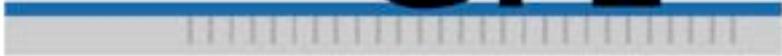


# GFL



*German as a foreign language*

## **Nachkriegskino**

Thomas Brandlmeier, München

ISSN 1470 – 9570

## Nachkriegskino

Thomas Brandlmeier

Da der Filmsektor im Dritten Reich den Zielen des Regimes untergeordnet war, war die Filmpolitik der Besatzungsmächte zunächst eine Verbotspolitik. Nur mit Lizenz der jeweiligen Militärverwaltung und unter deren Zensur konnte wieder eine Filmbranche entstehen. In der SBZ wurde mit der DEFA eine zentrale Produktionsfirma unter zunehmender SED-Kontrolle geschaffen. Die Amerikaner waren die Wortführer unter den Westalliierten und setzten auf eine Politik von Entnazifizierung, Entmilitarisierung und demokratischer Umerziehung. Wichtige Nachkriegsfilme sind: *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte 1946), *In jenen Tagen* (Helmut Käutner 1947), *Der Verlorene* (Peter Lorre 1951) sowie der Dokumentarfilm *Todesmühlen* (Hanus Burger 1945). Insgesamt entstanden neben Wochenschauen und Dokumentarfilmen 30 Spielfilme, die unter dem Oberbegriff Trümmerfilme zusammengefasst werden. Das Filmschaffen von 1945 bis zur Konsolidierung zweier deutscher Staaten war rückblickend eine Periode großer Chancen, die nicht in dem Umfang genutzt wurden, wie es von den engagierten Kräften innerhalb und außerhalb Deutschlands erwartet wurde.

### 1. Nachkriegskino

Über die Zukunft Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg waren sich die Alliierten auf ihren Gipfelkonferenzen nur im Negativen im Klaren. Zur vollständigen Zerschlagung des nationalsozialistischen Herrschaftsapparats musste das Land erobert und besetzt werden. Die Vier-Zonen-Übereinkunft sah vier verschiedene Militäradministrationen vor, koordiniert im Kontrollrat. In den Händen dieser Militäradministrationen lag die kontrollierte Beseitigung aller Herrschaftsinstrumente des Dritten Reichs (Hurwitz 1984).

Der gesamte Mediensektor im Dritten Reich war unter staatlicher Aufsicht. Direkt (in Form von Auftragsarbeiten) und indirekt (mit weitgehend systemkonformen Produkten) hatte er den Zielen des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda gedient. Die alliierte Medienpolitik war deshalb eine Politik der *tabula rasa*. Jegliche Betätigung wurde zunächst strengstens verboten. Vom Buchdruck bis zum Rundfunk, vom Schauspiel bis zur Musik, vom Zirkus bis zum Karneval, war jede mediale, künstlerische und öffentliche Darbietung untersagt (Gesetz 191 der Militärregierung

vom 24. 11. 1944). Dies betraf mit besonderer Schärfe auch Filmproduktion, Filmverleih und Filmvorführung, war der Film doch eines der schändlichsten Propagandainstrumente des Dritten Reichs gewesen, man denke nur an *Der ewige Jude* oder *Kolberg*. Die Filmindustrie, Produktionsstätten, Verleih, auch große Theaterparks gingen in alliierte Verwaltung über, selbst der private Besitz einer Filmkamera war verboten. Bei Verstoß wurden härteste Strafen bis zur Todesstrafe angedroht. Auf diese Bestimmungen hatten sich die Alliierten bereits 1944 geeinigt.

Nach der deutschen Kapitulation wurden die Weichen für den Wiederaufbau der Filmwirtschaft in Deutschland gestellt. Es galt die Grundregel, dass für das Filmwesen innerhalb der Zonen Filmoffiziere verantwortlich waren. In deren Tätigkeitsbereich fiel die Vergabe von Lizenzen zur Ausübung einer Tätigkeit im Filmwesen sowie die Überwachung von Filmproduktionen gemäß der Nachrichtenkontrollvorschrift Nr. 1 der Militärregierung vom 12. 5. 1945. Prinzipiell galt die schärfste Form der Zensur für die Filmproduktion: Vor- und Nachzensur. Der Zensur unterlag auch jeder andere Film, der in die Kinos kam. Lizenzen im Bereich der Filmproduktion wurden nur bei genauer politischer Überprüfung der Antragsteller vergeben. Lizenzen für Verleih und Vorführung wurden weniger streng kontrolliert. Lizenzen und Zensuren waren nur für die jeweilige Zone gültig. Natürlich machten diese allgemeinen Spielregeln noch lange keine Medienpolitik aus. Ebenso wie die politische Zukunft Deutschlands bis zur Zwei-Staaten-Lösung nicht geklärt war (Uhl 2009), war auch die weitere medienpolitische Entwicklung reichlich vage (Pleyer 1965; Hahn 1993; Gröschl 1997).

Relativ am einfachsten war die Situation in der SBZ. Gemäß dem sowjetischen Wirtschaftsmodell hielt die sowjetische Militäradministration wenig von Markt und Konkurrenz. Es wurde von vornherein auf eine große Produktionsfirma gesetzt, die DEFA. Auf sowjetischer Seite lag die Kontrolle bei Oberst Sergej I. Tulpanow und seinem Filmreferent, Oberstleutnant Alexander Dymshitz. Die sowjetischen Kulturoffiziere hatten eine bemerkenswerte Gestaltungsfreiheit und agierten wenig dogmatisch. Es waren durchweg Personen von hoher Bildung mit besten Kenntnissen deutscher Kulturgeschichte. Da die Sowjetunion für Deutschland keine klare Option hatte (ein neutraler linksorientierter Gesamtstaat stand durchaus zur Disposition), gab es auch entsprechende kulturpolitische Freiräume. Natürlich wurden bei der DEFA von Anfang an auch Filme mit einer Tendenz zum sozialistischen Aufbau gedreht, aber das waren in den ersten drei Jahren gerade mal zwei bis drei von insgesamt 14 Spielfilmen.

Der Einfluss der KPD/SED-Kader machte sich erst nach und nach bemerkbar und war selbst von Flügelkämpfen geprägt (Heimann 1994; Mückenberger 1994; Zimmermann 1995; Jordan 1996).

Die Voraussetzungen für eine zentrale Filmproduktion waren trotz der Kriegsfolgen gut. Nach der Aufteilung Groß-Berlins in Sektoren (12. 7. 1945) fielen der größte Teil der ehemaligen Ufi (= Ufa International) und das Rohfilmwerk Wolfen in den Machtbereich der sowjetischen Militäradministration. Mit der Enteignung der Vermögenswerte der Ufi erfüllte die sowjetische Seite ihren Teil des Potsdamer Abkommens zur Liquidierung des ehemaligen reichseigenen Vermögens. Der erste Schritt war die Überführung in die Hände von Treuhändern. Für den weiteren Verlauf waren neben der sowjetischen *Verwaltung für Propaganda und Zensur* unter Oberst Sergej I. Tulpanow die deutsche *Zentralverwaltung für Volksbildung*, kontrolliert von dem KPD-Funktionär Paul Wandel, zuständig.

