier greift ein grundlegendes, auf die Beurteilung des eigenen Handelns bezogenes Interpretationsmuster: Es sind die Zeitumstände zusammen mit dem Sog innerer "natürlicher" Antriebe (z.B. der Wunsch, schön zu sein, oder häufiger noch ein Handeln aus mütterlichen oder anderen Liebesgefühlen), der die Frauen - fast ausschließlich in den Großstädten - an den Rand des Abgrunds führt, sie von ihrer eigentlich "natürlichen" Güte und Moralität entfremdet.[98]

Wie eine Art Zusammenfassung dieser Tendenz erscheint der Bericht, den die Figur der Anna Gehrke in LIEBE 47 über ihre Erlebnisse in der Kriegs- und Nachkriegszeit gibt: Bereits in der Zeit der Luftangriffe merkte Anna, wie sie selbst sarkastisch kommentiert, "womit sich die Herren Ritter ihre Dienste bezahlen lassen". Aggressiv fragt sie den Heimkehrer Beckmann, der neben ihr in die Elbe gehen will:

---

96 So wörtlich in: MARTINA; 1949

97 Z.B. in MENSCHEN IN GOTTES HAND, STRASSENBEKANNTSCHAFT, DIE ZEIT MIT DIR

98 Vgl. hierzu Abschnitt auch 5.3.2

"Und wer war bei Ihrer Frau, als das Haus einstürzte und ihren Sohn erschlug?" [99]

Das Gefühl, allein zu sein, schutzlos in Gefahr und Elend, so vermitteln die Filmbilder und Selbstäußerungen der Protagonistin, treiben sie in die Arme anderer Männer. Über den ersten, der ihr in einer Bombennacht beisteht, sagt Anna:

"Ihm nahm ich's nicht übel. Aber mir nahm ich's übel. Und der Zeit nahm ich's übel, die mich soweit gebracht hat."

Nach Annas Schilderung beginnt ein schlimmeres Martyrium in der Nachkriegszeit:

"Lager, Bahnhöfe, Bunker, immer mit anderen Menschen, und dabei so einsam wie in der Wüste. (...)
Ja, damals. Da war ja plötzlich Friede. Und wir glaubten ja, wir hatten im Krieg schon genug gebüßt. Und außerdem wollt' ich ja leben. Herrgott, wollt' ich leben. (...)"

Anna klagt über ihre *besondere* Situation *als Frau* im Nachkriegsdeutschland so:

"Denn keiner weiß, wozu wir Frauen noch da sind. Und keiner braucht uns Frauen. Denn es gibt ja zu viele von uns. Außer natürlich - man braucht uns schon: man gebraucht uns. Aber, das ist kein Leben."

In der Stadt kommt sie zunächst voller Zuversicht an, noch hat sie zwei Koffer und einen Rucksack: "Aber die Marken, und die Wohnung und der Zuzug!" Immer wieder scheitert ihre Odyssee durch die Bürokratie; von Stadt zu Stadt verliert sie mehr von ihren Habseligkeiten. Schon steht ihr als schreckliche Alternative vor Augen:

"(...) oder wieder ins Lager zurück. Eingeteilt. Als Objekt. Dem Zufall ausgeliefert."

Diesen Bannkreis durchbricht ein Mann, der einen Beamten besticht und ihr eine Wohnung beschafft. Das "Honorar" ist wiederum "Herrenbesuch". Dafür versorgt er Anna auch mit Lebensmitteln und Einrichtungsgegenständen. Doch bald verlangt er, daß sie sich auch für ihn prostituiert. Anna kommentiert:

"Ich fühlte mich besudelt von oben bis unten. Alles hätte ich für Liebesdienste haben können."

---

99 Dieses und alle folgenden Zitat aus LIEBE 47: eigenes Protokoll (Videokopie)

Auch in der Fischfabrik, in der sie zunächst die "Wärme und die Hilfsbereitschaft und die nette Kameradschaft" ihrer Kolleginnen genießt, fühlt sie sich letztlich fremd:

"Ach, die war'n so anders als ich, immer neue Freunde, tauschten und wechselten, die gingen tanzen, knutschen und kichern."

Und als eine Kollegin, Betty (Inge Meisel), ihr zu einer 'besonders lohnenden' Verabredung verhelfen will, lehnt sie ab:

"Es war so nett gemeint, aber ich konnte es nicht mehr hören: Es lohnt sich und die hat einen Lasterfahrer, und die hat 'nen Tommy, und die hat'n Bäcker und hat 'nen Schlachter. Ich sah nur noch Geschäft. Die ganze sogenannte Liebe - ein Geschäft."

Doch die nachfolgenden Bilder zeichnen eindrucksvoll das ganze jämmerliche Elend und die Leiden der Anna Gehrke. Anna hat von ihren Kolleginnen eine amerikanische Illustrierte bekommen, die sie - wegen der Kälte angezogen und im Bett liegend - durchblättert. Sie sieht darin übervoll gedeckte Tische, Seidenkleider, edle Betten, Reisen:

"Ich sollte 'mal wieder was Schönes sehen. Und dann las ich sie im Bett und hab' so geweint, daß ich dachte, ich überleb's nich'. Das war kein Neid. Einfach das Bewußtsein, daß das alles für uns für immer verloren war. Daß wir dazu verurteilt sind, Arbeitstiere zu bleiben. *(Bei dieser Aussage sehen wir Annas Gesicht durch das Gitter des Bettendes, wie sie das Bild einer perfekt geschminkten Frau betrachtet.)* Und ich nahm mir einen Spiegel und sah, was aus meiner Haut geworden war in dieser Kälte. Und ohne die Möglichkeit, sich zu pflegen und ohne Seife. Das war überhaupt das Schlimmste. Am liebsten wäre ich gestorben."

Annas "Lösung" ist wieder ein Mann. Dieses Mal ist es der sympathisch gezeichnete Alfred, der trotz schwerer moralischer Bedenken zum Schieber geworden ist. Als dieser sich - von der Polizei gestellt - aus Scham umbringt und die Polizei Anna als "Verführerin" verantwortlich macht, beschließt die junge Frau, in die Elbe zu gehen.

Die Filmgeschichten und Selbstaussagen der Frauen in den von mir untersuchten Filmen behaupten immer wieder die Unausweichlichkeit, mit der alleinstehende Frauen in der Kriegs- und Nachkriegszeit aus dem Normenkodex von Liebe, Ehe und

Sittlichkeit herausfallen. Das von LIEBE 47 gezeichnete Bild ist hier typisch.[100] Fast durchgängig - und vor allem, wenn sie wie Anna offenkundig aus höheren Gesellschaftskreisen stammen - werden sie dabei als Leidende, als passive Opfer dargestellt.[101] Dieses Deutungsmuster konnte sicherlich eine entlastende Funktion für die Frauen und möglicherweise auch eine beruhigende für die Männer haben, die nach dem Krieg zu ihren Frauen zurückkehrten.

5.2.2.7 Verkehrte Welt: Der Mann mit Küchenschürze - die verlorene Mütterlichkeit

Neben dieser sittlichen Gefährdung der Frau erscheint vor allem in der ersten Hälfte des Untersuchungszeitraums die weibliche Berufstätigkeit als typisches Moment der Alltagsrealität. Soll dieser Motivkomplex erst in den Untersuchungen zum Menschenbild[102] konzentrierter fokussiert werden, so wird dieser Themenkreis bereits im Hinblick auf Momente beleuchtet, in denen sich schockierende oder verunsichernde Gegenwartserfahrungen brechen. Im folgenden Beispielfilm wird wiederum deutlich ein Alltagskaleidoskop gezeichnet.

STRASSENBEKANNTSCHAFT (DEFA, 1948)

"Falsche Scham" war der Arbeitstitel dieses DEFA-Spielfilmes, der bis zum Jahr 1950 immerhin fast 5,3 Millionen Zuschauer fand. Uraufgeführt wurde STRASSENBEKANNTSCHAFT am 13.4.1948

100 Auch der Verleih nahm wohl an, daß dieser Film dem Selbstbild und -gefühl der Frauen nahekommt. Er warb mit dem Slogan: "Ein Film der Frauen unserer Zeit" (Werbebroschur der 'Panorama-Film', DIF)
101 Der Blick auf die Rezeption von LIEBE 47 spricht dafür, daß das hier gezeichnete, in vielen Filmen des Untersuchungszeitraumes ähnlich auftretende, Frauenbild eher Wunschvorstellungen als den Realitäten entsprach. So ließe sich jedenfalls ein Umfrageergebnis aus dem Dezember 1949 interpretieren, nach dem unter den 10 besten Filmen LIEBE 47 dreimal häufiger von Männern als von Frauen genannt wurde. (Zs Der neue Film 1/1950, S.3, vgl. auch Abschnitt 4.4.2 dieser Arbeit)
102 In: Abschnitt 5.3

in Berlin. In den Westzonen bzw. der Bundesrepublik war er wohl erst Anfang 1950 zu sehen.[103] Die zeitgenössische Kritik erkannte in aller Regel an, daß der Film sich um ein "ernstzunehmendes" Gegenwartsproblem bemühte: die Aufklärung über die möglichen Folgen flüchtiger, intimer (eben: "Straßen-") Bekanntschaften, die Aufklärung über Geschlechtskrankheiten und den sinnvollen (medizinischen) Umgang mit ihnen. Die Premierenbesprechung im Nachtexpreß beginnt mit durchaus lobenden Worten:

