Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 9

Artikel: Die Episode des "Trümmerfilms"
Autor: Ludin, Malte
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931341

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

nen bitteren Nachgeschmack hinterlässt.

Dass «A Private Function» daneben auch noch den echt britischen schwarzen Humor «versprüht», dafür sorgen nicht nur Bennetts Dialoge, sondern ebenso die skurrilen Charakterköpfe (verkniffene und etwas verschlagen dreinblickende Gesichter, aber nie ohne eine gewisse Würde), die Schauspieler, die die grössten Derbheiten servieren, als ginge sie dies alles nichts an, und die Gags, die der Film mit unnachahmlicher Nonchalance serviert.

Speziell hervorzuheben ist dabei die Leistung der Darsteller und darunter besonders jene von Maggie Smith. Sie spielt die von Lady Macbeth inspirierte Parodie einer eisernen Ehefrau, die den ambitionslosen Gatten mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln bearbeitet, um ihre Ziele zu erreichen. Zusammen mit Liz Smith als senile Mutter bildet Maggie Smith ein Mutter-Tochter-Tandem, das durch die divergierenden Absichten der beiden Charaktere immer wieder amüsante Situationen provoziert.

So entstehen einige geradezu abstruse Szenen, nachdem der Fusspfleger Chilvers die zu allem Unglück auch noch an akutem Durchfall leidende Betty ins Haus gebracht hat. Der zartbesaitete Mr. Chilvers bringt es natürlich nicht übers Herz, das rosafarbene, domestizierte Tierchen umzubringen, und so muss er dem Borstenvieh wohl oder übel sein eigenes Heim als Gehege zu Verfügung stellen. Die Besucher sind vom sich langsam im Haus ausbreitenden üblen Geruch zwar etwas irritiert, doch Mrs. Chilvers meistert die Situation, indem sie naserümpfend die Peinlichkeit mit dem schon fortgeschrittenen Alter der Mutter erklärt, was jene in der Folge doch leicht verunsichert.

Auch die ehrbaren Herren sind unterdessen nicht untätig geblieben und machen sich nach dem abhanden gekommenen Hauptgang auf die Suche. Es fällt ihnen leicht, die verlorene Betty wiederzufinden – sie brauchen ja nur dem Geruch nachzugehen. Mrs. Chilvers erwartet sie jedoch bereits. Bewaffnet mit einem wahrhaft umwerfenden Kleid, versucht sie, die Gäste mit weiblicher Anmut und einigen Cocktails zu bezwingen. Eine Szene, die wohl vielversprechend beginnt, dann aber leider nicht ganz zu halten vermag, was sie verspricht. Sie beginnt sich hinzuziehen und bricht so, wie dies leider auch an anderen Stellen vorkommt, den Rhythmus des Films.

Überhaupt gibt es in «A Private Function» einige Gags, die allzu leicht durchschaubar sind und dadurch gewisse Längen produzieren. Trotz allem aber lebendig und manchmal frech und «unanständig» inszeniert, gelingt es dieser Parodie auf gesellschaftliche Zustände immer wieder, makabren Humor aufkommen zu lassen.

Den sarkastischen Höhepunkt des Films bildet aber sicher der Schluss. Der Familie Chilvers ist es gelungen, sich die Teilnahme am Bankett und den damit verbundenen Einzug ins Establishment zu sichern. Zu diesem Erfolg dürfte jedoch die nährstoffreiche Betty mehr beigetragen haben als die ambitiöse Mrs. Chilvers. Die letzte Szene zeigt die endlosen Tische des Banketts, an denen auch die Chilvers ihren Platz zugewiesen bekamen, ganz am Ende eines Tisches, gleich neben den Toiletten... ■

Thema: Deutscher Film im Jahre Null

Malte Ludin

Die Episode des «Trümmerfilms»

«Wenn ich oder der Führer nicht so kunstliebend wären, wäre es sowieso aus. Dann wäre der grösste Teil der Schauspieler an der Front, der andere in den Rüstungsfabriken.» Joseph Goebbels, der dies befand, meinte es auch so; er, der «Minister für Volksaufklärung und Propaganda», der Herr des deutschen Films, ein Herr mit Zuckerbrot und Peitsche. Sein Wort konnte Filmmenschen erhöhen oder vernichten, seine Hand konnte schützen und zerstören. Er wusste, woran er war mit seinen Filmleuten, und sie wussten, woran sie mit ihm waren. Als es ums Überleben ging, da brauchte man einander mehr als zuvor.