Die neue Monopolfirma DEFA (Deutsche Film AG) wurde Anfang 1946 in einem komplizierten, mehrstufigen politischen und ökonomischen Verfahren gegründet. Die zentralen Personen waren Hans Klering, ein Remigrant aus Moskau und Angestellter der Film-Exportfirma *Sojusintorgkino*, und Kurt Maetzig, ehemaliger Regieassistent und seit 1944 Mitglied der illegalen KPD; beide waren bereits im Herbst 1945 Mitbegründer des Berliner *Filmaktivs*. Am 16. März 1946 begannen die Dreharbeiten zum ersten deutschen Nachkriegsfilm, zu Staudtes *Die Mörder sind unter uns*, obwohl die DEFA erst am 16. Mai ihre Produktionslizenz erhielt. Der noch frühere Dokumentarfilm *Berlin im Aufbau* von Maetzig firmierte ebenfalls schon als DEFA-Film.

Die Pläne für eine deutsch-sowjetische Gemeinschaftsfirma wurden in Rücksicht auf die anderen Alliierten fallengelassen. Gleichzeitig gab es Differenzen innerhalb SMAD. *Enteignung - Entnazifizierung - Erziehung* lautete das Motto der engagierten Antifaschisten, denen mehr oder weniger hemdsärmelige Praktiker der Macht gegenüberstanden. Ein geradezu klassisches Beispiel für die internen Widersprüche war die skrupellose Auswertung von alten Ufa-Filmen und der immerhin rund 50 sog. Überläufer (Filmprojekte, die beim Zusammenbruch des Dritten Reichs noch nicht abgeschlossen bzw. ausgewertet waren) durch *Sojusintorgkino* (Theuerkauf 1998). Innerhalb der DEFA verkörperten Klering (der erste Direktor) und Maetzig (der künstlerische Direktor) diese beiden widersprüchlichen Tendenzen. Maetzig war

anfangs ganz für die Produktion der Wochenschau *Der Augenzeuge* zuständig. Erst 1947 wendet er sich der Spielfilm-Regie zu. Sein Debüt *Ehe im Schatten* erzählt frei die Geschichte vom Selbstmord des Schauspielers Joachim Gottschalk und seiner jüdischen Frau im Dritten Reich. Die sehr konventionelle Mischung aus Vergangenheitsbewältigung und Sentiment wurde mit über 10 Mio. Besuchern in allen vier Zonen der erfolgreichste deutsche Nachkriegsfilm.

Wesentlich für die wirtschaftliche Konsolidierung der DEFA war die im Laufe des Jahres 1946 erfolgende Überlassung der Produktionsstätten in Potsdam (Babelsberg), Berlin-Johannisthal (ehemals Tobis) und Dresden (ehemals Boehner). Daneben war *Sojusintorgkino* (später *Sovexport*) eine massive Konkurrenz, da diese Firma das Verleihmonopol hielt. Erst 1948 begann die DEFA ihre Filme selbst zu verleihen. Lediglich der stark zersplitterte Kinomarkt war teils privat, teils kommunal gegliedert und nur über eine festgelegte Kontingentierung (mindestens 40% der gezeigten Filme mussten sowjetische sein) kontrolliert. Die Rekonstruktion des Kinoparks ging am schnellsten voran. Ende 1947 war (in allen Zonen) weitgehend der Vorkriegsstand wieder erreicht.

Die großen geopolitischen Verwerfungen, die 1947 ihren Anfang nahmen, haben auch ihre Auswirkungen auf die alliierte Filmpolitik. Die DEFA wird jetzt doch eine deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft. Hinter einem recht komplizierten Geflecht verbergen sich im Grunde zwei Hauptaktionäre: SED und *Sovexport*. Der Kampf um den ostzonalen Markt war jetzt in die DEFA verlegt. Gleichzeitig führte die verschärfte Konkurrenz zu den Westzonen zu einer liberaleren Entnazifizierungspraxis, um die notwendigen Fachkräfte zu sichern. Die filmpolitische Entwicklung verlief weiterhin in eher widersprüchlichen Bahnen und war - historisch gesehen - immer noch offen.

Das verschärfte Augenmerk der Funktionäre auf das Massenmedium Film bedeutete nur in Ausnahmefällen eine einseitige Ideologisierung. Dies galt in erster Linie der Propagierung der SED in der Wochenschau *Augenzeuge*. In striktem Gegensatz zu den Prinzipien unter denen Maetzig die Wochenschau begründet hatte ("Sehen Sie selbst, hören Sie selbst, urteilen Sie selbst" heißt es im Vorspann), wurde hier mitunter hemmungslos manipuliert. Die große filmpolitische Linie war aber darauf ausgerichtet, nicht durch eine einseitige Entwicklung den Einfluss auf die nach wie vor vorhandene gesamtdeutsche Nachkriegskultur zu verlieren.

Ein spezielles Problem der DEFA stellte das 40%-Kontingent an sowjetischen Filmen dar. Entgegen dem allgemeinen Konsens der Alliierten, Kriegsfilme, auch eigener Produktion, vom deutschen Markt fernzuhalten, kamen stalinistische Historienspektakel wie *Peter I* oder *Suworow* in großer Zahl in die Kinos. Hans Klering muss deshalb einräumen:

Ohne die historische Entwicklung dieses großen Landes zu kennen, ist es uns Deutschen schwer, ohne weiteres die Filme der letzten Jahre zu verstehen. Sehr oft drängen sich Parallelen mit von den Nazis gezeigten Filmstreifen auf, und bei oberflächlicher Betrachtung fragen wir uns: Wo liegt der Unterschied? (Klering 1947: 72).

1948 verschärfte sich der ideologische Zugriff der SED-Führung auf die DEFA. Auf einer Klausurtagung am 2. 9. 1948 in der Parteihochschule von Klein-Machnow erklärt Ulbricht unumwunden, dass die SED ihren Standpunkt zum Realismus energisch durchsetzen werde. Ein erstes Alarmsignal aus Moskau ist die 1948 einsetzende Säuberungswelle gegen die allzu liberalen Kulturoffiziere.