"Vorweggenommen: Filme, wie dieser neue DEFA-Film, den der begabte junge Regisseur Peter Pewas drehte, sind trotz vielem Wenn und Aber immer noch sympathischer als pseudozeitnaher Zugvögelkitsch oder glyzerinbetränte Stars zwischen vorgestern und übermorgen. Dieser Film versucht wenigstens, an wirkliche Probleme heranzugehen. Er ist sogar herangegangen. Nur leider zu zaghaft."[104]

Später kritisiert der Autor besonders die Tendenz zur Verharmlosung und Harmonisierung: Der Film hätte ein Aufklärungsfilm werden können, wenn es ihm nicht an Mut gefehlt hätte,

"rücksichtslos offen zu sein, kraß, grell, direkt. Wenn er die Folgen zeigte, physische und psychische Zerrüttung für immer, wenn er auf das happy end (wenigstens bei einem der beiden Paare) verzichtete."[105]

Fast alle Besprechungen stellen die Figur der 20-jährigen Erika (Gisela Trowe) in den Mittelpunkt. Für das vorübergehende moralische Scheitern dieser Figur fand die Inhaltsangabe verständnisvolle Worte:

"Ihr Leben ist so voller Entbehrungen, daß die Sehnsucht nach Genuß übermächtig in ihr ist, - es ist nicht nur der Hunger nach dem Leben, der sie treibt, es ist der nackte Hunger schlechthin."[106]

Der Film - das erwies die eingehende Analyse - hat kaum dokumentarischen Charakter, er ist deutlich ein pädagogisch

---

103 Auf eine spätere Aufführung in Westdeutschland lassen zumindest die in den Unterlagen des DIF aufgefundenen Kritiken schließen, die überwiegend aus den ersten Monaten des Jahres 1950 stammen.
104 "H.H.", 14.4.1948
105 Ebd.
106 Hektographierter Text o. Q., vermutlich Verleihinformation der DEFA

gemeinter Film. STRASSENBEKANNTSCHAFT will von einer grundsätzlich sittlichen Haltung im Nachkriegsdeutschland überzeugen.

Sicherlich auch im Interesse der Bekämpfung der "falschen Scham" werden die geschlechtskrank gewordenen Frauenfiguren in diesem Film durchgängig *nicht* verurteilt. Vielmehr sehen wir sie in ihrem Leiden an den physischen und psychischen Folgen ihres "unsittlichen" Handelns. In der Argumentation des Films, den gezeigten Handlungen und Stellungnahmen der Filmfiguren, werden diesen "Schicksalen" - insbesondere durch zwei Männerfiguren - zugleich positive *Modelle* gegenübergestellt, die stark durch die Momente *Verzicht* und *Verzeihen* bestimmt sind. Der Erika verehrende Reporter Walter (Siegmar Schneider) verhält sich im Film so zurückhaltend, daß auch ein Kritiker sich eines sarkastischen Kommentars nicht enthalten kann:

"Er ist ein selbstloser Filmmärchenprinz des zwanzigsten Jahrhunderts, der eine Halbgefallene in bedenkenloser Güte zu sich nimmt und ein Brüderlein-Schwesterlein-Leben mit ihr führt. Das ist eine Gestalt aus der Herrenkonfektionsabteilung der Traumfabrik, so sympathisch Siegmar Schneider auch sein mag."[107]

Tatsächlich erscheint die Beziehung zwischen Walter und Erika in STRASSENBEKANNNTSCHAFT als vollständig desexualisiserte Bruder-Schwester-Liebe. Sie ist das positive Gegenmodell zu Lebenshunger und Sinnlichkeit, die das Morgen, die Zukunft nicht mitbedenkt. Die als Lebensperspektive angelegte Ehe scheint obsolet geworden. Der aufrechte Walter antwortet auf Erikas Frage, was er vom Verheiratetsein halte:

"Sehr viel oder gar nichts. Im Augenblick jedenfalls. Dafür haben wir im Augenblick zu wenig Gepäck. Wie leben wir denn, wir treiben auf den Straßen herum. Unsere Wohnungen sind nur Löcher (...). Wir leben darin und denken nicht mehr an's Morgen."[108]

---

107 Nacht-Express, 14.4.1948, s.a. Anm. 98

108 Dieses und alle weiteren Zitate und Beschreibungen nach eigenem Filmprotokoll, angefertigt am Schneidetisch des DIF/Wiesbaden

Walter nennt hier[109] Ursachen für die sittliche Unordnung und die Unmöglichkeit einer ehelichen Gemeinschaft: die Expropriierung und gleichzeitige Infragestellung der Position des Mannes im Nachkriegsdeutschland.

Auch der zweite "Fall", von dem STRASSENBEKANNTSCHAFT erzählt, erscheint deutlich durch eine Verkehrung der Verhältnisse in der Gegenwart kompliziert: Marion Petzoldt (Ursula Voss) ist berufstätig, Straßenbahnschaffnerin. Ihren aus dem Krieg heimgekehrten Mann zeigt der Film mit einer Rüschenschürze bekleidet und mit unglücklichem Gesicht bei der Hausarbeit. Herbert Petzoldt (Harry Hindemith) ist schon kurz nach seiner Heimkehr den kritischen Bemerkungen einer Nachbarin ausgesetzt:

"Verkehrte Welt. Die Frau verdient's Geld..."

Durch Anspielung der Nachbarin und durch einen Brief erfährt Herbert von der Untreue seiner Frau während seiner Abwesenheit. Er prügelt sich mit seinem Nebenbuhler, gekränkt gerät er in Schieberkreisen an Erika. Dem jungen Mädchen überträgt er die Geschlechtskrankheit, an der seine Frau Marion leidet. An Herberts Weg führt der Film modellhaft vor, wie das "Ungenügen an der Realität", das Leiden unter den Lebensbedingungen und die Erfahrung von Unordnung und Entsittlichung zum Ehebruch führen. Als Ursache für die sittlichen Verirrungen der Ehefrau nennt sie selbst die erzwungene Lebensweise der Kriegsperiode

"Herbert: Wenn du mir wenigstens gesagt hättest...

Marion: (...) Wie wir Frauen hier zu Hause gelebt haben, morgens in die Fabrik, (...) Hunger (...) und dazu immer die Angst und die Hilflosigkeit. Ist es denn da so unverständlich, daß man sich 'mal betäuben wollte.

Herbert: Während wir im Dreck gelegen haben...
(...) *(Draußen zucken Blitze, es regnet.)*

Herbert: Ich weiß einfach nicht mehr weiter...

---

109 ... deutlich im Impetus des Zum-Opfer-Gewordenen ...

Marion: Du wirst darüber nachdenken und dir klarwerden. Ich kann dir nur eins sagen, ich habe nie aufgehört, an dich zu denken, für mich hat es immer nur einen Mann gegeben."

Kurz zuvor wird das Opferbild, das Marion hier verbal von sich zeichnet, bereits emotional und optisch vorbereitet. Marion steht am Fenster. Aus dem Dunkel ihrer Wohnung blickt sie auf die Lichter und die verlockend (sinnliche) Bewegung der Karusselfahrten eines Rummelplatzes. Der *Rummelplatz*, Gegenort zur Einsamkeit ihres Familienlebens, wird jedoch zugleich Bedrohung, als betrunkene Männer, die sich in der Tür geirrt haben, anklopfen. Angst und Hilflosigkeit werden so zu einem glaubhaften Motiv für das sittliche Scheitern Marions, die Verkehrung der Rollen (etwa die Fabrikarbeit der Frauen, ihr Auf-Sich-Selbst-Gestellt-Sein) zum "Grund" für dieses Scheitern.

Eheliche Treue wird dabei zur Norm erhoben, die von Männern und Frauen gleichermaßen verletzt wird. Während jedoch die Frauenfiguren deutlich entweder aus ihrem jugendlichen Lebenshunger oder ihrer weiblichen Hilfsbedürftigkeit heraus fehlen und gleichzeitig ihre Orientierung an Ehe und Treue zu erkennen geben (v.a. Marion), bleiben die Motive der Männer in der Schwebe: Sie bewegen sich zwischen Enttäuschung und rein sexuellem Verlangen. Beide Motive erscheinen legitim. Letztlich unwidersprochen bleibt auch folgender Vorwurf Marions:

"*Marion:* Und ihr seid 'rumstolziert, ihr Herren. Ihr seid doch nur eurem Vergnügen nachgerannt.

Herbert: Jeder sieht die Welt mit seinen Augen, ich auch."[110]

Auch die anderen jungen Frauen und Mädchen, die STRASSENBEKANNTSCHAFT als Elendskaleidoskop in Krankenhaus und Beratungsstelle revue passieren läßt, zeigen deutlich und

---

110 Ebd. Diese Haltung der Männer klingt auch in einem - vom Journalisten bezeichnenderweise unter die Überschrift "Die Zeit klagt an" gestellten - Bericht über einen Mann an, der seine Frau nach seiner Heimkehr zwingt, mit ihm und der mitgebrachten Wehrmachtshelferin und den eigenen Kindern in einem Raum zu leben.

ungebrochen ihre traditionelle Rollenorientierung. Allein in der Reaktion der Schwester zeigt sich eher eine nüchtern-skeptische Beurteilung der sittlichen Einstellung der jungen Frauen. Kinderkriegen, eheliche Treue, eine bürgerliche Existenz unter den Fittichen eines Mannes erscheinen der jungen Erika zunächst nicht sonderlich attraktiv und erstrebenswert. Nach dem im folgenden zitierten Gespräch mit einer Schwester flieht sie aus dem Krankenhaus:

"*Schwester:* Hast Du einen festen Freund?

Erika: Natürlich.

Schwester: Hast du ihn gern?

Erika: Ich weiß nicht.

Schwester: Bleib' trotzdem bei ihm, auch wenn du nicht auf Rosen gebettet bist."