Goebbels tat so, als stünde dem deutschen Film nach dem vorübergehenden Ernst der Lage noch eine grosse Zukunft bevor, und liess die Filmindustrie auf Hochtouren laufen. Jetzt, im Winter und Frühjahr 1945, als gewiss wurde, dass es keinen Ausweg mehr gab vor dem Ende, mahnte er die Filmmenschen zu einer Straffung ihrer Kräfte, hielt er sie an zum sparsamen Umgang mit dem Material und zur Disziplin bei der Arbeit. Die Produktion sollte hochgefahren, das Programm umgestellt werden: statt Filme mit Anspruch und Grösse heitere, den leichten Seiten des

Lebens zugewandte. Keine «Durchhalte-Filme» mehr, sondern harmlose Stoffe, Entspannung und Zerstreuung für das durch den Krieg zermürbte Volk.

Während Theater und andere Tempel der Musen längst geschlossen waren, mussten die Leinwände leuchten, Abend für Abend, Illusionen für ein paar Viertelstunden wenigstens. Vorher noch, kurz, Fanfarenklänge: die Wochenschau, Blick auf heroische Kämpfe an den Fronten, die doch irgendwie immer näher rückten; dann ging es ab ins Reich der Träume, mit Titeln wie: *«Die tolle Susanne», «Frech und verliebt», «Heidesommer».* Draussen suchten Scheinwerfer den Himmel ab, und das Geflimmer auf der Leinwand konnte jederzeit in der Finsternis des Bombenalarms untergehen.

Die Traumerzeuger selber führten ein Leben relativ weit ab vom Schuss. Die Bomben des Feindes, der Terror der Nazis trafen anderswo. Der filmmusenfreundliche Minister mischte sich zwar bis in die Einzelheiten der Produktion, aber wenn man sich an die Regeln hielt, liess er einen ungestört. Geld und Zeit spielten – wie bei Staatsmonopolen üblich – keine Rolle. So schienen die Filmstätten des UFA-Konzerns, ob in Berlin, München, Wien, Prag oder Den Haag, wie Horte der kreativen Ruhe und Abgeschiedenheit. Durch die schalldichten Wände der Studios drang der Kriegslärm nur wenig, an das Rennen in die Keller hatte man sich schon gewöhnt. Das verbreitete Bewusstsein der Ferne von den Zeitläufen wurde noch gefördert durch ein Privileg: Wer beim Film Arbeit hatte, war vom Kriegsdienst befreit. Was Wunder, dass in den letzten Wochen des Krieges die Drehzeiten nicht kürzer, die Listen der Darsteller und des Stabes eher länger wurden. Jeder versuchte, sich's noch zu richten, bevor das Unheil ihn einholte, und je höher seine Stellung in der UFA-Hierarchie, desto sicherer fand er einen Weg. Drehorte ausserhalb der Zentren, wo es keine endlosen Bombennächte und statt Ersatzmargarine noch Butter gab, wurden zunehmend favorisiert. Unter den 70 Titeln, die im Jahre 1945 produziert werden sollten, dürfte mehr als einer gewesen sein, hinter dem sich nichts anderes verbarg als ein Überlebensprojekt.

Manche Filmemacher wurden vom Kriegsende überrascht. Helmut Weiss beispielsweise, ein Komödienregisseur der UFA, drehte in Berlin-Tempel-

Film aus den Ruinen: «Irgendwo in Berlin» von Gerhard Lamprecht (1946).

hof mit Heinz Rühmann und Hertha Feiler an einem Lustspiel mit dem Titel *«Sag die Wahrheit»*, als Soldaten ins Studio eindrangen, die russisch sprachen und nicht im Drehbuch standen. Kriegsende, Drehpause.