Doch zunächst ist die Filmpolitik ein eher vernachlässigter Nebenschauplatz. Am 30. 5. 1949 wird die Gründung der DDR auf den Weg gebracht. Verschiedene DEFA-Filme wie die Liebeskomödie *Träum' nicht, Annette!* (Klagemann 1949), *Das Mädchen Christine* (Rabenalt 1949), ein Drama aus dem 30jährigen Krieg, *Die Buntkarierten* (Maetzig 1948), eine proletarische Familiensaga, und *Bürgermeister Anna* (Müller 1950), ein Trümmerfrauen-Schicksal, werden von der Parteipresse als deplaziert oder ideologisch verfehlt kritisiert, eine Verfilmung des Brechtstücks *Mutter Courage* wird gestoppt. Das prominenteste Opfer ist Wolfgang Staudte. Sein Film *Rotation* von 1949 enthält den antimilitaristischen Schluss-Satz "Das war deine letzte Uniform". Dann wirft der Vater die Uniform des Sohns ins Feuer. Nach fast einem Jahr Kleinkrieg kommt der Film gegen Staudtes Willen gekürzt ins Kino. Die Gründung der DDR wirkt sich auch auf die wirtschaftliche Seite der DEFA aus. Mit Zustimmung der sowjetischen Partner ging die DEFA schrittweise ganz in die Hände der SED über; 1953 wurde der Prozess durch die Umwandlung in einen VEB abgeschlossen.

Der endgültige Zugriff des *Sozialistischen Realismus* in Form einer Säuberungswelle wird in der Anti-Formalismus-Tagung vom März 1951 eingeleitet. Mit diesem Schluss-Strich zur ideologischen Konsolidierung des ostdeutschen Teilstaats endet für Ostdeutschland ästhetisch jene spannende filmgeschichtliche Phase, die als Nachkriegs- und Trümmerfilm gilt. Hermann Axens Formulierung vom September 1951 ist wenig

hinzuzufügen: "Die vom Politbüro eingesetzte DEFA-Kommission ist die maßgebliche Instanz innerhalb der DEFA für alle mit der Filmproduktion und dem Filmvertrieb sowie dem Betrieb der Lichtbildstätten in der DDR verbundenen ideologischen Fragen" (zitiert nach Heimann 1994: 103). Ein Exempel dieses Zugriffs war der Verbot des Films *Das Beil von Wandsbek* (1951). Der Regisseur Falk Harnack, ehemaliger sozialistischer Widerstandskämpfer, hatte sich um ein psychologisch differenziertes Bild einer Täterpersönlichkeit bemüht. Ab sofort war Schwarz-Weiß-Malerei angesagt. Die häufig zitierten Ereignisse von 1952 (Parteikonferenz im Juli, Treffen der Filmschaffenden im September) dienten nur noch der öffentlichen Verkündung und Verankerung der Beschlüsse von 1951.

In den drei westlichen Zonen verlief die wirtschaftliche Entwicklung des Kinos sehr verschieden. Waren die alten Produktionsanlagen zum größten Teil in der sowjetisch besetzten Zone, so war im Westen nur die Produktionsanlage in Geiseltal (ehem. Bavaria) nennenswert. Unter amerikanischer Verwaltung und Regie wurde in Geiseltal zunächst die angloamerikanische Wochenschau *Welt im Film* produziert. Die ersten Nummern der *Welt im Film* sind im Tenor eindeutig: Die Deutschen haben von den Alliierten harte, aber gerechte Behandlung zu erwarten. Kollektivschuld wird ihnen unterstellt. Diese Grundtendenz der sog. punitiven Phase verwischt sich bald. Die Direktiven, vor allem aus Washington, ändern sich teilweise von Woche zu Woche. Spätestens 1947 werden die Deutschen eher als Opfer behandelt, die Schuld der Vergangenheit wird auf den kleinen Kreis der Nürnberger Angeklagten reduziert. Der 1947 in die Kinos kommende amerikanische Dokumentarfilm *Nürnberg und seine Lehre* ist in dieser Hinsicht exemplarisch.

Die Vergabe von Lizenzen in den westlichen Zonen ist zumindest ökonomisch sehr viel restriktiver als die eher großzügige Gründung der DEFA im Osten. Die Zerschlagung einer großen Filmindustrie wird durch die ausschließliche Lizenzierung von kleinen Produktionsfirmen zementiert. In Kleinunternehmen parzelliert ist auch der langsam wieder hochkommende Filmtheaterpark. Größere Strukturen bilden sich dagegen relativ rasch im Verleihbereich durch die Auswertung der alten Ufa-Filme und den Vertrieb alliierter Produktionen. Dadurch ist schon vorprogrammiert, dass die ökonomisch beherrschende Stellung im westdeutschen Nachkriegsfilm den Verleihern zufallen wird. Sie bestimmen bald über Abnahmeverträge und Produktionszuschüsse, was produziert wird, und über Knebelverträge, was die Filmtheater zeigen müssen. Der zentralen

Filmproduktion der DEFA stehen in den drei westlichen Zonen bis 1948 mindestens 14 kleine Firmen gegenüber. Produktionsstätten sind außer München auch Hamburg und Westberlin; 1948 kommt Göttingen hinzu (Pleyer 1965; Hauser 1989; Hahn 1993; Gröschl 1997).

Im Zentrum der amerikanischen Besatzungspolitik steht ein Programm der re-education (Roß 2005). Mit welchen Methoden und Zielen diese Politik umzusetzen ist, ist jedoch in den ersten beiden Besatzungsjahren Gegenstand eines bemerkenswerten Konflikts. Innerhalb der amerikanischen Militärregierung besteht von Anfang an ein Gegensatz zwischen der Roosevelt-Linken und dem erkonservativen Establishment der Army. Die Roosevelt-Linke hat zu Beginn der Besatzungszeit wichtige Schaltstellen zur demokratischen Umerziehung der deutschen Bevölkerung, zur Entnazifizierung und zur Verfolgung von NS-Verbrechen in der Hand. Morgenthau, Roosevelts Finanzminister, hatte in seinem Buch *Germany is Our Problem* 1945 die Rolle der deutschen Großindustrie bei der Entstehung der beiden Weltkriege analysiert. Zweimal war eine extrem expandierende Großindustrie auf die Grenzen fremder Märkte gestoßen, die gewaltsam geöffnet werden sollten. Er glaubte, eine Wiederholung dieses Mechanismus sei nur zu verhindern, wenn die deutsche Industrie auf den Binnenbedarf reduziert werde.

Diese Analyse hatte natürlich Konsequenzen auf die Einschätzung des Nationalsozialismus als ideologische Hilfsorganisation für die imperialistischen Bestrebungen der deutschen Großindustrie. Die Ermittlungen gegen IG-Farben, Deutsche Bank, Dresdner Bank u. a. sind das Verdienst der Roosevelt Linken. Der zweite Nürnberger Prozess wäre ohne diese Vorarbeiten unmöglich gewesen. Aus den heute zugänglichen OMGUS-Akten (OMGUS = Office of Military Government for Germany, United States) geht aber auch deutlich hervor, wie die Roosevelt-Linke von Anfang an vom militärischen Establishment ausgebremst wurde. Eine Militärführung, die es verstand amerikanische Vermögenswerte auf deutschem Boden (IG-Farben!) vor Bombardements zu bewahren, hatte auch kein Interesse, dass die Kriegsverbrechen der deutschen Industrie ernsthaft verfolgt wurden. Als 1947 der Konflikt zwischen Ost und West offen ausbrach, waren die Tage der Roosevelt-Linken endgültig gezählt. Von den zentralen Besatzungszielen Entnazifizierung, Entmilitarisierung und demokratische Umerziehung blieb nur noch die von oben verordnete Demokratisierung übrig (Enzensberger 1985 und 1986).