In einem auf diese Sequenz unmittelbar folgenden Streitgespräch mit Walter, schreit Erika ihn schließlich an:

"Ich pfeif'auf deine Liebe."

Erst Erikas Erfahrung, wie (vom Mann!) abhängig und liebesentleert das Leben einer syphiliskranken Frau (Annemie/Alice Treff) sein kann, läßt sie ins Krankenhaus zurückgehen. Sie wird es schließlich unter einem sich aufklärenden Himmel geheilt und mit Walter an ihrer Seite verlassen. Der von der zeitgenössischen Inhaltsangabe hergestellte Zusammenhang zwischen dieser Erfahrung und einem (im Film nicht deutlich erkennbaren) Liebesgefühl für Walter[111] ist Interpretation:

"Erika fühlt jetzt erst, was Walter für sie hätte bedeuten können. Sie weiß, daß die Schuld bei ihr lag (...) erkennt (...), daß das Leben mit einem Menschen, den man liebt, mehr Glück geben kann als der Rausch eines flüchtigen Genusses. Sie glaubt, daß sie sich durch ihre Krankheit den Weg zu ihm versperrt hat. Seine saubere und gerade Art überwindet auch diese hemmende Schranke. Erika und Walter finden zueinander."[112]

Die Männer sind in STRASSENBEKANNTSCHAFT edelmütige Gönner,

---

111 Allerdings konnte meine Sichtung nur einmalig am Schneidetisch des DIF erfolgen.

112 Illustrierte Filmrevue 1947. Zit. nach Metropolis/Cinegraph (Hg.): Film und Gesellschaft in der DDR. Filmblatt: STRASSENBEKANNTSCHAFT, Hamburg, o.J.

deren Verzicht und Großmut die alte, von den Frauen 'ersehnte' Ordnung wieder herstellt. Für die Frauen bietet dieser Film eher einen Ausblick auf eine demütige Zukunft, auf Prüderie und feste Rollenzuschreibung, die schon ab 1949 im deutschen Film wieder deutlich die Oberhand gewinnt.[113]

5.2.2.8 Überlastet, feindlich, unmenschlich, irrational: die Bürokratie

Unter den wenigen Motiven, die den Blick in die unmittelbare Umgebung der alltäglichen, sogenannten "privaten" Existenz erweitern, ist *die Begegnung des einzelnen mit der Bürokratie*. In nahezu jedem dritten untersuchten Film ist sie wichtiges Nebenmotiv und tritt durch den gesamten Untersuchungszeitraum hindurch auf. Allein drei dieser Filme - DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES FRIDOLIN B., DER HERR VOM ANDEREN STERN, BERLINER BALLADE - gestalteten diese Szenen deutlich mit surrealen Momenten, als Karikierungen. Deutlicher als der kabarettartig im Alltag der Nachkriegszeit angesiedelte BERLINER BALLADE, bewegen sich die ersten beiden Filme in zeitlich und geographisch unklaren Handlungsräumen.
Wolfgang Staudtes Film DIE ABENTEUER DES FRIDOLIN B. fiel gerade wegen der Zeitferne bei vielen Kritikern durch: Friedrich Luft sah diesen Film "ohne Stoßkraft auf dieses Grundübel der Zeit, ohne Überlegenheit und Freiheit, ohne direkten Griff in die Gegenwart"[114]. Auch für die Zeitung "Der Sozialdemokrat" war der Film eine "arge Enttäuschung". Insbesondere die Brisanz dieses Themas betonend, heißt es in der Begründung für den Verriß:

"Aber wir erwarteten eigentlich keinen Film aus dem Märchenland 'Vorgestern', sondern eine genau treffende Satire der Bürokratie. Unser bürokratischer Alltag ist so gefährlich grotesk, daß es uns doppelt töricht erscheint, wenn statt

113 Besonders deutlich in: DIE ANDERE, Uraufführung 2.5.1949
114 Die neue Zeitung, 11.3.1948

dessen heimlich und verklemmt ein echtes Gegenwartsproblem über die hinterste Spule der alten Traumfabrik gedreht wird."[115]

Auch Edith Hamann beklagt die "gestrige Welt" von DIE ABENTEUER DES FRIDOLIN B. und verweist auf die besondere Produktionsgeschichte dieses bereits 1944 begonnenen Spielfilms.[116]

Die mit hohem technischen Aufwand und einigen witzigen optischen Ideen in Szene gesetzte Karikierung bürokratischer Abläufe kreist in diesem Film im wesentlichen nur um ein Problem, das sich in einem Lied zusammengefaßt findet:

"*(Chor)* Ah - *(Fridolin)* Formulare, Formulare, Formulare! - *(Polizeikommissar)* Der Mensch ist nichts, wenn er nicht im Register steht, ein loses Blatt, vom Sturm des Lebens fortgeweht, *(Standesbeamter)* und für mich nur existiert er, wenn in Akten registriert er. *(Alle)* Paragraphen, Paragraphen, immer wieder Paragraphen, Para-(Chor) Oh!"[117]

Auch in den Filmen, in denen der Umgang der Menschen mit öffentlichen Verwaltungen und Ordnungskräften als reales, alltägliches Problem geschildert wird, werden Verwaltungsabläufe als langwierig, abstrakt, überformalisiert, undurchschaubar, irrational, vom konkreten menschlichen Fall abstrahierend und willkürlich beschrieben. Nur sind in diesen gegenwartsnahen Filmerzählungen die Darstellungen deutlich weniger distanziert. So erscheint z.B. die Ausgangslage für die heimgekehrten Soldaten, die ihre Papiere verloren haben, oft dramatisch hoffnungslos, wenn nicht sogar lebensbedrohlich. Eindrucksvoll schildert UND ÜBER UNS DER HIMMEL dies am Beispiel des jungen Walter. Der Film zeigt ihn in einer Büroszene in einem Polizeipräsidium. Der Raum ist voll durcheinanderredender Menschen, die die Beamten hinter der Barriere

---

115 Berlin, 11.3.1948, DIF

116 Zs Der Neue Film, Wiesbaden, 21.3.1948
Wolfgang Staudte gab später in einem Interview selbst Hintergrundinformationen, die den Eindruck des Gestrigen bei Zeitgenossen erklären können: "Ja, die erste Fassung hieß Der Mann, dem man den Namen stahl. Das war eine etwas allgemeine Satire über die Bürokratie. Er wurde damals verboten. Das Material wurde in Babelsberg dann von den DEFA-Leuten gefunden, wir haben einige Szenen neu gedreht." In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.), 1977, a.a.O., S.67

117 Noten- und Textblatt, Materialsammlungen zu den einzelnen Filmen, DIF

bedrängen.[118] Nachdem Walter lange Zeit geduldig umhergeirrt ist, macht er seinem lange aufgestauten Unmut Luft:

"(Walter zeigt seinen Wehrpaß vor.)

Polizist: Aber nicht ohne Papiere!

(Walter wird etwas in den Hintergrund gedrängt. Andere Anwesende tragen ihre Anliegen vor.)

Eine ältere Frau vermißt ihre Tochter: 17 Jahre, seit gestern abend.

(Ein Beamter in Zivil zeigt ihr einen dicken Stoß Vermißten-Anzeigen, die bereits vorliegen, sie soll frühestens übermorgen wiederkommen. Ein dicker Mann erregt den Unmut der Umstehenden: er hat sich einfach durchgedrängelt und meldet einen Einbruch. In einer Mischung aus Schadenfreude und Neid kommentieren die umstehenden Menschen verschiedensten Alters, beiderlei Geschlechts diese Meldung: 'Bei Ihnen ist auch noch' was zu holen.' 'Geht Sie gar nichts an.', *kontert der Dicke. Er wird zur Kriminalpolizei geschickt. Walter nutzt eine kurz eintretende Pause und zeigt dem uniformierten Polizisten erneut seinen Wehrpaß.)*

Polizist: Ich hab' Ihnen doch schon gesagt, Sie müssen 'ne Einweisung haben.

Walter: Ich hab' aber keine. *(nimmt verzweifelt-ratlos die Arme auseinander)*

Polizist: (mit gereiztem Unterton) Dann geht's eben nicht. Der Nächste, bitte.

Walter: (sich in der Lautstärke steigernd, die in einem Kontrast zu seiner kleinen, zierlichen Erscheinung und seinem verzweifelten Gesicht steht) Donnerwetter noch 'mal. Überall wird 'man 'rumgeschickt: Arbeitsamt, Wohnungsamt, Gewerbeamt - irgendwo muß einer doch 'mal 'ne Anmeldung geben können. *(Er schlägt mit der Faust auf die Barriere, die ihn nur um wenige Zentimeter von dem Polizisten trennt.)* Verdammt und zugenäht, noch 'mal.

Polizist: Diese Jugend heute, dabei hat doch jeder sein Schicksal in der Hand.

(Kamera-Ranfahrt auf Walter, der mit einer Mischung aus Verzweiflung, Ironie und Bitterkeit im Blick seinen Wehrpaß zuklappt.)

Walter: Ja, 'nen alten Wehrpaß. *(Schnitt)"*[119]

---

118 Die Kamera hat ihre Position zumeist auf der Seite der Beamten und fängt so das ganze "Kaleidoskop" der Hilfesuchenden ein; z.B. auch in DER RUF

119 Eigenes Filmprotokoll (Videokopie)

bedrängen.[118] Nachdem Walter lange Zeit geduldig umhergeirrt ist, macht er seinem lange aufgestauten Unmut Luft:

"(Walter zeigt seinen Wehrpaß vor.)

Polizist: Aber nicht ohne Papiere!

(Walter wird etwas in den Hintergrund gedrängt. Andere Anwesende tragen ihre Anliegen vor.)

