

5. JANUAR 2013

»Besonders wertvoll«



In direkter Kooperation mit Goebbels entstanden, mit Prädikat versehen und kommerziell erfolgreich: »Wunschkonzert« aus dem Jahre 1940 besitzt Modellcharakter für den faschistischen Film - Fotoquelle: jW

Faschistisches Fortleben und Abwicklung des Sozialismus im Kino der BRD. Teil I: Eine empirische Bestandsaufnahme

Ingar Solty

Über die Elitenkontinuität zwischen deutschem Faschismus und BRD ist über die Jahrzehnte viel aufgedeckt worden. Doch in der Regel beschränkt sich dieses Kenntnis auf die Ebene der Politik und Justiz. Zu den kaum im öffentlichen Bewußtsein stehenden Kontinuitätslinien gehört das Kino.

In den 50er Jahren dominierte in Westdeutschland der sogenannte Heimatfilm. Dieser war in mehrfacher Hinsicht Ausdruck der Restauration. Zusammen mit den alsbald marktdominierenden Hollywoodfilmen bot er nicht nur leichte apolitisch-eskapistische Happy-End-Kost und Gelegenheit zur Geschichtsverdrängung, sondern knüpfte im Grunde nahtlos an die unselige Tradition des Heimatfilms im Faschismus an. Dort hatte er die Funktion erfüllt, die Bevölkerung von Eliminierung der Arbeiterbewegung, KZ-Wirklichkeit, Zwangsarbeit, Vernichtungskrieg im Osten und Holocaust abzuschirmen.

Die Arbeit im Film war nach den Entnazifizierungsmaßgaben der Besatzungsbehörden nur vermittels einer Lizenz möglich, die »jene deutsche (n) Staatsangehörige (n)« erhielten, »die, wie die Evaluation des von der Militärregierung eingesetzten Personalfragebogens kenntlich machen sollte, »politisch« geeignet

schiene.« In der »Filmgesetzgebung der Alliierten« wurde das Ziel des »Ausschluss (es) ehemaliger NSDAP-Mitglieder aus leitenden oder schöpferischen Positionen des Filmwesens« verfolgt.

Faschisten machen wieder Filme

Mit dem Eintritt in den Kalten Krieg 1947 endete jedoch die Entnazifizierung, weil die Übernahme der alten Eliten für den Aufbau der BRD als remilitarisierter Frontstaat des kapitalistischen Westens unumgänglich schien. Diese Tatsache belegt die bemerkenswerte personelle Kontinuität.

Die meisten der in den 50er Jahre populären Filme wurden von denselben Regisseuren aus dem Dritten Reich gedreht. Dies galt nicht nur für die anti-politischen Heimatfilmregisseure, sondern auch für die »Vorbehaltsfilme«, welche von den Alliierten als Propagandafilme verboten worden waren und deren Aufführung bestenfalls unter strikten Auflagen möglich ist. Tatsächlich kam es nur in absoluten Ausnahmefällen vor, daß führende Naziregisseure ihre Karriere nicht in der BRD fortsetzen konnten.

So produzierte Eduard von Borsody (1898–1970), der bei Nazi-Propagandafilmen wie Morgenrot (1933) und Flüchtlinge (1933) als Schnittmeister fungiert und bei dem heiter-völkischen Wunschkonzert (1940) Regie führte, ab 1948 Heimatfilme wie Bergwasser (1949) oder seichte Musikfilme wie Hab' ich nur Deine Liebe (1953). Der von der Filmprüfstelle als »staatspolitisch wertvoll« deklarierte und kommerziell zweiterfolgreichste Film der Nazizeit Wunschkonzert, der laut Reichsfilmintendanten Fritz Hippler in direkter Zusammenarbeit mit Joseph Goebbels entstanden war, wurde vom Alliierten Kontrollrat unter Aufführungsverbot gestellt;

in der BRD erhielt er 1980 eine FSK-Freigabe.