Wolfgang Liebeneiner, einer der prominentesten Filmschaffenden des Dritten Reichs, drehte im Frühjahr 1945 in Berlin und in der Lüneburger Heide noch *«Das Leben geht weiter»*. Laut Inhaltsangabe in Bauers Filmalmanach eine Art innerer «Durchhalte-Film». Liebeneiner war nicht der Mann, sich von irgendwelchen Ereignissen überraschen zu lassen. Ein bekannter Filmhistoriker schreibt, er habe sich rechtzeitig in die Schweiz abgesetzt. Tatsächlich waren er und seine Frau Hilde Krahl jedoch bei Dreharbeiten in der Heide, wo man sich noch relativ sicher fühlen konnte. Als die British Army das Gebiet besetzte, waren Kamera und Filmmaterial bereits versteckt. Obwohl die Soldaten das Versteck fanden, scheint die Sache für Liebeneiner nicht schlecht ausgegangen zu sein.

Andere prominente Filmschaffende waren wirklich «abgehauen». Von einem Drehtag zum nächsten. Hans Steinhoff zum Beispiel mit dem Flugzeug nach Spanien – wo er allerdings nie ankam. Einige starben noch, als der Krieg schon fast vorbei war: Hans Brausewetter etwa, Lizzy Waldmüller oder Harry Liedtke. Dem Kameramann Friedel Behn-Grund zerriss eine letzte Granate noch das Bein.

Gründung der DEFA

Im Ganzen kam die Filmbranche glimpflich davon. Einige Studios hatten die Bombardierungen fast unversehrt überstanden. Plünderungen, Beschlagnahmungen und Demontage hielten sich in Grenzen. Schon drei Wochen nach der Kapitulation gab es erste Arbeit: Synchronisation russischer Filme. Die UFA als Konzern wurde liquidiert, ein Teil ihres Vermögens ging als Entschädigung an die Sowjetunion. Die Konzern-Zentrale in Berlin-Mitte war übel zugerichtet. Aber schon ein Jahr später zog die Leitung einer neuen Filmfirma hier ein, die der DEFA.

Die DEFA war von einem nach dem Krieg gebildeten «Filmaktiv» ins Leben gerufen worden – einer Gruppe politisch gleichgesinnter Filmemacher, die sich der Unterstützung durch die SMAD (Sowjetische Militäradministration in Deutschland) erfreuen konnte. Die Russen hatten trotz Hitlers Krieg den Glauben an deutsche Kultur nicht verloren, insbesondere im Film sahen sie ein Mittel, um ihre Ideen von Völkerverständigung, Frieden und Demokratie zu verbreiten. Bei der feierlichen Übergabe der Produktionslizenz an die DEFA-Geschäftsführung am 16. Mai 1945 hielt der sowjetische Oberst Tulpanow seine Eröffnungsansprache in Deutsch.

Das Programm der DEFA war breit genug, um den meisten Filmleuten vorerst Platz zu bieten: ein neuer Realismus, «die echte, in keiner Weise beschönigende oder übersteigerte Darstellung des Lebens in all seinen Aspekten». Vor allem aber bedeutete das neue Unternehmen wieder Arbeit beim Film und den Genuss der Sonderrationen für «künstlerisch arbeitende Menschen». Das Firmenschild war Nebensache – vorerst.

Wenn man bedenkt, wie kaputt die Verkehrsverbindungen und Kommunikationswege damals waren und wie tief die von der Propaganda der Nazis geschürte Furcht vor «den Russen» noch sass: Die Resonanz auf die DEFA-Gründung scheint weit und positiv gewesen zu sein. Werner Fink, der an der Feier nicht teilnehmen konnte, schickte ein Telegramm: «Ein ferner Wink / von Werner Fink / dass Euch das Ding / gar wohl geling.»

Die Mörder sind unter uns

Die Dreharbeiten am ersten deutschen Spielfilm nach dem Krieg hatten schon vor der DEFA-Gründung begonnen. Wolfgang Staudte hatte bereits im November 1944 in den U-Bahnschächten Berlins gedreht, wo Tausende von Menschen ertranken, als sie dort Schutz vor den Bomben und Granaten suchten und die SS die Schächte sprengte. Mit dem Drehbuch von *«Die Mörder sind unter uns»* war er vorher bei den Briten und den Amerikanern gewesen. Mag sein, dass diese kein Auge hatten für die filmische Qualität, mag sein, dass ihnen, den Militärs, die antimilitaristische Tendenz nicht gefiel. Jedenfalls gaben sie ihm die Lizenz zum Drehen nicht. Also wandte sich Staudte an die Russen, die im Gegensatz zu Briten und Amerikanern die Kriegsführung der deutschen Armeen im eigenen Lande erlebt hatten. Ihr «Filmbeauftragter» las das Drehbuch und meinte, der Schluss müsse geändert werden. Staudte änderte (statt Mord an dem Mörder ein mahnendes Happy-End), bekam die Dreherlaubnis und drehte den Film, der bereits am 15. Oktober