Diese Konfliktlage hatte Auswirkungen in allen Bereichen. Ein frühes und markantes Beispiel ist das Schicksal von *Todesmühlen* (Hanus Burger, 1945), des wichtigsten Films über die deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager. Hanus Burger, ein exilierter deutschtschechischer Sozialist, war als amerikanischer Soldat 1945 nach Deutschland gekommen. Als ehemaliger Dokumentarfilmer erhielt er den Auftrag, einen Aufklärungsfilm über die deutschen Konzentrations- und Vernichtungslager herzustellen.

Burger machte sich sofort daran, einen Kompilationsfilm aus inszenierten Szenen und dokumentarischem Material zu montieren, der die Lager als letzte inhumane Konsequenz einer rücksichtslosen wirtschaftlichen Expansionspolitik darstellt. Von alledem blieb nichts übrig als ein ehrbarer Dokumentarfilm über die industriell organisierte Vernichtungsmaschinerie des Dritten Reichs. Billy Wilder, der den größten Teil seiner Familie in den Lagern verloren hatte, war für den Endschnitt zuständig. Er reduzierte den Film drastisch auf die These der Kollektivschuld. Zu Burger erklärte er:

Den Zimt, den sie da rundherum gedreht haben, in allen Ehren, aber das interessiert keinen. Und was die Lager angeht, da wird mir nach zehn Metern übel, und ich bin was gewohnt. Ich habe sogar in einer Trinkerheilstalt übernachtet für DAS VERLORENE WOCHENENDE. (Burger 1977: 258).

Aber selbst der Kollektivschuld-Vorwurf des Films ging vielen Leuten in der Army zu weit. Der tatsächliche Einsatz des Films hing von der persönlichen Einstellung der Offiziere vor Ort ab; viele boykottierten ihn, Ende 1946 wurde er klammheimlich zurückgezogen. Noch während des Herstellungsprozesses des Films schalteten sich hohe Offiziere und Beamte des OWI (Office of War Information) in Washington ein. Hinter verschlossenen Türen hieß es bereits, man könne die natürlichen Verbündeten von morgen nicht vor den Kopf stoßen (Burger 1977; Hoenisch 1980; Chamberlin 1981; Goergens 2002).

Während die amerikanische und britische Militärregierung von vornherein sehr eng zusammenarbeiteten, war die französische Zone zunächst auf eine eigene administrative Linie ausgerichtet. Trotz des kleinen Territoriums der französischen Zone wurde eine eigene Wochenschau hergestellt. Dies war zunächst eine deutsche Version der *Actualités Françaises*, ab Februar 1947 die deutschsprachige Wochenschau *Blick in die Welt*. Im Unterschied zu den USA und Großbritannien verfolgte Frankreich klassische militärische Ziele mit territorialen Ansprüchen. Dies führt zu einem Dreischritt aus

Schuldzuweisung, Wiedergutmachung und Patronage, der sich in Wochenschauen und Dokumentarfilmen als insgeheim dramaturgisches Prinzip finden lässt. Bereits 1946 produziert das G.M.Z.F.O. (Gouvernement Militaire de la Zone Française d'Occupation) einen Film, der diese Linie geradezu idealtypisch verfolgt: *Ein Jahr später* beginnt mit einem Rückblick auf das Dritte Reich und den Zweiten Weltkrieg. In Parallelmontage werden kriegerische und friedliche Szenen nebeneinander gestellt. Der Mittelteil handelt von den Zerstörungen in Frankreich, Belgien und Polen, dagegen geschnitten Zerstörungen in Deutschland, deutsche Offiziere im Gefangenenlager, Göring, Hess, Ribbentrop und Keitel im Nürnberger Prozess. Das letzte Drittel zeigt französische Pioniere, die die Infrastruktur und die Versorgung mit Energie und Lebensmitteln wieder in Gang bringen. Universitäten, Zeitungen und Kulturveranstaltungen werden von der französischen Militärregierung eröffnet. Die Ausstellung *Frankreich – Baden* erinnert an die gemeinsame Geschichte. Das Schlussbild des Rheins, vom Flugzeug aus, spielt auf den Rhein als gemeinsame Grenze an.

Die drei Nachkriegswochenschauen zeigen ein deutlich unterscheidbares Profil. Der sowjetisch-ostdeutsche *Augenzeuge* suggeriert dem Zuschauer beständig, dass er selbst die Fakten beurteilen soll - Fakten, die aber zunehmend parteiischer ausgewählt werden. Der Antifaschismus der Wochenschau ist in der historischen Distanz deutlich als Versuch zu erkennen, möglichst breite Schichten über ein großzügiges Identifizierungsangebot einzubinden. Die amerikanisch-britische *Welt im Bild* bemüht sich am stärksten um Neutralität in der Darstellung. Der grundsätzliche Widerspruch von Militärregierung und demokratischer Selbstbestimmung ist aber bei genauerem Hinsehen beständig präsent. Die selbst gesteckten Ziele von Entnazifizierung, Entmilitarisierung und demokratischer Umerziehung sind gegen Ende 1947 nur noch phrasenhafte Lippenbekenntnisse. Die französische Wochenschau ist unverkennbar auf Vereinnahmung der Zuschauer für die Grande Nation ausgerichtet. Die Verurteilung des Nationalsozialismus engt sich fast ganz auf den Kreis der Nürnberger Angeklagten ein.

So interessant die Dokumente dieser drei Wochenschauen auch historisch sein mögen, bieten sie selbst in den Sujets nur ein sehr eingeschränktes Bild der Nachkriegswirklichkeit und der Nachkriegswelt. Ganze Bereiche sind völlig ausgeblendet wie Reparationen durch Arbeitsleistung und/oder Demontage, Übergriffe einerseits und Fraternization andererseits, die kolonialen und imperialen Nebenkriegsschauplätze der Siegermächte und deren innere Konflikte. Das Weltbild der

Nachkriegsdeutschen, zumindest im Kino, ist stark eingeschränkt und von rosa Brillen geprägt.