Wolfgang Liebeneiner (1905–1987) hatte 1941 den Euthanasiefilm Ich klage an in Zusammenarbeit mit dem Propagandaministerium zur Vorbereitung der Aktion T4 (Euthanasiemorde der Nazis an Psychiatrie-Patienten und Behinderten, Anm. d.Red) gedreht, in den Filmbiographien Bismarck (1940) und Die Entlassung (1942) eine »historische Analogie zwischen dem ›eisernen Kanzler‹ und Adolf Hitler her (gestellt)« und bis zum Schluß noch am Durchhaltefilm Das Leben geht weiter gearbeitet. Ab 1948 war er wieder mit dabei, u.a. mit Melodie des Herzens (1950) oder 1. April 2000 (1952). Letzterer zielte u.a. darauf ab, Österreichs »Opferstatus« gegenüber Nazideutschland zu begründen und das Land von Vernichtungskrieg und Holocaust reinzuwaschen.

Carl Boese (1887–1958), der schon in der Weimarer Republik revanchistische Filme, darunter den antifranzösischen Die schwarze Schmach (1921) verantwortet hatte, und im Faschismus v.a. unzählige Ablenkungskomödien abfilmte, setzte die gleiche Arbeit nach 1949 fort.

Erich Waschneck (1887–1970), der 1940 als Teil der ideologischen Vorbereitung des Holocausts den antisemitischen Film Die Rothschilds gedreht hatte, war 1952 u.a. mit dem Film Hab' Sonne im Herzen wieder im BRD-Filmgeschäft.

Fritz Peter Buch (1894–1964), der die Propagandafilme Annemarie (1934), Die Warschauer Zitadelle (1937), Der Katzensteg (1937), Jakko (1941) und Menschen im Sturm (1941) hervorgebracht hatte, war 1952 nochmal zusammen mit Zarah Leander, der zwischen 1933 und 1945 bestbezahlten Schauspielerin, die auch in einer Reihe von Nazifilmen mitgewirkt hatte, und Cuba Cubana am Start.

Auch Franz Seitz Sr. (1888–1952), 1933 u.a. Regisseur von SA-Mann Brand, konnte wieder Drehbücher schreiben.

Heinz Paul (1893–1983), der für die Terra-Film AG die mit Naziideologie aufgeladenen Streifen Wilhelm Tell (1933), Die vier Musketiere (1934), Wunder des Fliegens (1935) und Kameraden auf See (1938) gedreht hatte, war 1950 wieder mit dem Lustspiel Glück aus Ohio (1950) und Heimatfilmen wie Wo der Wildbach rauscht (1956) im Geschäft.

Fritz Kirchhoff (1901–1953), Regisseur von Unterhaltungs- und Propagandafilmen wie Anschlag auf Baku (1941) und Der 5. Juni (1941), kehrte schon 1948 mit Verdrängungsfilmen wie Schuld allein ist der Wein (1948) und Nur eine Nacht (1949) wieder zurück.

Jürgen von Alten (1903–1994), der noch in der Weimarer Republik NSDAP- und NS-Betriebszellen-Organisationsmitglied geworden war und in der Zeit faschistischer Herrschaft u.a. den »staatspolitisch wertvollen«, antisemitischen Film Togger (1937) und den den Polenüberfall flankierenden Wehrmachtsspielfilm Das Gewehr über! (1939) geschaffen hatte, drehte ab 1950 wieder zahlreiche Filme wie Herzen im Sturm (1951). 1987 erhielt er das Filmband in Gold für seine Darbietung in dem Kurzfilm Die Geige.

Carl Froelich (1875–1953), der als NSDAP-Mitglied seit 1933 den Gesamtverband der Filmherstellung und Filmverwertung leitete und zwischen 1939 und 1945 als Reichsfilmkammerpräsident fungierte, wurde nach der Befreiung zunächst festgenommen, 1948 jedoch als entnazifiziert eingestuft und konnte, obwohl er nach Veit Harlan mit zehn Filmen die zweitmeiste Anzahl der vom Kontrollrat verbotenen Filmen gedreht hatte, vor seinem Tod noch die Filme Drei Mädchen spinnen (1950) und Stips (1951) produzieren.