Ein Land in Trümmern

Das ZDF bringt am Samstag, 10. Mai, um 14.30 Uhr im Filmforum den Beitrag «Ein Land in Trümmern – Der deutsche Film im Jahre Null» von Malte Ludin, dem Autoren dieses Beitrages.

Hildegard Knef und Ernst Wilhelm Borchert in Wolfgang Staudtes «Die Mörder sind unter uns».

in der Berliner Staatsoper uraufgeführt wurde.

Staudtes entschlossene Regie gab dem Film die Eindringlichkeit, die ihn bis heute vor dem Veralten bewahrt hat. Wilhelm Borchert als Dr. Merten spielt darin einen zwischen Häme und Wut am Rande des Abgrunds schwankenden Rächer, der an seinem Kriegserlebnis zu zerbrechen droht und fast verrückt wird darüber, wie seine Mitmenschen nach dem Krieg besinnungslos zur Tagesordnung übergehen. Sein Gegenspieler Brückner, der das Töten befahl und sich nach dem Krieg in der Maske der Unschuld wieder breit macht; Hildegard Knef als junge Frau, fast noch Mädchen; die Licht- und Kameraführung, die Bauten – den Film durchzieht eine Intensität, die an die expressionistischen Stummfilme nach dem Ersten Weltkrieg erinnert: Trümmer nicht nur auf den Strassen, sondern auch in den Seelen. Menschen-Ruinen. Aber auch Hoffnung auf ein neues, besseres Beginnen. Staudte zeigt die Zerstörung durch den Krieg und, in den Beschädigungen des Einzelnen, die Wunden einer ganzen Generation. In der Frage nach der Schuld weist «Die Mörder sind unter uns» über die Filme des «Trümmer»-Genres hinaus. Seine Heftigkeit und Schärfe waren der späteren Verbreitung eher hinderlich. Bis 1948 lief er in den Kinos aller Zonen. Als sich der Eiserne Vorhang senkte und den Austausch von Filmen zwischen den Zonen sperrte, wurde er, wie die Vergangenheit, verdrängt.

Nur einen Monat später geht bei der DEFA der nächste Film der «Trümmergattung» in die Produktion. *«Irgendwo in Berlin»* spielt im kleinbürgerlichen Milieu des Nachkriegsalltags. Zwischen den Trümmern verbreitet sich wieder Normalität, gefährdet allerdings durch Kinderbanden, die die Ruinen der Stadt als ihren Abenteuerspielplatz in Besitz genommen haben; durch Gauner und Schieber (Fritz Rasp und Paul Bildt in zwei sehenswerten Nebenrollen), die neuen «Volksfeinde», die aus der Not ein Geschäft machen; das Elend des Kriegsheimkehrers, des um alle Hoffnungen betrogenen Soldaten. Eine Sequenz des Films zeigt ihn auf einem trostlosen Gang durch die Landschaft der Trümmer. Er trifft auf seinen Sohn, der ihn nicht wiedererkennt in den Lumpen, die einmal seine Uniform waren.

Die Trümmer gehören hier zum Kolorit der Zeit, sind die Konturen einer von Sorgen, Nöten und Gefahren geprägten Gegenwart. Anstand und neuer Lebensmut aber setzen sich schliesslich durch. Der Film endet mit dem Bild einer kollekti-

ven Initiative: Die durch den Tod eines Spielkameraden zum Besseren bekehrten Kinder, nun die Träger neuer Hoffnung, räumen gemeinsam die Trümmer beiseite und den Weg frei für einen neuen Anfang.