Dies gilt auch für den Sektor Dokumentarfilm und Spielfilm. Das Kinoprogramm bestand gemäß gemeinsamer alliierter Regelung aus Wochenschau, Dokumentarfilm und Spielfilm. Dem Dokumentarfilm kam deshalb in dieser Phase eine große Bedeutung zu. Die deutsche Dokumentarfilm-Produktion war ausschließlich innenpolitisch und behandelte Sujets wie Nürnberger Prozesse, Wiederaufbauprojekte, Flüchtlingsprobleme, Versorgungsfragen, Erziehung. Die Dokumentarfilm-Produktion erfolgte ebenso wie die Wochenschau im Auftrag der Militäradministration. Der Tenor der Filme verläuft zeitlich parallel zu der Entwicklung der Wochenschauen. Einen quantitativen Schub erhielt die deutsche Produktion im Westen ab Ende 1948. Mit amerikanischer Unterstützung entstand die Staffel *Zeit im Film*, die eindeutig bereits Ost-West-polarisiert war. Es ging jetzt nicht mehr um re-education, sondern um re-orientation: Der einzelne Bürger sollte motiviert werden, selbst zum Gemeinwohl und zur demokratischen Entwicklung beizutragen. Eine unkritisch positive Haltung war jetzt angesagt, programmatisch sind oft schon die Titel: *Am Anfang war die Tat* (1951), *Frischer Wind in alten Gassen* (1951), *Und was meinen Sie dazu* (1950). Die Masse der Dokumentarfilme stammte jedoch aus alliierter Produktion. Stark reflektierte oder gar selbstkritische Dokumentarfilme kamen dabei nicht zum Einsatz. Jede Nation präsentierte dem deutschen Publikum ein Sonntagsbild der eigenen Verhältnisse (Jaeger 1976; Hahn 1993; Zimmermann 1995; Jordan 1996; Gröschl 1997).

Die amerikanische, britische und französische Zensur fungierte, ähnlich der sowjetischen, auch als verlängerter Arm der jeweiligen nationalen Filmindustrie. Die Wirtschaftsverbände der einzelnen Filmindustrien haben sich für eine solche Politik stark gemacht und bei patriotisch gesinnten Militärzensoren bereitwillige Helfer gefunden. Die Statistiken sind in dieser Hinsicht ganz eindeutig: Von Zone zu Zone dominieren bei den zugelassenen Filmen aus dem Ausland die der jeweiligen Militäradministration. Daneben gibt es eine zweite Tendenz: Filme, die die eigene Nation in einem weniger guten Licht erscheinen lassen, werden gezielt vom deutschen Markt ferngehalten. So ist z. B. der amerikanische film noir, am europäischen Nachkriegsmarkt generell ein großer Erfolg, am deutschen Nachkriegsmarkt stark unterrepräsentiert (Brandlmeier 2009).

Das alliierte Zensurverhalten gegenüber alten Ufa-Filmen ist von großer Naivität gekennzeichnet. Propagandafilme und militaristische Filme unterliegen einem Verbot, alle anderen Filme passieren die jeweilige Militärzensur ungeachtet aller latenten faschistoiden Tendenzen zu Hunderten. Umso größeres Augenmerk heftet sich sowohl in der zeitgenössischen Debatte wie auch im Interesse der alliierten Militäradministrationen auf den eigenständigen deutschen Nachkriegsfilm, auch wenn er - statistisch gesehen - die wenigsten Kinobesucher erreichte. Statistiken aus dieser Periode sind nicht besonders zuverlässig, aber man kann für die Zeit der alliierten Militärzensur von 1945 bis 1949 einen Anteil von grob 10% deutscher Nachkriegsproduktion benennen; den Rest teilen sich Reprisen aus alten Ufa-Beständen und alliierte Produktionen etwa zu gleichen Teilen (immer noch die umfangreichsten statistischen Angaben finden sich bei Pleyer 1965).

Die deutsche Nachkriegsproduktion bestand überwiegend aus direkten oder indirekten Trümmerfilmen. Dies sind Filme, die auf das Zeitmilieu Bezug nehmen. Der Begriff selbst ist ein vom Publikum geprägtes Schlagwort, das eine weitverbreitete Grundhaltung ausdrückt: Der Kinobesucher hat ein starkes Eskapismusbedürfnis, er will Unterhaltung und Ablenkung vom Nachkriegselend, nicht eine Verdopplung auf der Leinwand. Das ursprüngliche Verdikt *Trümmerfilme* wurde dann von der Branche euphemistisch aufgegriffen.

Es kann keinen Zweifel daran geben, dass die Periode des Trümmerfilms von guten Absichten und in den meisten Fällen sicher auch von großem Engagement geprägt war. Die Lizenzvergabe der Alliierten war in den ersten beiden Jahren sehr restriktiv, nur Filmleute mit einwandfreier Vergangenheit hatten eine Chance, Filme zu drehen. Aus Mangel an Fachkräften, später auch aus einer opportunistischen Mentalität zur Generalamnestie wurde dann schnell die Altbranche wieder rehabilitiert (Kochenrath 1966).

Eine besondere Rolle für die Entwicklung der westdeutschen Filmindustrie sollte Erich Pommer spielen. Er war in den 20er Jahren der bedeutendste deutsche Filmproduzent gewesen. Wie viele Filmschaffende verließ er mit Machtergreifung der Nationalsozialisten Deutschland. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam er als amerikanischer Filmoffizier nach Deutschland zurück. Er bemühte sich nachweislich und trotz der schwierigen Verhältnisse sehr um den Wiederaufbau der deutschen Filmindustrie. Von der Altbranche, deren brisante Personalakten er natürlich kannte,

wurde er später bezichtigt, er habe die Weichen zugunsten der Ausdehnung des amerikanischen Marktes gestellt (Jacobsen 1989).

Obwohl die eigenständige deutsche Spielfilm-Produktion bis 1948 gerade mal 40 Titel umfasst, zählen zwei der Filme heute noch zu den unumstrittenen Inkunabeln des deutschen Films. Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* entstand mit sowjetischer Lizenz. Es war der erste Trümmerfilm überhaupt, das Drehbuch hatte Staudte bereits heimlich in den letzten Kriegsmonaten geschrieben. Ästhetisch knüpft der Film an die expressionistische Tradition an. Die Geschichte des Films handelt von einem psychisch gebrochenen Heimkehrer, der seine Kriegserlebnisse nicht überwinden kann. Ihm gegenübergestellt ist sein ehemaliger Vorgesetzter, ein Kriegsverbrecher, der ohne Skrupel schon wieder seine Fabrik aufbaut. Hildegard Knef als resolute Trümmerfrau reißt den verzweifelten Hauptakteur aus seiner Lethargie. Staudte hatte den Film im besetzten Berlin erst den westzonalen Behörden angeboten. Peter van Eyck, damals noch amerikanischer Filmoffizier, hatte ihm erklärt, dass in den nächsten 20 Jahren keine deutschen Filme mehr gedreht würden. Bei Oberst Tulpanow fand Staudte schließlich Zustimmung. Allerdings gab es einen bemerkenswerten Konflikt um den Schluss. Bei Staudte sollte der Heimkehrer den alten Nazi erschießen. Natürlich lehnten die Sowjets Selbstjustiz ab, bemerkenswert ist aber der Ersatzmonolog, der den Deutschen das Recht zur Selbstreinigung abspricht. (Orbanz 1977).