Eine ältere Frau vermißt ihre Tochter: 17 Jahre, seit gestern abend.

(Ein Beamter in Zivil zeigt ihr einen dicken Stoß Vermißten-Anzeigen, die bereits vorliegen, sie soll frühestens übermorgen wiederkommen. Ein dicker Mann erregt den Unmut der Umstehenden: er hat sich einfach durchgedrängelt und meldet einen Einbruch. In einer Mischung aus Schadenfreude und Neid kommentieren die umstehenden Menschen verschiedensten Alters, beiderlei Geschlechts diese Meldung: 'Bei Ihnen ist auch noch' was zu holen.' 'Geht Sie gar nichts an.', *kontert der Dicke. Er wird zur Kriminalpolizei geschickt. Walter nutzt eine kurz eintretende Pause und zeigt dem uniformierten Polizisten erneut seinen Wehrpaß.)*

Polizist: Ich hab' Ihnen doch schon gesagt, Sie müssen 'ne Einweisung haben.

Walter: Ich hab' aber keine. *(nimmt verzweifelt-ratlos die Arme auseinander)*

Polizist: (mit gereiztem Unterton) Dann geht's eben nicht. Der Nächste, bitte.

Walter: (sich in der Lautstärke steigernd, die in einem Kontrast zu seiner kleinen, zierlichen Erscheinung und seinem verzweifelten Gesicht steht) Donnerwetter noch 'mal. Überall wird 'man 'rumgeschickt: Arbeitsamt, Wohnungsamt, Gewerbeamt - irgendwo muß einer doch 'mal 'ne Anmeldung geben können. *(Er schlägt mit der Faust auf die Barriere, die ihn nur um wenige Zentimeter von dem Polizisten trennt.)* Verdammt und zugenäht, noch 'mal.

Polizist: Diese Jugend heute, dabei hat doch jeder sein Schicksal in der Hand.

(Kamera-Ranfahrt auf Walter, der mit einer Mischung aus Verzweiflung, Ironie und Bitterkeit im Blick seinen Wehrpaß zuklappt.)

Walter: Ja, 'nen alten Wehrpaß. *(Schnitt)"*[119]

---

118 Die Kamera hat ihre Position zumeist auf der Seite der Beamten und fängt so das ganze "Kaleidoskop" der Hilfesuchenden ein; z.B. auch in DER RUF

119 Eigenes Filmprotokoll (Videokopie)

Noch im DEFA-Film QUARTETT ZU FÜNFT[120] ist der Ausgangspunkt der Handlung das Problem eines Heimkehrers, der fünf Jahre zuvor für tot erklärt wurde. Berger (Claus Holm) erzählt in der ersten Sequenz des Films ausführlich, warum ihm das Handikap, keine Papiere zu haben, den Alltag zur Qual macht und die Zukunft verstellt: Nur Mangelberufe hätten Zuzug. Überall habe er höchstens Versorgung für drei Tage bekommen mit der Aufforderung, weiterzuziehen. Immer wieder habe er Gesuche geschrieben, nun könne er nicht mehr: "Betteln wollt' ich nicht, eher sterben." Erst als eine junge Frau ihm die Papiere des toten Ehemannes überläßt, ist für ihn ein Neuanfang möglich.
Besonders neuralgische Punkte im Umgang mit Verwaltungen sind in diesem Motivkomplex immer wieder die Frage des Zuzugs und der Wohnungszuweisung.[121] Bei dem Versuch, in Süddeutschland seßhaft zu werden, wächst dem 'Otto Normalverbraucher'[122] von Stadt zu Stadt, von Instanz zu Instanz ein meterlanger weißer Bart. In KEIN PLATZ FÜR LIEBE sehen wir, wie der junge Protagonist auf Wohnungssuche durch (völlig unrealistisch leere) Flure sinnlos hin- und hergeschickt wird.
Auch der produktive Neubeginn - so erzählen einige Filme - wird durch Verordnungen behindert. Dieses Problem sprechen allerdings erst die späteren Filmen des Untersuchungszeitraums *direkt* an. Der Grund hierfür dürfte in der Tatsache zu suchen sein, daß in der ersten Zeit der Besetzung nicht in jedem Fall die deutschen Verwaltungen, sondern in letzter Instanz oft die Militärregierungen und -verwaltungen zuständig waren. Anspielungen gibt es im zeitlosen Handlungsraum von DER HERR VOM ANDERN STERN und im Film BERLINER BALLADE. Der ehemalige Antiquitätenhändler Martin Delius, der in FILM OHNE TITEL in dem bestem Aufbauwillen eine "ganz kleine

120 Vergleichsfilm; Regie: Gerhard Lamprecht; im Juni 1949 uraufgeführt und als Austauschfilm schon im Winter 1949 auch in der Bundesrepublik zu sehen.
121 Z.B. in: DIE KUCKUCKS; LIEBE 47; 1-2-3 CORONA u.a.m.
122 In der BERLINER BALLADE

Möbeltischlerei" eröffnet, um "für die Menschen, die weiterleben wollen, einfache und anständige Möbel zu bauen", beklagt sich:

"Die Behörden haben *selbstverständlich* alles getan, um die Sache zu erschweren. Aber wenn ich mich schon 'mal zu etwas entschlossen habe... *(dabei propft er energisch eine Flasche zu)*."[123]

Besonders negativ zeigen sich starre bürokratische Entscheidungsstrukturen, wenn sie wie beim neuralgischen Punkt Zuzug, das Zusammenkommen oder -bleiben von Menschen verhindern, wie beispielsweise in zwei DEFA-Filmen des Jahres 1949: UND WENN'S NUR EINER WÄR und DIE KUCKUCKS, der von einem Konflikt zwischen dem Jugendamt und den Geschwistern Kuckert erzählt, die - obgleich elternlos - stolz darauf sind, noch nie amtliche Unterstützung erhalten zu haben ("Wir verdienen selbst!"). Die jüngsten Brüder haben versucht, ein wenig Zement für das Mauern einer einfachen Kochstelle zu stehlen, und sind dabei erwischt worden. Die älteste Schwester weiß, daß in diesem Fall und gegenüber einer starr prinzipiengeleiteten Bürokratie das Argument der kleinen Brüder ("Wegen dem bißchen Zement. Machen'se doch alle heute.") nicht sticht. Sie sagt:

"Laß die anderen machen, was sie wollen. Wenn wir zusammenbleiben wollen, müssen wir anständig bleiben..."[124]

Tatsächlich kann nur die hilfsbereite Übernahme der Pflegschaft durch den Lehrmeister eines der Kuckert-Jungen die starr an den Richtlinien orientierte Amtsentscheidung, die beiden Kleinen ins Heim einzuweisen, aufheben.

In UND WENN'S NUR EINER WÄR entzündet sich der Konflikt mit den Behörden an einem Akt der Selbstjustiz. Er ereignet sich in einem Lager für straffällig gewordene Jugendliche. Hier unternimmt der junge Lagerleiter Denecke (Siegfried Dornbusch) den als fortschrittlich charakterisierten Versuch, "in seinen Zöglingen das Verständnis für sinnvolle Arbeit

123 Eigenes Protokoll (nach Videokopie)
124 Eigenes Protokoll (nach Videokopie)

wiederzuerwecken. Ohne Zwang und ohne Drill überläßt er den Jungens das volle Maß der Verantwortlichkeit für ihr Tun und Lassen."[125]

Die Inhaltsangabe beschreibt den Konflikt kurz so:

"Aber wie jede gute Sache, so erleidet auch diese eines Tages einen Rückschlag. Als es der Aufsichtsbehörde zu Ohren kommt, daß die Jugendlichen einen der ihren, der seine Rechte mißbrauchte, voll Empörung verprügelt haben, nimmt die Bürokratie diesen Vorfall zum Anlaß, den ihr durch sein fortschrittliches Experiment mißliebigen Lagerleiter zu entfernen."[126]

Die Kritik an der Bürokratie verbindet sich nur selten mit einer Analyse ihrer gesellschaftlichen Funktion, wie z. B. in EHE IM SCHATTEN (DEFA 1947)[127]. Zumeist werden die negativen Aspekte der Bürokratie eher als individuelles menschliches Versagen dargestellt. Korruption[128], Kleinlichkeit und Prinzipienreiterei erscheinen oft als persönlicher Fehler kleingeistiger und wichtigtuerischer "Gernegroß'".[129]
In *keinem* der Filme sind *kleine* Beamte der Behörden positive Figuren. Allenfalls legt die Inszenierung der Amtsstuben-szenen ein gewisses Verständnis für die Überlastung der Beamten nahe. Die seltenen Bilder, in denen öffentliche Funktionsträger als sympathisch und hilfreich bewertet werden, zeigen *Bürgermeister*[130], *Lagerleiter*[131] und einen *Landrat*[132].

