

Späte Trümmerfilme und ‚Neotrümmerfilm‘: Wiederkehrende Traditionen des Weimarer Kinos und der Romantik als Metaphern der Nachkriegskrise

Martina Moeller

Im Kontext der derzeit in Großbritannien und Deutschland stattfindenden Gedenkfeiern, Konferenzen und anderen kritischen Impulsen zur Auseinandersetzung mit Weltkriegsfolgen, die an den 100 Jahre zurück liegenden Ausbruch des ersten großen Krieges 1914 anknüpfen, kann ein zweites *GFL*-Themenheft zum späten Trümmerfilm einen bescheidenen Beitrag zur Aufarbeitung existenzieller nationaler Identitätskrisen und deren medialer Darstellung sowie zur Erforschung möglicher Wege aus solchen Krisen leisten.

Nach der ersten Ausgabe im November 2013 zum frühen deutschen Nachkriegsfilm wendet sich das zweite Themenheft den späten Trümmerfilmen (1949-1951) sowie in größerem zeitlichen Abstand entstandenen ‚Neotrümmerfilmen‘ zu. Einen thematischen Schwerpunkt der Ausgabe stellt der insbesondere nach der Währungsreform von 1948 vermehrte Einsatz romantischer Motive (Doppelgänger, Wanderer, etc.) vor allem in westdeutschen Trümmerfilmen dar. Lotte Eisner hatte schon in ihrem Buch *L'Ecran démoniaque (Die dämonische Leinwand, 1952)* herausgestellt, dass diese romantischen Elemente zentrale Aspekte des Weimarer Kinos sind. Späte Trümmerfilme wie *Schicksal aus zweiter Hand* (1949) von Wolfgang Staudte und *Epilog - Das Geheimnis der Orplid* (1950) von Helmut Käutner oder die Filme der zurückkehrenden Hollywood-Emigranten, wie *Der Ruf* (1949) von Fritz Kortner oder *Der Verlorene* (1951) von Peter Lorre, rekurrieren auf diese romantische Tradition des Weimarer Films und verbinden sie mit Elementen des Film noir.

Zentrale Fragen, mit denen sich diese Ausgabe unter anderem beschäftigt, sind:

1. Wie werden im Rahmen eines solchen Rückgriffes auf romantische Diskurse die Nachkriegskrise und der gerade neu gegründete westdeutsche Staat dargestellt?

2. In wie weit wird hierzu auf Traditionen des Weimarer Kinos zurückgegriffen, und wie werden diese Traditionen zur kritischen Hinterfragung der zeitgenössischen Gesellschaft eingesetzt?
3. Welche anderen Aspekte verbinden das Kino der Weimarer Republik mit den späten Trümmerfilmen?

Weiterhin findet sich eine Reihe von neueren und zeitgenössischen Filmen (wie z.B. *Europa* (1991) von Lars von Trier oder *The Good German* (2006) von Steven Soderbergh), die die Nachkriegsthematik und spezifische Aspekte der Trümmerfilm-Ästhetik wieder aufnehmen und weiterentwickeln. Wie verhalten sich diese ‚Neotrümmerfilme‘ zu dem (romantischen) Erbe der späten deutschen Nachkriegsfilme?

Der Beitrag „Bürgertum und Faschismus. Wolfgang Staudtes *Schicksal aus zweiter Hand*“ von Irina Gradinari wendet sich einem bedeutenden, aber heute fast vergessenen Film zu und untersucht die narrative Funktion der im Film wiederkehrenden romantischen Motive. Gradinari zeigt, wie diese Motive die bürgerliche Ordnung und die bürgerliche Subjektivität versinnbildlichen, um diese einer Kritik durch ästhetische Dekonstruktion zu unterziehen. In diesem Sinne unternimmt der Film eine für die westdeutsche Erinnerungskultur ungewöhnliche Art der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Ein Mord aus Eifersucht wird hier zu einer Milieustudie der bürgerlichen Ordnung, mit der auch die Bedingungen für die Entstehung und Stabilisierung des nationalsozialistischen Regimes hinterfragt werden. Staudte legt die Manipulierbarkeit des Bürgertums und die seiner Ordnung inhärenten Formen von struktureller Gewalt offen. Das Bürgertum und der Nationalsozialismus stehen in diesem Film in einer Kontinuität - wodurch Staudte auch auf die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft und das konservative Bürgertum der Adenauer-Ära verweist.

Blažena Radas wendet sich in „Wir sind am Ende. Wir sind da“. *Der Verlorene* als unerlöster Nachfolger von Cesare und M“ dem späten (und einzigen) Film des heimkehrwilligen Emigranten Peter Lorre zu: *Der Verlorene* (1951) ist ein Sinnbild der Vergeblichkeit der Rückkehr und des Anknüpfens an Lorres frühere Erfolge als Filmschauspieler in der Weimarer Zeit. Mit Bezug auf Siegfried Kracauers psychologische Filmgeschichtsschreibung in *Von Caligari zu Hitler* (1947) untersucht Radas die Figur des Protagonisten Dr. Neumeister. Sie wendet hierbei unter anderem Kracauers Interpretation des von Lorre gespielten Mörders Beckert in Fritz Langs *M* (1931) an. Neumeister wird als Weiterentwicklung von Beckert und der Figur des

Cesare in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) imaginiert, indem die unbewussten Strukturen des *Verlorenen* im Sinne Kracauers analysiert werden. Wie auch schon die beiden vorherigen Artikel zeigt Radas' Beitrag Kontinuitäten von visuellen und narrativen Traditionen aus dem Weimarer Film zum westdeutschen Nachkriegsfilm auf. Weiterführend verweist sie auf vom Film noir inspiriert Bezüge, die von Lorre wiederaufgenommen wurden.