Eine heftig umstrittene These zu *Die Mörder sind unter uns* steuert Robert R. Shandley bei (Shandley 2010). Er hält den Film für einen deutschen Western mit einem verhinderten Showdown. Die Ruinenlandschaften sind auf Monument Valley hin inszeniert, Berlin wird zu *Tombstone* (John Ford 1946). Die formalen Ähnlichkeiten sind in der Tat vorhanden, zumal amerikanische Western in Europa bestens bekannt waren und Filmleute wie Staudte selbst im Zweiten Weltkrieg einen privilegierten Zugang hatten (vgl. auch Roschlau 2012). Die Spekulation, dass Staudte lieber einen Western gedreht hätte, geht aber an dem expliziten Anliegen des Projekts völlig vorbei.

*In jenen Tagen* von Helmut Käutner entstand 1947 mit britischer Lizenz. Der Film erzählt verschiedene Episoden aus dem Dritten Reich; die Geschichte eines Autos verbindet die Episoden in einer Rahmenhandlung, die in der Gegenwart spielt. Stellenweise zeigt der Film Parallelen zum italienischen Neorealismus, eine Episode ist aber auch stark expressiv. Käutner geht es darum, Zeugnisse des Menschlichen mitten in einem unmenschlichen System zu zeigen. Hier kam es zu einem bemerkenswerten

Fall von Selbstzensur: eine der sieben Episoden wurde entfernt. Sie handelte von Schicksal eines *entarteten Künstlers*, eines Zwölfjägers. Machtergreifung, Rassismus, politische Verfolgung, Krieg, Widerstand und Flucht scheinen zumutbare Themen, aber die Utopie einer ganz anderen Welt, wie sie sich in der Weimarer Avantgarde artikuliert, erscheint Tabu. Die gefährliche Biederkeit der deutschen Nachkriegsgesellschaft kündigt sich hier schon an (Jacobsen, Prinzler 1992).

Vieles, was man an den Spielfilmen der Nachkriegszeit kritisieren kann und muss, relativiert sich durch die denkbar schwierigen Umstände. Das eigentlich Bedenkliche ist aber die Gesamtentwicklung. Die Filme wurden mit der Zeit keineswegs scharfsichtiger in der Kritik der Vergangenheit, sondern zusehends nachsichtiger und entschuldigend. Die Entwicklung des Spielfilms ist seinerseits ein getreues Spiegelbild des Übergangs von einer konsequent antifaschistischen ersten Phase in eine zweite Phase, in der vor allem der aufkommende Kalte Krieg eine schnelle Erledigung der Vergangenheit opportun erscheinen lässt.

Drei Spielfilme erscheinen in diesem Zusammenhang besonders interessant. *Und finden dereinst wir uns wieder*, 1947 von Hans Müller mit britischer Lizenz gedreht, ist der erste Film, der die Hitlerismus-These voll ausformuliert: Der eigentlich Schuldige war Hitler allein, alle anderen waren nur Mitläufer. Staudtes *Schicksal aus zweiter Hand* von 1949 ist einer jener Trümmerfilme, die ihre brandaktuelle Handlung in ein historisches Kostüm kleiden. In diesem Film geht es um einige der Schlüsselmotive der Periode, die Wiederkehr des Verdrängten, die Psychopathologie des Vergessens und die Flucht in Obskurantismus und Irrationales.

1951 dreht Peter Lorre, Remigrant, Hauptdarsteller und Regisseur, den letzten Trümmerfilm überhaupt, *Der Verlorene*. In einem Stil, gemischt aus film noir und Expressionismus, lässt Lorre den privaten, an seiner tragischen Existenz verzweifelnden Triebmörder auf die skrupellosen Massenmörder des Faschismus treffen. Der Film thematisiert bitter die vertane historische Chance der deutschen Nachkriegsgeschichte. Der letzte Trümmerfilm zieht jene Konsequenz, die die sowjetische Militärzensur dem ersten Trümmerfilm versagt hatte: Der unbelehrbare Täter wird erschossen (Schnurre 1950; Dohter 1975; Zielinski 1979; Brandlmeier 1989 und 1993; Behring 1993; Farin, Schmid 1996).

Ein wichtiger Aspekt des Trümmerfilms ist die Rolle der Frau. Frauen waren in der Kriegs- und Nachkriegszeit in hohem Maße berufstätig und wie nie zuvor auch in

Führungspositionen (Freier / Kuhn 1984). Es bildete sich ein Frauentypus heraus, der bald das generalisierende Etikett *Trümmerfrau* trug. Es war ein resoluter, zupackender Frauentypus, der in den Zeitfilmen die vom Krieg geschockten und gebrochenen Männer erschreckt. Gleichzeitig war ihre Emanzipation aber durch äußeren Zwang und nicht durch persönliche Überzeugung entstanden, so dass sie den Versuchen der Rollenrevision kaum ernsthaften Widerstand leisten. Vertreter dieses Rollentypus waren Schauspielerinnen wie Hildegard Knef, Hilde Krahl, Eva Ingeborg Scholz, Gisela Trowe, Bettina Moissi, Margot Hielscher, Renate Mannhardt, Joana Maria Gorvin. Nach der Trümmerfilm-Periode hatten diese Schauspielerinnen entweder einen Karriereknick oder sie wechselten ins Fach der emanzipierten Intrigantin oder mussten sich mit heimpusseligen Rollen abgeben (Dohter 1975; Brandlmeier 1989; Perinelli 1999; Brauerhoch 2006; Horbrügger 2007).

Eine zentrale Frage - nicht nur bei den Filmschaffenden, aber besonders hier - war die Frage nach neuen inhaltlichen und ästhetischen Ansätzen nach der allgemeinen künstlerischen Korruption des Dritten Reichs. Dies war eine Debatte, die das gesamte deutsche Nachkriegskino in einer enormen Intensität beschäftigte und die auch davon zeugt, dass die medienpolitischen Verbrechen der Vergangenheit in der Branche zumindest partiell aufgearbeitet wurden.

Der wichtigste Beitrag zu dieser Debatte von Seiten der DEFA war der Erste Deutsche Film-Autoren-Kongreß vom Juni 1947 in Berlin, der von den drei westlichen Zonen unterstützt und mit Vertretern beschickt wurde. Der Tenor der Debatte im Umfeld der DEFA lässt sich auf die Formel bringen: Keine Tendenzfilme - aber kein Film ohne Tendenz! Als bemerkenswert muss immer noch die unumstrittene Forderung nach einer engen künstlerischen Zusammenarbeit von Autoren und Regisseuren gelten. Die französische Nouvelle Vague hat sie später zu einem zentralen Anliegen gemacht. Filmgeschichtlich gehört der Trümmerfilm eindeutig zum Autorenfilm und nicht zur großen Industrie. Die westdeutsche Debatte war zwischen den - letztlich unvereinbaren - Extremen von Zeitfilm und Eskapismus angesiedelt. Die spätere Debatte zwischen dem scheinbar unpolitischen Heimatfilm und seinen Kritikern ist hier auf fatale Weise schon präfiguriert. Die umfangreichste Debatte dieser Art fand in der Zeitschrift *Der neue Film* statt und erstreckte sich über zwei volle Jahrgänge (1947 und 1948) (Brandlmeier 1993).