---

125 Inhaltsangabe aus: Illustrierter Film-Spiegel, Nr. 6, 1949. Zit. nach Cinegraph/Metropolis (Hg.): Filmblätter / Film und Gesellschaft in der DDR/F 25, Hamburg o.J.
126 Ebd.
127 In zwei Szenen zeigt sich die Bürokratie als wichtiges "Hilfsmittel" totaler faschistischer Herrschaft und antisemitischer Verfolgung: Gezeigt wird die Erfassung jüdischer Hausbewohner durch vom Blockleiter verteilte Fragebögen. In der Ausgabestelle für Lebensmittelkarten wird die Bürokratie zum Handlanger bei Verhaftungen und Deportationen deutscher Juden.
128 Besonders deutlich in LIEBE 47
129 So auch in QUARTETT ZU FÜNFT, wo sich ein kleiner, pingeliger Angestellter, der die Lebensmittel-karten verwaltet, bei allen Beteiligten unbeliebt macht, weil er bei einem Patienten, der auf Leben und Tod operiert wird, ständig über das Problem, die Marken korrekt abzurechnen, nachdenkt. Die negative Zeichnung der Figur wird dadurch verstärkt, daß Szenen der Operation und seiner kleinkrämerisch wirkenden Zählerei und Bedenken gegeneinander geschnitten werden.
130 WEGE IM ZWIELICHT; HALLO FRAULEIN
131 UND WENN'S NUR EINER WAR'; MENSCHEN IN GOTTES HAND
132 Unter diesem Landrat im DEFA-Film FREIES LAND wirkt selbst die zentrale Lenkung der Bodenreform in FREIES LAND wie ein demokratisch vollzogener Akt: Er hat zwar sein Büro in der Stadt, wird aber immer

5.2.2.9 Voll Sehnsucht und Demut: Die Flüchtlinge

Kaum eine Gruppe von Deutschen ist dermaßen auf die Unterstützung von öffentlichen Stellen angewiesen wie die Flüchtlinge: Sie brauchen Zuzug, Wohnung, Arbeitserlaubnis und sind so ständig auf Behörden, Lager und die Duldung und Unterstützung von Einheimischen angewiesen. In mehr als 20 % der untersuchten Spielfilme sind sie die unglücklichen Opfer des Krieges und seiner Folgen. Auffällig ist dabei, daß sie nur ausnahmsweise im Zentrum der Handlung stehen.[133] Deutlich an ihrer Sprache als Schlesier, Ostpreußen, Pommern kenntliche Figuren sind weitaus häufiger Nebenfiguren. In den "Kaleidoskopen" wirken sie als *"Stimmungsverstärker" in der kollektiven Selbstempfindung*: 'Wir Deutsche sind Opfer von Expropriierung, des Verlustes der geliebten Menschen, der gewohnten Sicherheit und Lebenssinn gebenden Ordnung.'
Flüchtlinge sind durchgängig Menschen, die ihr "Schicksal" beklagen: Die Ängste auf der Flucht (vor Tieffliegern etwa[134]), die Verluste an Menschen und Besitz[135], das Hin- und Hergetriebenwerden in der Fremde[136], das Elend des Lagerlebens[137], die feindliche Aufnahme und die Vorurteile der Einheimischen, die Land oder Wohnraum mit ihnen teilen sollen[138]. Nur auf dem Land werden Flüchtlinge als Arbeitskräfte gezeigt, die sich in die Gemeinschaft der Einheimischen zu integrieren versuchen oder bereits einen Platz

---

wieder auf dem Land gezeigt, zusammen mit den Neubauern, in Gesprächen, als würde er sich mit ihnen abstimmen. Dabei entscheidet er letztlich zentral: Wie der Film es erzählt, hat er als einziger den Überblick, wo die Not in der Region am größten ist und man sofort helfen muß. Vgl. hierzu auch Abschnitt 5.6.1

133 In: DIE BRÜCKE ; die Figuren Kat in ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN, Maria in der letzten Episode von IN JENEN TAGEN, der Vater in MENSCHEN IN GOTTES HAND, Anna in LIEBE 47

134 Mit Pathos beschworen z.B. in UND FINDEN DEREINST WIR UNS WIEDER

135 FILM OHNE TITEL; ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN

136 LIEBE 47, DIE ZEIT MIT DIR, Vergleichsfilm: MADCHEN HINTER GITTERN

137 Eingangssequenz von MENSCHEN IN GOTTES HAND

138 DIE BRÜCKE, LIEBE 47, DIE KUCKUCKS

gefunden haben.[139] Hier sehen wir sie in aller Regel in niederer sozialer Stellung und bei harter körperlicher Arbeit, die ihnen dann jedoch unter Umständen auch Liebes- und Familienglück verheißt.[140]
In den Städten dagegen sind Flüchtlinge selten von den ausgebombten Einheimischen zu unterscheiden. Hier leiden sie vor allem unter der Wohnungsnot, dem Verlust der alltäglichsten Haushaltsgegenstände[141] und der Arbeitslosigkeit. Trotzdem kehren besonders die durch Zerstörung oder Heimatverlust enteigneten *Männer*, die vorübergehend auf dem Land eine Unterkunft oder sogar soziale Position erworben haben[142], in die Stadt zu ihren akademisch-technischen Berufen zurück. Anders als den jungen Frauen gelingt ihnen die Umstellung auf eine andere regionale und vor allem (im Vergleich zur Vergangenheit inferiore oder zumindest nicht selbstgewählte) berufliche Identität in den Filmen nicht. Die exemplarische Betrachtung im Anschluß gilt dem einzigen Spielfilm, der das Problem der Integration der Flüchtlinge in das Zentrum seiner Handlung stellt: dem erst Ende Januar 1949 uraufgeführten DEFA-Spielfilm DIE BRÜCKE.[143]

DIE BRÜCKE (DEFA 1949)

Nicht Flüchtlinge, nicht Vertriebene heißen die Protagonisten dieses Filmes. Auch die Inhaltsangabe folgt dem offiziellen ostzonalen Sprachgebrauch - die Rede ist vom "Umsiedlerproblem":
"Eine Gruppe von Umsiedlern kommt in eine unzerstört

139 FILM OHNE TITEL, SCHULD ALLEIN IST DER WEIN u.a.m.
140 So heiratet z.B. Helene in FILM OHNE TITEL den niedersächsischen Bauernsohn Jochen Fleming. Ihr gelingt es im Gegensatz zum schöngeistig-handwerklich-städtisch orientierten Protagonisten Martin Delius, in der Arbeit mitzuhalten.
141 Flüchtlingsfrau in DIE ZEIT MIT DIR
142 Wie etwa die Bürgermeister in WEGE IM ZWIELICHT oder in HALLO FRÄULEIN
143 Buch und Regie: Artur Pohl

gebliebene kleine Stadt. Menschen, die alles behalten und solche, die alles verloren haben, stehen sich zuerst verständnislos gegenüber. Auf beiden Seiten gibt es Einsichtige und Unbelehrbare, und die Versuche, diese Differenzen zu überwinden, führen dazu, daß die Umsiedler sich auf eigene Füße stellen und der Stadt einen neuen Industriezweig zuführen: ihre Töpferei. Damit finden sie langsam in dieses Gemeinwesen, und es zeigt sich, daß die Jugend sich leichter verstehen lernt als das Alter. (...)

Am Schluß des Filmes wissen sie, daß gemeinsame Arbeit verbindet und zum gemeinsamen Leben führen kann. Hilfe hat in dieser Zeit jeder nötig, und die Not schlägt die Brücke zwischen den Gegensätzen."[144]

Bereits die Inhaltsangabe verrät den pädagogischen Impetus dieses Filmes, der prompt von der bereits durch den Kalten Krieg beeinflußten Filmkritik in das Zentrum der Negativbeurteilung gerückt wurde. So überschrieb "Der Sozialdemokrat", Berlin, seine Besprechung mit "Die volksdemokratische Brücke" und faßte zusammen:

"Selbst wer mit dem psychologischen Grundriß einverstanden ist, geht nicht mehr mit, wenn ihm der Edelmut so faustdick serviert wird, wie in jener Szene, wo die soeben grausam gekränkten Lagerinsassen den Fluß durchschwimmen, um sich freiwillig an der Löschung eines Brandes in der Stadt zu beteiligen. Solche Verdeutlichungen der propagandistischen Absicht kennzeichnen die volksdemokratische Herkunft des Films."[145]

Ironisch oder böse-kritisch wird auch in anderen Kritiken das eher einem *Wunsch-Menschenbild* entsprechende Happy-End kommentiert:

"Natürlich werden die bösen reaktionären Einwohner durch die Kollektiv-Reinheit der Umsiedlerseelen gebessert."[146]

Edith Hamann zeigte sich unversöhnlich wie nur selten. Ihre Stellungnahme würdigt das Thema zugleich in seiner Bedeutung im zeitgenössischen Problemhorizont - einer Bedeutung, die in der Westproduktion im Untersuchungszeitraum *nicht* zur eigenständigen Gestaltung dieses Themas führte:

"Das ist ein Stoff, der für Millionen von brennender Aktua-

144 Hektographierte Inhaltsangabe, o.O. (vermutlich DEFA) und Dat.
145 Ztg. vom 1. Februar 1949 (DIF)
146 In: Zs Wir alle, Mai 1949

lität ist, der aber auch von einem brennenden Herzen gestaltet werden müßte, um zu wirken. Der Autor und Regisseur Artur Pohl aber hat keinen Fehler vermieden, um einen öden Propagandafilm zu machen, der mit einer fatalen Mischung von Sentimentalität und Nüchternheit jegliches Motiv verfälscht, so daß man peinlich an ähnliche Machwerke aus vergangenen Tagen erinnert wird.(...)
Die zeitungspapierne Schlagworthohlheit der Dialoge vollendet das Beispiel eines Zeitfilms, wie er nicht sein soll.
(...)"[147]

Selbst in der DEFA-freundlichen Berliner Zeitung steht der Kritiker diesem Film offenkundig ein wenig hilflos gegenüber, was trotz aller Gutwilligkeit (der Film richte "glaubwürdige Vorbilder eines wünschenswerten menschlichen Verhaltens" auf) in folgender Formulierung zum Ausdruck kommt:

"Ein Glücksfall wäre es, wenn überlegene Kunst die Möglichkeiten dieses Stoffes erschöpft und zu einem Beispiel echter tiefgreifender Realistik verdichtet hätte. Er ist nicht eingetreten (...)."[148]

Die Sichtung des Films - sie war leider nur einmal auf der Leinwand des Staatlichen Filmarchivs der DDR möglich[149] - bestätigte durchaus diese Einschätzungen in ihrer Grundtendenz. Der Film ist mehr ein Märchen, die Figuren wirken überwiegend idealisiert, sprechen ihre Texte wie auswendiggelernt. Auch die sarkastische Kritik an der symbolischen Überfrachtung insbesondere durch das - auch in anderen Nachkriegsfilmen strapazierte - Bild der Brücke[150] ist durchaus berechtigt. Gleichwohl lohnt sich eine Betrachtung des Films nicht nur wegen der Gestaltung dieses sonst am Rande bleibenden Themas.