Bis 1948 produziert die DEFA noch andere, sogenannte zeitnahe Filme. So dreht Hans Deppe zum Beispiel *«Kein Platz für Liebe»*. Erscheinungen, die für die Nachkriegszeit prägend waren, wie Hunger, Kälte und Wohnungsnot, werden hier ins Komische gewendet und als Aufhänger für einen «Trümmer-Schwank» benutzt, der ebensogut zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort hätte über die Bühne gehen können.

Der erste «Trümmerfilm» mit Erlaubnis einer der westlichen Besatzungsmächte kam 1947 heraus. Helmut Käutner und Ernst Schnabel hatten das Drehbuch bereits entworfen, als der Krieg zu Ende war. Käutner blieb in Hamburg, dem Zentrum der britischen Militärverwaltung. Sie gab ihm ohne viel Umstände eine Lizenz als Filmproduzent und Regisseur; wo Not an Filmmaterial, Geld oder Gerät war, half sie aus. Als das Team drei Tage vor Drehbeginn feststellte, dass ihm zum Drehen eine Kamera fehlte, besorgten die Briten eine – es war die aus Liebeneiners Versteck in der Heide.

Käutner sammelte die durch den Krieg in Hamburg und Umgebung hängengebliebenen Filmleute. Ging es nicht anders, mussten Profis in Berlin oder München gesucht werden – bei den Reisebedingungen damals ein Wagnis. Die Finanzierung besorgten Käutners Partner, ein Produktionsleiter und ein Hosenfabrikant. Aber Geld spielte noch nicht die entscheidende Rolle. Wichtiger war, dass es überhaupt wieder Filmarbeit gab, ausreichende Verpflegung, wärmende Kleidung.

Die Dreharbeiten zogen sich, begleitet von Stromsperren, Materialmangel und anderen Ausfällen, über den ganzen Winter 1946/47 hin, der einer der kältesten des Jahrhunderts war. Das Team und die Schauspieler hielten durch – angespornt vom Gedanken, beim ersten Nachkriegsfilm im Westen dabei zu sein, zumal unter Käutners Regie.

Der Film erzählt die Geschichte eines Autos und seiner wechselnden Besitzer zwischen 1933 und 1945, Episoden von Menschen, die in einer unmenschlichen Zeit versuchen, Mensch zu bleiben. Im Gegensatz zu Staudte interessieren Käutner die Auseinandersetzung mit der Geschichte, die «Bewältigung der Vergangenheit», wie es später im öffentlichen Jargon hiess, nicht; auch nicht begangene Untaten, Schuld oder Vergeltung. Käutner interessiert sich mehr für das Gute im Menschen, für seine Tugenden. Der nach dem Krieg um sich greifenden Trostlosigkeit und Bitternis setzt er die Beispiele persönlichen Mutes, der Liebe und der Hilfsbereitschaft entgegen. Gegen sie können die Kräfte des Bösen nichts ausrichten. Diktatur, Rassismus, Krieg verlieren ihre Macht vor der Integrität des Individuums. Die Erinnerung an wahrhaft menschliches Verhalten in «jenen Tagen» soll in der Gegenwart helfen, mit dem Grauen der Vergangenheit fertig zu werden. Käutner will Mut machen, nicht mahnen, will versöhnen, nicht aufreissen. Am Ende des Films schwenkt die Kamera vom Wrack des Autos, das seine Geschichte erzählt hat, über die geisterhafte Skyline zerstörter Häuserblocks. Überblendung auf einen Trümmerhaufen im Vordergrund. Auf ihm blühen wieder Blumen. Dieser erste Film Käutners nach dem Kriege war einer seiner erfolgreichsten überhaupt.

Trümmerfilm-West

Hinter den filmpolitischen Aktivitäten ihrer russischen Freund-Feinde konnten die Amerikaner nicht lange zurückstehen. Vorher jedoch mussten die Deutschen zuerst einmal umerzogen und der Teilhabe an den Segnungen des American way of life für würdig befunden werden. Filmemacher, die wieder arbeiten wollten, mussten sich also den Prozeduren der «Entnazifizierung» und der »Re-education» unterziehen, mussten endlose Fragebögen beantworten und den Militärbehörden peinlich genau Auskunft über ihre Laufbahn im Dritten Reich geben.