Das Filmschaffen in Deutschland von 1945 bis zur Konsolidierung zweier deutscher Staaten war rückblickend eine Periode großer Chancen, die nicht in dem Umfang genutzt wurden, wie es sowohl von den Alliierten wie auch von den engagierten Kräften in Deutschland erwartet wurde. Es ist im historischen Rückblick leicht, Schuldzuweisungen zu verteilen. Immer wieder notiert wird die Unfähigkeit der deutschen Filmleute zu einem Neuaufbruch wie es z.B. der italienische Neorealismus war. Aber ein Film aus dem linkshumanistischen Geist des Neorealismus hätte bei keiner der vier Militäradministrationen eine Chance gehabt. Immer wieder angeführt wird auch die Naivität und Konzeptlosigkeit der Alliierten, insbesondere ihr mangelndes Vertrauen in die vorhandenen antifaschistischen Kräfte in Deutschland.

All die widrigen Umstände von zerstörten Produktionsanlagen über die geistige Lähmung weiter Teile der Bevölkerung mit einer Flucht ins Private und Irrationale bis hin zur alliierten Gängelei sind aber fast schon marginal gegenüber den Folgen des Kalten Kriegs. Unter einer Woge von opportunistischer Vereinnahmung der Deutschen in Ost und West wurden die Ansätze für eine grundlegende Erneuerung auf allen Gebieten und natürlich auch im Filmschaffen verschüttet. Entnazifizierung, Entmilitarisierung und Demokratisierung wurden ersetzt durch Vergessen, Vergeben und Verdrängen.

## **Bibliographie**

- Behring, Heinrich W. (1993) *Kollektive Tagträume - Die Ästhetik des deutschen Nachkriegsfilms 1945 - 1949*. Hannover: Universität Hannover.
- Becker, Jörg (1997) Plädoyer für den "ganzen deutschen Film". *FilmGeschichte* 9 und 10, 83-84.
- Becker, Wolfgang; Schöll, Norbert (1995) *In jenen Tagen...* Opladen: Leske + Budrich.
- Bock, Hans-Michael (1998) Die DEFA-Story. In: Geoffrey Nowell-Smith: *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart. Weimar: Verlag J. B. Metzler, 582-590.
- Bock, Hans-Michael; Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.) (1993) *Film-Materialien* 3. Göttingen, Hamburg, Berlin, Hannover: Filmaufbau GmbH.
- Brandlmeier, Thomas (1975) Deutscher Nachkriegsfilm 1945 - 51. *Film- und Ton-Magazin* 2, 46-47.
- Brandlmeier, Thomas (1976) Deutschland in Trümmern. Filmdokumente der Jahre 1945 - 49. *Film-Korrespondenz* 5, 15-16.
- Brandlmeier, Thomas (1989) Von Hitler zu Adenauer. Deutscher Trümmerfilm. In: Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen*. Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 33-61.

- Brandlmeier, Thomas (1989) Utopien rückwärts. Die Phase der Trümmerfilme. *Unsere Medien - Unsere Republik Nr. 1*. Marl: Adolf-Grimme-Institut, 34-35.
- Brandlmeier, Thomas (1993) Und wieder Caligari...: Deutsche Nachkriegsfilme 1946 - 1951. In: Jung, Uli (Hrsg.) *Der deutsche Film – Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 139-166.
- Brandlmeier, Thomas (2009) Kampf ums Nachkriegsprogramm. In: Roschlau, Johannes (Hrsg.) *Träume in Trümmern. Film - Produktion und Propaganda in Europa 1940-1950*. München: Ed. Text + Kritik, 156-172.
- Brandt, Sylvia (1999) Can the Germans be re-educated? *Filmblatt* 10, 39-41.
- Brauerhoch, Annette (2006) *Fräuleins und GIs*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Verlag.
- Burger, Hanus (1977) *Der Frühling war es wert*. München: C. Bertelsmann Verlag.
- Chamberlin, Brewster S. (Hrsg.) (1979) *Kultur auf Trümmern*. Stuttgart: DVA.
- Chamberlin, Brewster S. (1981) Todesmühlen. *Vierteljahrszeitschrift für Zeitgeschichte* 3, 420-434.
- Dengler, Gerhard (1989) *Zwei Leben in einem*. Berlin (Ost): Militärverlag der DDR.
- Der Deutsche Film. Fragen. Forderungen. Aussichten. Bericht vom Ersten Deutschen Film-Autoren-Kongreß (1947)*. Berlin: Henschel.
- Dohter, Daniel (=Ulrich Kurowski) (1975) Der Sieg der Ehrpusseligkeit. *Film-Korrespondenz* 1, 15-17.
- Dolezel, Stephan (1988) Welt im Film 1945 and the Re-education of Occupied Germany. In: Dolezel, Stephan; Short, Kenneth R. M. (ed.): *Hitler's Fall - The Newsreel Witness*. Oxford 1, 148-157.
- Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.) (1985) *O.M.G.U.S. Ermittlungen gegen die Deutsche Bank*. Nördlingen.
- Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.) (1985) *O.M.G.U.S. Ermittlungen gegen die Dresdner Bank*. Nördlingen.
- Enzensberger, Hans Magnus (Hrsg.) (1985) *O.M.G.U.S. Ermittlungen gegen die I. G. Farben AG*. Nördlingen.
- Esser, Michael (Hrsg.) (1989) *In jenen Tagen. Filme der frühen Nachkriegszeit*. Berlin: Film-Museum.
- Farin, Michael; Schmid, Hans (Hrsg.) (1996) *Peter Lorre. Der Verlorene*. München: Belleville Verlag.
- Freier, Anna-Elisabeth; Kuhn, Anette (Hrsg.) (1984) *Frauen in der Geschichte V*. Düsseldorf: Verlag Schwann.
- Gall, Wladimir (1987) *Mein Weg nach Halle*. Berlin (Ost): Militärverlag der DDR.
- Goergens, Jeanpaul (2002) Die Todesmühlen. *Filmblatt* 19-20, 25-31.
- Greffrath, Bettina (1995) *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Gröschl, Jutta (1997) *Die Deutschlandpolitik der vier Großmächte in der Berichterstattung der deutschen Wochenschau 1945 - 1949*. Berlin, New York.
- Hahn, Brigitte J. (1993) *Umerziehung durch Dokumentarfilm?* Münster: LIT Verlag.
- Hauser, Johannes (1989) *Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945 - 1955 und der Einfluss der US-amerikanischen Filmpolitik*. Pfaffenweiler: Centaurus.