Da ist zunächst die Inszenierungsweise des ersten Einzugs der Umsiedler in die Kleinstadt: Im Film sind die Flüchtlinge aus der Vogelperspektive aufgenommen, wie sie zunächst über die

147 O.O. und Dat., vermutlich: Zs Der neue Film
148 BZ, 1.2.1949 (Lüd.)
149 Die im folgenden wiedergegebenen Zitate aus dem Film können daher geringfügig vom Originalwortlaut abweichen.
150 S.a. DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, Wahrsageszene; ZUGVÖGEL, Gespräch über Brückenbau kurz vor Ende des Films; WEGE IM ZWIELICHT, Wiederaufbau einer Brücke; FILM OHNE TITEL, Überwinden des Stolzes und Wiedersehen der Protagonisten

Brücke ziehen und dann sich wie Fluten über die Stadt und ihre Straßen und Gassen ergießen. In Äußerungen und im Verhalten der Einheimischen zeigen sich - nach solchen Bildern des Überflutet-Werdens sogar emotional nachvollziehbar - Befürchtungen. Sie erscheinen aber in ihrer deutlichen Nähe zu (rasse-)ideologischen Vorstellungen sofort fragwürdig:

"*(Es äußern sich verschiedene, überwiegend anonym bleibende Personen.)*

Was is'n das für'n Volk. Die seh'n ja aus wie Zigeuner. *(Dabei zu sehen sind Frauen, die hastig ihre Wäsche von der Leine nehmen.)*

Wenn die bloß nicht hierbleiben. Nistet sich ein wie Ungeziefer."[151]

Im Gasthaus kommt es in der nachfolgenden Sequenz bereits zur ersten großen Auseinandersetzung zwischen Umsiedlern und Einheimischen:

"*Einer der etablierten Städter am Stammtisch:* Zackig war'n wir ... keine Schlappschwänze.

Umsiedler: Wenn *ihr* bloß nicht so zackig gewesen wärt. Wir müssen jetzt die Suppe auslöffeln.

Umsiedler: Wir haben diesen *Siegeszug* erlebt. *Ihr* habt schön gehaust unter den armen Menschen. Jedenfalls woll'n wir nicht zurück. Da kann sich von uns keiner mehr sehen lassen."[152]

Die Umsiedler distanzieren sich in diesen Äußerungen von den den Einheimischen. Sie sprechen von einer kollektiven Schuld oder zumindest Mitverantwortung der Deutschen. Während einige der Einheimischen im Film bis zum Ende einem überkommenem militaristischen Denken verhaftet bleiben, schieben andere, die ihnen zunächst auch mit Ablehnung entgegengetreten sind, wieder einmal sehr plötzlich ihre Vorurteile beiseite. So z.B. der Bürgermeister *Reinhardt*[153] (Arno Paulsen), der nach wenigen Worten seines Neffen Martin (Fritz Wagner), der sich in ein Umsiedlermädchen verliebt hat, umdenkt. Martins Worte

---

151 Dieses und alle weiteren Zitate und Beschreibungen dieses Abschnittes aus eig. Filmprotokoll, Leinwand-Sichtung, Staatl. Filmarchiv der DDR

152 Ebd. Hervorhebungen: B.G.

153 Auch der Bürgermeister in HALLO FRAULEIN trägt diesen Rollennamen, dessen Assoziation des "reinen Herzens" sicher nicht zufällig nahegelegt ist.

hatten ihn dazu aufgefordert, sich in die Lage der Umsiedler einzufühlen. Reinhardt klagt nun diejenigen an, die den Tod des sympathischen Umsiedlers Michaelis (Karl Hellmer), der für Frieden und ein kleines Glück eingetreten war, verschuldet haben. Er appelliert: Die Bürger sollen den Umsiedlern zeigen, daß die Einheimischen zu ihnen stehen. Viele fordern daraufhin die Abwahl des Bürgermeisters.
Eine endgültige Wende im Verhältnis von Städtern und Umsiedlern tritt erst durch eine Brandkatastrophe in der Stadt ein, in der sich die Humanität der Umsiedler bewähren kann. Der Brand wird durch die Unmoral und Skrupellosigkeit einzelner (d.i. hier vor allem das Gastwirtsehepaar[154]) verschuldet. Durch die innere Begründung des Handlungsablaufes wird dem unwirklich-anständigen Puritanismus, den die Umsiedler als Kollektiv fast durchgängig zeigen, ein Negativ-Modell gegenübergestellt: Das Gute und das Böse werden wiederum säuberlich getrennt und die von den Umsiedlern geäußerte Scham über den vom deutschen Volk verursachten Schaden relativiert.
Außergewöhnlich ist im Film DIE BRÜCKE der Versuch, mit dem Puritanismus der Umsiedler zugleich ein sozio-ökonomisches Modell zu propagieren: Das Ethos des sozialen und moralischen Anstands, einer altruistischen Mitmenschlichkeit und Friedfertigkeit verbindet sich mit Vorstellungen von einer wirtschaftlichen und gesellschaftlich-politischen Organisationsform, von Genossenschaft und Demokratie.[155] Solidarität und

154 Die merkwürdigen Hintergründe fanden weder in der Inhaltsangabe noch in den Besprechungen Beachtung: Die Wirtin des Gasthofes hat eine Affäre mit dem Neffen des Bürgermeisters (Martin). Als dieser sich wegen der jungfräulichen, wesentlich jüngeren und so für eine Ehe geeigneten Flüchtlingsmädchen Hanne Michaelis (Jeanette Schulz) zuwendet, rät diese den - wegen der Umsiedler mürrischen - Einheimischen zu, die morsche Brücke zum Flüchtlingslager mit ein paar Axthieben zu zerstören. Zufällig kommt dabei nicht das Liebespaar, sondern Michaelis zu Tode. Als der Wirt seiner Frau daraufhin hämisch mit einer Gefängnisstrafe droht, will die Wirtin sich von ihrem Mann trennen. Nebenbei war - aus der Erzählung eines Schulmädchens - zu erfahren, daß der Gastwirt "hinter jedem Weiberrock her sei", was wiederum die Vermutung nahelegt, daß auch die Wirtin nur aus Enttäuschung etwas mit dem jungen Martin angefangen hat. Der Gastwirt sieht schließlich ruhig mit an, wie seine Frau mit einer brennenden Zigarette einschläft und sich Bett und Haus entzünden.
155 Beide Modelle bleiben in der Darstellung zwar relativ abstrakt. Doch werden in einigen Äußerungen

Gemeinschaft erscheinen als einzige Chancen der Umsiedler. So sagt einer von ihnen: "Jeder für sich, sind wir doch nichts. Aber alle zusammen..."
Durch den Anstoß einiger besonders Aufrechter entschließen sich die Umsiedler, diesem Prinzip auch im Verhalten außerhalb ihrer Gemeinschaft zu folgen: Nach anfänglichem Zögern[156], finden sich fast alle bereit, über den Fluß zu schwimmen und zu helfen, den Brand in der Stadt zu löschen. Damit bereiten sie das idyllisierende Happy-End vor. Im letzten Bild sehen wir das glückliche Paar Martin und Hanne einem LKW mit Töpferwaren nachsehen, der über die von Städtern und Umsiedlern gemeinsam wiederhergerichtete Brücke in die Stadt fährt. Eine Gruppe von Kindern läuft hinter dem Wagen her. Vor so viel Zukunftsmetaphorik und Beschwörung einer widerspruchsfreien harmonischen Gemeinschaft rückt die Kennzeichnung des Films, er gewinne seine Wirkung "aus der Kraft des Schlichten", in ein anderes Licht: Der Film hinterläßt tatsächlich trotz des erkennbaren guten Willens einen reichlich talkig-schalen Nachgeschmack.

5.2.2.10 Politik und Demokratie im Alltag?

Nach den Vorstellungen der Besatzungsregierungen sollte sich die deutsche Öffentlichkeit nach *demokratischen Grundsätzen* neu konstituieren. Deshalb waren folgende Fragen für das mit dieser Arbeit verbundene Erkenntnisinteresse von besonderer Bedeutung: Welche Bedeutung hat die Politik, hat das Modell

---

der Umsiedler Momente deutlich gemacht, die gegen eine Verwirklichung dieses Neuen stehen. In der ersten Sequenz sagt ein Mann auf die Aufforderung aus der Lagerleitung, einen Barackensprecher zu wählen, entschuldigend: "Wählen sind wir noch nicht so recht gewöhnt." Auf der Bürgermeisterei beschwert sich einer der Aussiedler wegen der Ablehnung, die sie als Sprecher der Umsiedler erfahren:"Wir haben hier schließlich 'ne Demokratie. Doch die kennen sie wohl nur dem Namen nach." Doch erscheint der große Erfolg der Genossenschaft allzu problemlos: Im Film wollen schließlich immer mehr Arbeitslose aus der Stadt hier arbeiten.