Uschi Schmidt-Lenhard und Hans Giessen wenden sich in „*Der Untertan – Reflex und Reaktion. Staudtes Filme im unmittelbaren Nachkriegsdeutschland*“ den zu einer Trilogie zusammenfassbaren in Ostdeutschland produzierten Filmen Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Rotation* (1948) und *Der Untertan* (1951) zu. Die Autoren zeigen, inwieweit die Nachkriegstrümmer in diesen Filmen als äußeres Zeichen eines Zivilisationsbruchs ein zentrales Motiv darstellen. In Staudtes Filmen sind die Trümmer zugleich Zeichen einer ‚unbewältigten Gegenwart‘ und des Versuchs einer Auseinandersetzung mit der Schuldfrage. Insbesondere *Der Untertan*, die Literaturverfilmung des gleichnamigen Romans von Heinrich Mann, fragt nach möglichen Kontinuitäten der deutschen Untertanenmentalität aus dem Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus und danach. In dieser Hinsicht sind Staudtes Filme immer auch eine Analyse und filmische Darstellung der aktuellen gesellschaftspolitischen Umgebung, die vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Vergangenheit zu politischem Engagement aufrufen möchten.

Der Beitrag von Jörg Füllgrabe zu Billy Wilders *Eins, zwei, drei* (1961) leitet thematisch zu Filmen über, die mit zeitlich größerem Abstand zu der unmittelbaren Nachkriegszeit entstanden und trotzdem typische visuelle und narrative Muster der Trümmerfilme aufnehmen und weiterentwickeln. Sein Beitrag geht der Frage nach, ob Wilders während des kalten Krieges entstandene Komödie trotz des zeitlichen Abstands und thematischer Differenzen noch als ein Nachzügler des Trümmerfilmzyklus verstanden werden kann. Die ‚Trümmer‘ sind nicht mehr nur als Konsequenz des katastrophalen Krieges im Sinne einer durch die vorangegangene Kriegsführung bedingten inneren wie äußeren Zerstörung des gesamten Deutschland zu begreifen, sondern werden auch zum Synonym für die problematischen Aspekte der damaligen DDR.

In meinem Beitrag „*The Good German* - a ‚neo-rubble film‘?“ geht es um den Film *The Good German* (2006) von Steven Soderbergh. Ich zeige, wie dieser Film zentrale visuelle und narrative Elemente des deutschen Trümmerfilms wieder aufnimmt und weiterentwickelt. Dies betrifft vor allem romantische Motive, dokumentarische Trümmerbilder der Stadt Berlin und Konventionen des Film noir. In Soderberghs Film wird nicht nur auf zentrale narrative und visuelle Charakteristiken des Trümmerfilms zurückgegriffen, sondern der Einsatz dieser Elemente in *The Good German* dient auch ähnlichen narrativen Zielen. Zuletzt erörtere ich, warum Soderbergh im Jahre 2006 ein Trümmerfilm-Revival dreht und inwiefern *The Good German* als ein ‚Neotrümmerfilm‘ bezeichnet werden kann.

Martin Lampprechts Beitrag „Layers of debris, layers of text: Lars von Trier’s early neo-rubble films“ widmet sich Lars von Triers Frühwerk (sein Abschlussfilm *Befrielsesbilleder* (1982) und die bekanntere *Europa-Trilogie* (1984-1991)). Er untersucht diese Filme als eine ästhetische und narrative Einheit, verbunden durch den gemeinsamen Bezug auf die deutsche Niederlage 1945 und die unmittelbare Nachkriegszeit. Der Beitrag analysiert wiederkehrende, mit deutscher Kultur assoziierte Motive und Bezüge zur Kriegs- und Nachkriegszeit, wie auch ästhetische Strategien, welche Triers Filme mit dem deutschen Trümmerfilm verbinden und sie zu einer popkulturellen und eklektischen Aufarbeitung persönlicher und kollektiver Traumata werden lassen. Schließlich weist Lampprecht die Bedeutung des Palimpsest-Begriffs als einer Grundkategorie der Poetik Lars von Triers in den vier frühen Filmen nach.

Abschließend rezensiert Martin Lampprecht den gerade im deutschen Kino angelaufenen Neotrümmerfilm *Phoenix* (2014) von Christian Petzold und verweist hierbei auf die Aktualität narrativer und visueller Charakteristika des deutschen Trümmerfilms. Petzolds Film knüpft thematisch an viele zentrale Fragestellungen der in diesem Themenheft publizierten Beiträge an: Die Rückkehrer-Problematik, das Schweigen im Nachkriegsdeutschland, die Kontinuität romantischer Motive im Trümmerfilm, die Frage nach dem ‚Genrecharakter‘ des Trümmerkinos. Sowohl resümierend und als auch ausblickend fragt Lampprecht schließlich: Wie geht einer der ästhetisch und narrativ reflektiertesten deutschen Gegenwartsfilmemacher im Jahr 2014 mit den Traumata der deutschen Geschichte um?