- Heimann, Thomas (1994) *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*. Berlin: VISTAS.
- Heinzlmeier, Adolf (1988) *Nachkriegsfilm und Nazifilm*. Frankfurt/Main: Frankfurter Bund für Volksbildung.
- Hembus, Joe (1961) *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen: Carl Schünemann.
- Hoenisch, Michael et al. (Hrsg.) (1980) *USA und Deutschland. Amerikanische Kulturpolitik 1942 - 1949*. Berlin: John F. Kennedy-Institut.
- Horbrügger, Anja (2007) *Aufbruch zur Kontinuität – Kontinuität im Aufbruch*. Marburg: Schüren.
- Hurwitz, Harold (1984) *Eintracht der Siegermächte und Orientierungsnot der Deutschen 1945 - 1946*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik.
- Jacobsen, Wolfgang (1989) *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Argon.
- Jacobsen, Wolfgang; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.) (1992) *Käutner*. Berlin: Spiess.
- Jansen, Peter W.; Schütte, Wolfram (Hrsg.) (1977) *Film in der DDR*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Jaeger, Klaus; Regel, Helmut (Hrsg.) (1976) *Deutschland in Trümmern. Filmdokumente der Jahre 1945 - 1949*. Oberhausen: Laufen Verlag.
- Jordan, Günter; Schenk, Ralf (Hrsg.) (1996) *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946 - 92*. Berlin: Filmmuseum Potsdam & Jovis Verlagsbüro.
- Keller, Marion (1992) Erlebnisse und Einsichten bei den ersten 200 'Augenzeugen'. *Film und Fernsehen* 2, 30 - 32.
- Kersten, Heinz (1963) *Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*. 2 Bände. Berlin, Bonn: Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen.
- Kirst, Hans Hellmut (1963) *Bilanz der Traumfabrik*. München: Bruckmann.
- Klering, Hans (1947) Der Sowjetfilm heute und morgen. *Der Deutsche Film. Fragen. Forderungen. Aussichten. Bericht vom Ersten Deutschen Film-Autoren-Kongreß*. Berlin, 69 – 78.
- Kochenrath, Hans Peter (1966) Kontinuität im deutschen Film. *Filmstudio* 50, 29 – 33. Dito: *Filmstudio* 51, 49 – 50.
- Kreimeier, Klaus (1973) *Kino und Filmindustrie in der BRD*. Kronberg: Scriptor-Verlag.
- Kurowski, Ulrich (1973) Und finden dereinst wir uns wieder. *Deutsche Filme 1947 - 1950. Kirche und Film* 7, 1-2.
- Merritt, Anna J.; Merritt, Richard L. (ed.) (1970) *Public Opinion in Occupied Germany. The OMGUS Surveys 1945 - 1949*. Chicago, London: Urbana.
- Meyer, Ulfilas (1989) Trümmerkino. In: Glaser, Hermann et al. (Hrsg.) *Soviel Anfang war noch nie*. Berlin: Siedler Verlag, 258-267.
- Mückenberger, Christiane; Jordan, Günter (1994) *"Sie sehen selbst, Sie hören selbst..." Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949*. Marburg: Hitzeroth.
- Eva Orbanz (Hrsg.) (1977) *Wolfgang Staudte*. Berlin: Spiess.
- Patalas, Enno (1999) Die zerrissene Leinwand. *DIE ZEIT* 44, 61-65.

- Perinelli, Massimo (1999) *Liebe '47 - Gesellschaft '49*. Hamburg: LIT Verlag.
- Pilgert, Harry P. (1953) *Press, Radio and Films in West Germany 1945 - 53*. Historical Division, Office of the Executive Secretary, Office of the U. S. High Commissioner for Germany.
- Pleyer, Peter (1965) *Deutscher Nachkriegsfilm 1946 - 1948*. Münster: Fahle Verlag.
- Reimers, Karl Friedrich et al. (Hrsg.) (1983) *Von der Kino-Wochenschau zum aktuellen Fernsehen*. München: Ölschläger Verlag.
- Roschlau, Johannes (Hrsg.) (2012) *Europa im Sattel: Western zwischen Sibirien und Atlantik*. München: Ed. Text + Kritik.
- Roß, Heiner (Hrsg.) (2005) *Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945*. Berlin: Cinegraph Babelsberg.
- Schmieding, Walter (1961) *Kunst oder Kasse*. Hamburg: Rütten & Loening.
- Schnurre, Wolfdietrich (1950) *Rettung des deutschen Films*. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst.
- Shandley, Robert R. (2010) *Trümmerfilme*. Berlin: Parthas Verlag.
- Theuerkauf, Holger (1998) *Goebbels' Filmerbe*. Berlin: Ullstein.
- Tulpanow, Sergej I. (1987) *Deutschland nach dem Krieg 1945 - 1949*. Berlin (Ost): Militärverlag der DDR.
- Uhl, Matthias (2009) *Die Teilung Deutschlands. Niederlage, Ost-West-Spaltung und Wiederaufbau 1945–1949*. (= Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert. Bd. 11). Berlin: Bebra Verlag.
- Voester, Conny E. (1989) Stempel auf der Brotkarte. *Theaterzeitschrift* 28, 34-43.
- Wilharm, Irmgard (1988) Geschichtsbewusstsein im deutschen Nachkriegsfilm. In: Schneider, Gerhard (Hrsg.) *Geschichtsbewusstsein und historisch-politisches Lernen*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Zielinski, Siegfried (1979) Faschismusbewältigung im frühen deutschen Nachkriegsfilm. In: Naumann, Uwe (Hrsg.) *Jahrbuch 2 für antifaschistische Literatur und Kunst*. Frankfurt/Main, 124-133.
- Zimmermann, Peter (Hrsg.) (1995) *Deutschlandbilder Ost*. Konstanz: UVK.

(Dieser Artikel ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung einer Veröffentlichung von Thomas Brandlmeier. Siehe: Brandlmeier, Thomas (1989) Von Hitler zu Adenauer. Deutscher Trümmerfilm. In: Hoffmann, Hilmar; Schobert, Walter (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen*. Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 33-61.)

### **Kurzbiographie**

Thomas Brandlmeier, geb. 1950, promovierter Chemiker, habilitierter Medienwissenschaftler, Betriebswirt. 1980 Strukturaufklärung des Phytochrom-Chromophors. Lehrt seit 1985 Medienwissenschaften an verschiedenen Hochschulen. War bis 2012 Direktor der Hauptabteilung *Ausstellungsbetrieb* des Deutschen Museums. Zahlreiche Publikationen als Autor und Herausgeber, u.a. zu Formen des

Grotesken und Melodramatischen und zu Fragen von Technik und Ästhetik. Letzte größere Publikationen: *Fantômas. Beiträge zur Panik des 20. Jahrhunderts* (2007), *Kameraautoren. Technik und Ästhetik* (2008), *Manoel de Oliveira und das groteske Melodram* (2010).

### **Schlagwörter**

Nachkriegsfilm, Trümmerfilme in Deutschland nach 1945, Kulturpolitik der Alliierten im Nachkrieg