Andrerseits hatten die Amerikaner einen alten Konkurrenten wie die UFA nach dem Krieg nicht auseinandergenommen, um sich in Friedenszeiten einen neuen zu schaffen. Die Lizenzen für Produktion und Verleih wurden gleichmässig an Newcomers, Branchenfremde oder unbescholtene alte Hasen vergeben. Binnen zweier Jahre bildeten sich auf dem Territorium der OMGUS (Office of Military Government United States) an die drei Dutzend Filmfirmen, von denen vielleicht zehn in der Lage waren, mehr als einen Film pro Jahr zu produzieren. Nur wenige überstanden diesen durch die Beteiligung Hollywoods noch verschärften Wettbewerb: Arthur Brauner zum Beispiel, mit seinen die Filmkonjunktur der fünfziger Jahre bestimmenden CCC-Studios in Berlin-Haselhorst, Walter Koppel und Gyula Trebitsch mit der REAL-Film in Hamburg-Wandsbek oder die ehemalige UFA-Tochter BAVARIA in München.

Unter ihren Dächern wurde 1947 der erste «Trümmerfilm» mit US-Lizenz gedreht: *«Zwischen Gestern und Morgen»*. Regisseur Harald Braun hatte wie Staudte und Käutner schon

vor 1945 Filme gemacht, und wie diese gehörte auch er zum UFA-Regienachwuchs. Seine Neue Deutsche Filmgesellschaft hatte offenbar keine Finanzierungssorgen und produzierte den Film mit einigem Aufwand und Starbesetzung.

Schauplatz des Films ist die Ruine eines Hotels, das vor dem Krieg glanzvoller Treffpunkt der Gesellschaft war. In Rückblenden erscheinen die Schicksale von Personen, die dort früher ein- und auszugehen pflegten und deren Leben durch die politischen Umstände einen besonderen Verlauf nahm. Sybille Schmitz beispielsweise spielt eine mondäne Jüdin, die sich der Menschenjagd der Nazis durch einen Sprung aus dem Hotelfenster entzieht; Willy Birgel einen Mimen, der den Tod sucht, weil er die Rollen, zu denen er sich berufen fühlt, nicht mehr spielen darf; Victor de Kowa einen Künstler, der wegen der Karikatur eines Parteibonzen fliehen muss und dabei in den Verdacht gerät, ein Juwelendieb zu sein.

Das Geflecht der Schicksale, Konflikte und Affären drängt sich allerdings so in den Vordergrund, dass die Umrisse der Realität dahinter verschwimmen und die politische Geschichte sich in private Geschichten auflöst. Das Hotel wirkt wie ein Drehort im Niemandsland, abgetrennt von seinen lokalen und historischen Bezügen; die Trümmer sind weder Mahnmal noch Symbol, sondern Zeichen von Zerstörung, Kulissen, die zum Drama passen – nicht umgekehrt.

In der Wahl des Milieus, in der Dramaturgie, Schauspiel- und Kameraführung gleicht dieser Film den Produkten aus der UFA-Zeit und nimmt vorweg, was auch den Stil der Filme in den fünfziger Jahren kennzeichnen wird.

«Zwischen Gestern und Morgen» hatte im Dezember 1947 Premiere in München, fast gleichzeitig mit seinem Berliner Pendant, einer weiteren, von den Amerikanern lizensierten «Trümmerfilm»-Produktion. *«Und über uns der Himmel»* steht freilich vor allem im Zeichen des Comebacks von «Otto-Otto», wie Hans Albers in den Studios genannt wurde.

Es heisst, er habe es sich sogar leisten können, Goebbels zu düpieren, seine Popularität nach dem Krieg war ungebrochen. Unter der Regie Josef von Bakys spielt Albers, eher schwunglos, einen Kriegsheimkehrer und Schieber, der sich zum ehrlichen Menschen läutert. Er findet zu seinem alten Beruf als Baggerführer zurück, spuckt in die Hände und geht frisch ans Werk, um sein Teil am jetzt fälligen wirtschaftlichen Wiederaufbau beizutragen. Obwohl in den Strassen Berlins noch genug herumliegen, sind die Trümmer, die es in diesem Film zu beseitigen gilt, nicht mehr echt, sondern im Studio nachgebaut.