156 "Was denn, 'rüber schwimmen? Die letzten Sachen versauen?"

der Demokratie in den Alltagsszenen der Filme? Wer spricht darüber und zu welchen Anlässen?
Die bisherigen Filmanalysen gaben zur Beantwortung dieser Fragen kaum Hinweise. Doch wurde dieser Aspekt nicht nur im Interesse einer schärferen Trennung der einzelnen Themen ausgelassen. Die Motivanalyse der gesamten Untersuchungsgruppe zeigte deutlich: In 80 % der Filme - und besonders in den als kollektive Selbstbilder gezeichneten Bevölkerungskaleidoskopen - wird über Politik und Demokratie in einem engeren Sinne weder gesprochen, noch spielen entsprechende Modelle, Vorstellungen oder Diskussionen eine erkennbare Rolle in der Filmerzählung. Von den verbleibenden zehn Spielfilmen, in denen Politik und Demokratie zumindest im Dialog handlungsrelevant sind, wurden allein sechs von der DEFA produziert. Diese DEFA-Spielfilme kreisen zumeist um die Lösung akuter sozialer Probleme der Nachkriegszeit (Umsiedlerproblem, Jugendkriminalität, Umverteilung des Landbesitzes und Kollektivierung der Montanindustrie). Keiner der verbleibenden vier Filme entstand allein mit britischer Lizenz. In zwei von diesen (DER HERR VOM ANDERN STERN und BERLINER BALLADE) spielen politische Abläufe eine für den einzelnen eher negative, gefährdende Rolle. Sie werden karikierend kritisiert und lächerlich gemacht.
In der BERLINER BALLADE sagt - bezeichnenderweise - ein *Schieber*: "Meine Kraft gehört dem Staat. Die Kraft ist schon da, bloß der Staat noch nicht." Die einzige Figur, die regelmäßig beim Zeitungslesen gezeigt wird, ist die Inkorporation des Mißmutes in diesem Film. Auch "Otto Normalverbraucher", der sich - untypisch besonders für die westdeutschen Filme - zunächst neugierig für Politik interessiert, erlebt in diesem Bereich nichts, das zur Hoffnung berechtigte: Dargestellt wird etwa die Unmöglichkeit der Alliierten, sich über die Zukunft Berlins und Deutschlands zu verständigen. Otto hört sinnlose und in ihrer Struktur iden-

tische, lächerlich wirkende politische Ansprachen verschiedenster Parteien und fürchtet die Kriegsgefahr, die aus durch Revanchismus und Aggression bestimmten politischen Debatten erwachsen kann. Politik wirkt nur negativ auf seine persönliche Existenz. Die Situation in Berlin nach der Währungsreform beschreibt der Erzähler im Film aus dem Off so:

"Endlich konnte man dem Geld in der Hand wieder vertrauen. Endlich hatte es wieder einen Sinn, zu sparen. Aber die Menschen freuten sich nicht. Sie glaubten nicht an den berühmten Silberstreif. Sie fühlten, es lag ein Gewitter in der Luft. Und sie fürchteten sich davor. Denn dieses Gewitter würde ihnen die gerade reparierten Dächer abdecken. Die kaum ersetzten Fensterscheiben würden zerbrechen und drei Jahre Ameisenemsigkeit wären wieder umsonst gewesen."[157]

Im Gegensatz zu der großen Masse der gegenwartsbezogenen Spielfilme stellt BERLINER BALLADE ein Verhältnis des sogenannten kleinen Mannes und der sogenannten großen Politik immerhin dar, wenn auch auf spezifische Weise. In der Mehrzahl der in den Westzonen gedrehten Spielfilme scheinen die Menschen dagegen in einem politikfreien Raum zu existieren. Die äußeren politischen Entwicklungen, zwischen 1946 und 1949 sehr rasche und einschneidende, finden hier direkt kaum einen Reflex. Das Außen bleibt vom Innenraum der alltäglichen Existenz säuberlich getrennt.

Zusammenfassung

Das Hauptthema der deutschen Spielfilme, die bis zum Mai 1949 uraufgeführt wurden, ist die Gegenwart im Nachkriegsdeutschland, genauer: das *Leiden und die Orientierung der Deutschen in der Nachkriegswirklichkeit*. Bei 26 der untersuchten 50 Filme dieses Zeitraums geht es bereits in der äußerlichen Handlung um diese Motive. Eine weitaus größere Anzahl der Spielfilme enthalten unterschwellig, oft in der Form der (historischen) Parabel oder des Vergleichs, Stellungnahmen zu

157 Eig. Filmprotokoll (Videokopie)

den Problemen dieser Realität. Die Analyse der Filme in ihrer Gesamtheit (1. Analyseebene: quantitative Analyse) brachte Häufungen in den Themen und Motiven heraus, die dann in einem zweiten Schritt in ihrer spezifischen Ausgestaltung und Bedeutung erfaßt wurden. Die Darstellung der Ergebnisse entsprach in der Reihenfolge dabei in etwa der Häufigkeit des Auftretens der Motive und ihrer handlungslogischen Gewichtung in den Filmen.

Im ersten Abschnitt dieses Kapitels ging es um das Motiv der schweren oder gar mißglückten *Heimkehr*[158]. Dieses Motiv bestimmt in fast allen gegenwartsbezogenen Spielfilmen der ersten beiden Produktionsjahre (Ende dieser Periode: Sommer 1947) den Handlungsverlauf entscheidend. Heimkehrer sind vor allem Männer, ehemalige Soldaten. Als Kriegsheimkehrer, "im Käfig der Vergangenheit", bewegen sie sich zwischen schwerer Depression, Todessehnsucht und - besonders bei intellektuellen Figuren - Zynismus.[159]

Solche schädigenden Erfahrungen - diesen Eindruck vermitteln vor allem die Wiedersehensszenen der Filme - sind den *Frauen* zumeist erspart geblieben[160]: In der Kriegs- und Nachkriegszeit haben die Frauen fast durchgängig "den besseren Part" abbekommen. Ihre zurückgezogene Existenz und ausschließliche Orientierung an Familie und Haushalt, ihr alltägliches Handeln, der positive Sinn und die gesellschaftliche Bedeutung scheint zu keinem Zeitpunkt obsolet geworden zu sein.

Die *männlichen Heimkehrer* sind deshalb die *dramaturgisch bedeutsameren Figuren*, an denen sich das für die ersten 30 Nachkriegsspielfilme mehrheitlich typische Empfinden einer Interimsperiode, eines "Zwischen gestern und morgen" bricht. Besonders in den ersten Spielfilmen des Untersuchungszeitraumes sind auch identitätsgefährdende Momente der Lebens-

158 Vgl. Abschnitt 5.2.1

159 Auch ständige oder zeitweise geistige Verwirrung können - so erzählen die Filme - ihren Grund in den Traumatisierungen des Krieges haben (z.B. die Figur des Soldaten in IRGENDWO IN BERLIN).

160 Ausnahme: z.B. LIEBE 47

situation *nach* der Heimkehr zentrale Spielfilmmotive. Thematisiert werden vor allem die seelischen und moralischen Irritationen, die durch Zerstörung und Verlust des eigenen Besitzes, der beruflichen Existenz oder auch der körperlichen Gesundheit eintreten.

Eine neue Perspektive muß[161] noch sehr mühsam gewonnen werden.[162] Noch 1947 mißlingen diese Neuorientierungsprozesse in den Filmen mitunter und enden mit Selbstmord der Sich-Verloren-Glaubenden.[163] Die Heimkehrer differenzieren sich jedoch auch: in Generationen, die sich in den Filmen mitunter in heftigen Auseinandersetzungen gegenüberstehen.[164]

Nicht nur im gesellschaftlichen Miteinander, auch im intimen Innenraum der *Ehe und Familie* zeigen die Filme der ersten beiden Produktionsjahre tiefe Risse: Die Erfahrungen des Heimkehrers, die Zeit der Trennung der Partner, des Vaters und der Kinder, die veränderte Situation im Nachkriegsdeutschland und der unterschiedliche Grad der Anpassung an diese Verhältnisse erscheinen als Ursachen der Fremdheit zwischen den Familienmitgliedern. Die Häufigkeit des Motivs *"Gestörte Idyllen"*[165] zeigt dabei m. E., wie die Störungen des vorgestellten *Ideals von Ehe und Familie* erlebt wurden: gefährdend, gravierend und schwer aufzulösen.

Die *Frauen* spielen im Prozeß der *Rekonstitution der männlichen Identität* sehr häufig eine zentrale Rolle. Sie erscheinen für die Männerfiguren als heilende Kraft und altruistische Katalysatoren einer Entwicklung, die als "Zu-

---

161 ... insbesondere in den ersten Nachkriegsspielfilmen (Produktionszeit bis Mitte, Uraufführung bis Ende 1948)

162 Besonders ausgeprägt in: ARCHE NORA, FINALE, MENSCHEN IN GOTTES HAND, VOR UNS LIEGT DAS LEBEN

163 Z.B.: "Walter" in UND ÜBER UNS DER HIMMEL; "Georg" in ZUGVÖGEL

164 Der zweite Abschnitt dieses Unterkapitels ist deshalb überschrieben: Verletzungen, Verluste, Erfahrungen: Generationen im Konflikt (Abschnitt 5.2.1.2). Am Beispiel des im April 1948 uraufgeführten Films WEGE IM ZWIELICHT wurden hier für viele Filme des Untersuchungszeit-raums typische Konfliktstrukturen zwischen den Generationen festgehalten. Anklage erheben in den Filmen oft jüngere Männer gegenüber den älteren (auch der Sohn gegenüber dem Vater, z.B. in UND ÜBER UNS DER HIMMEL; in STRASSENBEKANNTSCHAFT auch einmal die Tochter gegenüber dem Vater).