Ende

Die Episode des «Trümmerfilms» endete ohne Aufsehen. Filme wie *«Berliner Ballade»* oder *«Film ohne Titel»* setzten, indem sie das Genre parodierten, den satirischen Schlusspunkt. Die Filmbranche selber gab damit zu erkennen, dass sie das Kapitel als abgeschlossen ansah. Mit Trümmern war im Film nichts mehr zu holen, sie hatten ausgedient. Die neue Ware aus dem Ausland bot den erstaunten Augen des Publikums ganz andere Attraktionen, und wer sich weiterhin mehr zu den Werken deutscher Filmkunst hingezogen fühlte, der konnte sich jetzt wieder an alten UFA-Filmen erfreuen – jenen «Überläufern» aus dem ehemaligen Filmstock, die von der alliierten Zensur für den Verleih freigegeben waren. Jedenfalls trat ein, was Produzenten immer gerne voraussagen, wenn ihnen ein zur Produktion angebotener Filmstoff nicht behagt: das Publikum blieb aus.

Der Kalte Krieg war jetzt voll entbrannt. Er forderte den Blick nach vorn, weg von dem, was geschehen und noch sichtbar war in den physischen Schäden oder auch unsichtbar in den psychischen; hin zu dem, was kommen sollte: wirtschaftlicher Wiederaufbau, Einholen, Überholen. Leistung war die Devise, Verdrängung ihr Preis.

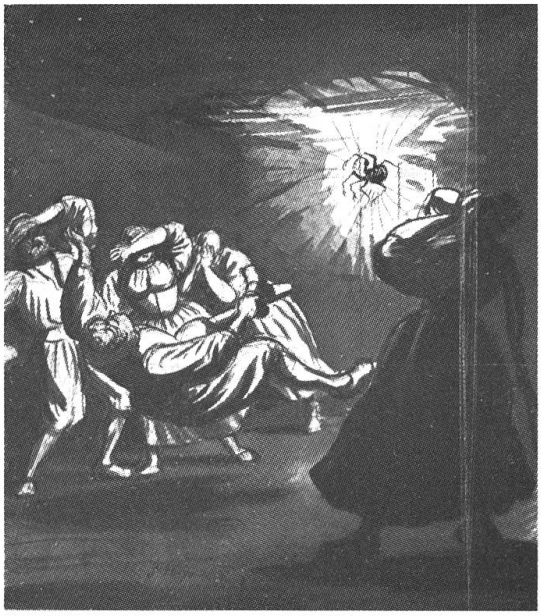
Weder im Theater, in den bildenden Künsten, in der Musik oder Architektur noch in der Medizin, der Justiz, der Verwaltung, der Politik und Gesellschaft überhaupt hat es nach dem Krieg eine umfassende und in die Tiefe gehende Reflexion der eigenen Verantwortung am Faschismus und Krieg gegeben – von praktischen Folgerungen ganz zu schweigen. Warum sollten ausgerechnet vom Film, dem von den Machthabern des «Dritten Reiches» ebenso gründlich gesäuberten wie aufdringlich gehätschelten Teil des Kulturbetriebs die Impulse ausgehen, die eine breite Diskussion über die eigene Vergangenheit hätten entfachen können. Es war beim Film nicht anders als anderswo: Die UFA als Konzern, in ihrer äusseren Gestalt war zerschlagen, ihr Personal aber, ihr Geist, ihre Ästhetik und Technik lebten fort.

Falls die Menschen nach dem Krieg im Kino eine Antwort suchten auf das erfahrene Unheil, suchten sie vergebens. Statt die Fähigkeit zu trauern, förderten die Leinwände, jedenfalls die im Westen, nach bewährter Manier bloss das Vergessen. ■

AZ
3000 Bern 1

Jeremias Gotthelf

Die schwarze Spinne



Mit Illustrationen von Fritz Walthard (1818–1870)

Fritz Walthard (1818–1870) aus Bern war der heutzutage kaum noch bekannte Künstler, der nach der Mitte des letzten Jahrhunderts die packendsten Illustrationen zu vielen Werken Gotthelfs schuf.

156 Seiten, 52 Zeichnungen von Fritz Walthard, bibliophile Ausstattung, gebunden, Fr. 32.–/DM 36.–

Verlag Stämpfli & Cie AG Bern
Postfach 2728, 3001 Bern