165 Vgl. Abschnitt 5.2.1.3

sich-selbst-Zurückfinden" apostrophiert wird.[166] Ist die positive *Wende*, die *Restitution des und im "Innenraum(es)"* von Liebe, Ehe und Familie (noch) nicht vollzogen, erscheinen viele Figuren in den Nachkriegsfilmen in einer fast manischen Bewegung ohne Ziel, "entwurzelt" und "haltlos" "im Sturm der Zeit", wie es oft wörtlich heißt.

Besonders an *jungen Menschen* zeigen die Filme die Gefahren und Folgen der unwirtlichen Nachkriegsrealität für den einzelnen. Kinder und Jugendliche fungieren in den untersuchten Spielfilmen m.E. mehr als *Stellvertreter oder Projektionsobjekte*. Die Darstellung ihres Opferwerdens bedeutet zugleich einen Verweis auf die Selbstbilder der Nachkriegsdeutschen, die sich vor allem in einem für die frühen Filme zentralen Filmmotiv zeigt: in den *Kaleidoskopen des Elends*[167]. Bis zum Ende des Jahres 1948 beschreiben die Filme die *Deutschen* noch als *Kollektiv*: Die Nachkriegsdeutschen zeigen sich in den ersten Filmen als *Gemeinschaften* charakterlich und sozial verschiedener Menschen, die jedoch in Not, Enge, Heimat-, Orientierungs- und Zukunftslosigkeit zusammenrücken und eher *Gemeinsamkeiten* als Unterschiede offenbaren.[168]

Kein *Schauplatz* ist für die Ausstellung der *differenzierten Leiden der Deutschen*[169] so geeignet wie die *Großstadt*[170]. Die *Versorgungsprobleme* im Nachkriegsdeutschland werden nicht nur als Hauptursache für Verbrechen und Korruption benannt, sie begründen in den Filmgeschichten auch Depression und Hoffnungslosigkeit, Antriebsschwäche und mangelnde Leistungs-

166 Vor allem drei Frauentypen stehen in den Nachkriegsspielfilmen kontrastierend den schwachen Männerfiguren gegenüber: Die völlig entsinnlichte ältere Mutterfigur, die keusche und altruistische Ehefrau ('der gute Kamerad') und die - auch häufig zu Kriminalität verführende - 'femme fatale', häufig eine junge, lebens- und luxushungrige Frau. Für ein Happy-End kommen selbstverständlich nur die ersten beiden Frauentypen als Partnerinnen in Frage. (Vgl. Abschnitt 5.2.2.5)

167 Vgl. Abschnitt 5.2.2.1

168 Das Motiv der Überwindung oder auch Verkehrung von Bildungs- und Klassenschranken ist ein häufiges (in etwa 20 % der untersuchten Spielfilme).

169 Vgl. Abschnitt 5.2.2.2

170 Abschnitt 5.2.2.3

fähigkeit.[171] Als folgenschwere Auswirkung der Ursachenkette Versorgungsprobleme - Schwarzer Markt - Versorgungshandlungen beklagen die Gegenwartsfilme vor allem den *Verfall an ethischen und sozialen Vorstellungen und Verhalten* bei der nachwachsenden Generation, aber auch eine *soziale und kulturelle Expropriierung und Nivellierung.*
Die Häufigkeit der Motive der "sittlichen Gefährdung" insbesondere junger Frauen sowie der "Verkehrung der Geschlechtsrollen" in der Nachkriegssituation verweist auf Momente der *Fremdheit und Berührungs- und Kontrollverlustangst der Männer* gegenüber den Frauen. Auch zeigt sich hier Angst davor, daß *die mütterlich-pflegerischen Qualitäten der Frauen,* auf die sich der (identitäts-) geschwächte Mann in der Nachkriegssituation in besonderer Weise angewiesen empfand und auf die er intensivste Heilserwartungen richtete, eingeschränkt und grundsätzlich gefährdet werden könnten.
Eine narzißtische Aufwertung der männlichen Identität bedeutet dabei das in der Analyse häufig aufgefundene Deutungsmuster, daß dieses Herausfallen aus dem Normenkodex von Liebe, Ehe und Sittlichkeit für alleinstehende Frauen in der Kriegs- und Nachkriegszeit unausweichlich war, weil Frauen demnach *immer* auf männliche Versorgung und Schutz angewiesen sind.[172] Hier eröffnet sich ein *Widerspruch* zu dem besonders in den frühen Filmen vorzufindenden Frauenbild, das oft *nüchtern-praktische* und bemerkenswert *starke* und zu wendigen Arrangements mit der Nachkriegsrealität fähige Frauen zeigt, denen überwiegend sehr schwache und klägliche Männerfiguren gegenübergestellt sind. Das glückliche Ende besteht in der Restitution der traditionellen Geschlechterordnung: die Filme feiern das Ende einer *"Verkehrte(n) Welt"*[173], das Ende eines Ausnahmezustandes.

---

171 Vgl. Abschnitt 5.2.2.5
172 Besonders deutlich in: LIEBE 47
173 Abschnitt 5.2.2.7

In den Flüchtlingsfiguren[174], deren Ängsten, Demütigungen und Verlusten, fokussieren in mehr als einem Fünftel der untersuchten Filme die Deutschen sich als unschuldige Opfer der wenigen unbelehrbaren Täter. In ihrer Bescheidenheit, Demut und Anpassungsbereitsschaft, ihrem Fleiß, ihrer Tüchtigkeit und ihrem Leistungswillen, ihrer - behaupteten - inneren Opposition zu NS-Ideologie und Krieg, werden sie zu besonders glaubwürdigen *Modellen*, die m.E. *kollektiven Selbstbildern* Ausdruck verleihen. Die eher am Rande agierenden Flüchtlingsfiguren treten in den Filmen häufig als "*Wegweiser*" auf, die eine persönliche und ethische Neuorientierung der Hauptfiguren auslösen oder beschleunigen. Andererseits verrät die Art der Inszenierung ihres Auftretens mitunter *Distanz und Ängste* gegenüber dieser Bevölkerungsgruppe.[175]
Die Gegenwartsbilder des deutschen Nachkriegsspielfilms verweisen somit auf die Vielzahl der empfundenen Belastungen durch das "Außen", wodurch eine *ausschließende und egozentrische Gegenwartsbefangenheit* wie auch eine Abschließung des eigenen Lebens gegenüber dieser bedrohlichen und schmerzbringenden Umwelt und Öffentlichkeit vorbereitet wurde. Bürokratie und Politik werden als per se feindlich, verzögernd und hinderlich, gefährdend und dabei zugleich irrational, amoralisch und inhuman gezeichnet.[176] Während in den untersuchten Spielfilmen der ersten beiden Produktionsjahre die Störungen des "Innen" noch durch von außen kommende Belastungen ausgelöst erscheinen, werden diese Störungen in den späteren Filmen zumeist durch Mißverständnisse oder individuelles Versagen einzelner Menschen erklärt. Gesellschaftliche Abläufe erscheinen zunehmend durch *"Grundgesetze"*, durch nicht durchschau- und beeinflußbare äußere und innere Vorgänge, die *Natur der Menschen und Dinge, das Schicksal* bestimmt.

---

174 Abschnitt 5.2.2.9
175 Vgl. die Analyse zu DIE BRÜCKE, Abschnitt 5.2.2.9
176 Vgl. die Abschnitte 5.2.2.8 und 5.2.2.10

In den Flüchtlingsfiguren[174], deren Ängsten, Demütigungen und Verlusten, fokussieren in mehr als einem Fünftel der untersuchten Filme die Deutschen sich als unschuldige Opfer der wenigen unbelehrbaren Täter. In ihrer Bescheidenheit, Demut und Anpassungsbereitsschaft, ihrem Fleiß, ihrer Tüchtigkeit und ihrem Leistungswillen, ihrer - behaupteten - inneren Opposition zu NS-Ideologie und Krieg, werden sie zu besonders glaubwürdigen *Modellen*, die m.E. *kollektiven Selbstbildern* Ausdruck verleihen. Die eher am Rande agierenden Flüchtlingsfiguren treten in den Filmen häufig als "*Wegweiser*" auf, die eine persönliche und ethische Neuorientierung der Hauptfiguren auslösen oder beschleunigen. Andererseits verrät die Art der Inszenierung ihres Auftretens mitunter *Distanz und Ängste* gegenüber dieser Bevölkerungsgruppe.[175]
Die Gegenwartsbilder des deutschen Nachkriegsspielfilms verweisen somit auf die Vielzahl der empfundenen Belastungen durch das "Außen", wodurch eine *ausschließende und egozentrische Gegenwartsbefangenheit* wie auch eine Abschließung des eigenen Lebens gegenüber dieser bedrohlichen und schmerzbringenden Umwelt und Öffentlichkeit vorbereitet wurde. Bürokratie und Politik werden als per se feindlich, verzögernd und hinderlich, gefährdend und dabei zugleich irrational, amoralisch und inhuman gezeichnet.[176] Während in den untersuchten Spielfilmen der ersten beiden Produktionsjahre die Störungen des "Innen" noch durch von außen kommende Belastungen ausgelöst erscheinen, werden diese Störungen in den späteren Filmen zumeist durch Mißverständnisse oder individuelles Versagen einzelner Menschen erklärt. Gesellschaftliche Abläufe erscheinen zunehmend durch *"Grundgesetze"*, durch nicht durchschau- und beeinflußbare äußere und innere Vorgänge, die *Natur der Menschen und Dinge, das Schicksal* bestimmt.

---

174 Abschnitt 5.2.2.9
175 Vgl. die Analyse zu DIE BRÜCKE, Abschnitt 5.2.2.9
176 Vgl. die Abschnitte 5.2.2.8 und 5.2.2.10