Selbst für die schlimmsten Propagandafilmer wie Harlan (1899–1964), Karl Ritter (1888–1977) oder Bobby E. Lühge (1891–1964) ging es in der BRD wenigstens zeitweilig weiter. So konnte Lühge, der 1933 Hitlerjunge Quex gedreht hatte, nun mit Massenfilmen wie Schwarzwaldmädel (1950) und Grün ist die Heide (1951) reüssieren. Dabei bedienten Militärklamotten wie Mikosch rückt ein (1952) nicht nur das Bedürfnis nach Wehrmachtsnostalgie, sondern flankierten die zeitgleich sich vollziehende Remilitarisierung. Ritter, Produzent von Hitlerjunge Quex und einer der dem faschistischen Staat am stärksten verbundenen Regisseure mit antisowjetischen Filmen zur ideologischen Stützung des Vernichtungskriegs im Osten wie Patrioten (1937), Pour le Mérite (1938), Im Kampf gegen den Weltfeind (1939), Kadetten (1941), Über alles in der Welt (1942) und

GPU (1942), konnte nach Beginn des Kalten Krieges aus Lateinamerika, wohin er zunächst geflüchtet war, zurückkehren und in der BRD Romanzen wie Staatsanwältin Corda (1954) und heitere Musik-Komödien wie Ball der Nationen (1954) drehen. Harlan, der sich aktiv um die Verfilmung des radauantisemitischen Machwerks Jud Süß (1940) bemüht hatte und von dem Carlo Schmid vor dem Bundestag sagte, er habe dazu beigetragen, »die massenpsychologischen Voraussetzungen für die Vergasungen von Auschwitz zu schaffen«, fertigte in den 50er Jahren Heimatfilme wie Hanna Amon (1951) an.

Erbe einer dunklen Zeit

Auch für so schwer belastete Personen wie Fritz Hippler (1909–2002) und den Drehbuchautoren Eberhard Taubert (1907–1976) ging es weiter. Hippler, der in direkter Zusammenarbeit mit Hitler und Goebbels und in Vorbereitung der »Endlösung« den antisemitischen »Dokumentarfilm« Der ewige Jude (1940) hergestellt hatte, konnte nach 1945 unter eigenem Namen weiter Dokumentationen drehen. Sein Skriptschreiber bei Der ewige Jude, Eberhard Taubert, der im Dritten Reich ein hoher Funktionär im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und Verlagsleiter des antisemitischen Nibelungen-Verlag gewesen war, wurde 1958 im Rahmen der Remilitarisierung von Franz Josef Strauß als Referent für Psychologische Kriegsführung in dessen Beraterstab geholt – einer von vielen Hinweisen darauf, daß es wohl gute Gründe gab, warum die Akte, die die Stasi über Strauß führte, nach 1990 »zu seinem Schutz« vernichtet wurde.

Nur in den allerseltensten Fällen wurde von seiten der BRD oder Österreichs überhaupt ein Arbeitsverbot ausgesprochen. Und im Fall von Gustav Ucicky, der mit militaristischen, antislawisch-rassistischen und antisemitischen Filmen wie Morgenrot (1933), Flüchtlinge (1933) oder Heimkehr (1941) ebenfalls zu den bedeutendsten Naziregisseuren gezählt hatte, wurde auch dieses bald wieder aufgehoben. Später konnte auch er zurück in die Öffentlichkeit treten und 1957 den Heimatfilm Der Edelweißkönig drehen – und zwar zusammen mit seinem früheren Drehbuchschreiber Gerhard Menzel (1894–1966), der im Faschismus u.a. zur Gruppe von 87 Schriftstellern gehört hatte, die das »Gelöbnis treuester Gefolgschaft« für Adolf Hitler unterschrieben.

Hans-Peter Kochenrath, der im Grunde als erster der Nazivergangenheit im westdeutschen Film systematisch auf den Grund ging, kam 1975 zu einem vernichtenden Urteil: »Während in den anderen Künsten versucht wurde, die Barbarei der NS-Kunst zu eliminieren und neu zu beginnen, trat der Film ungeniert das Erbe jener dunklen Zeit an. In Westdeutschland gab es lediglich in den ersten Jahren nach 1945 einige wenige gutgemeinte Versuche, »die Vergangenheit zu bewältigen«, die Gegenwart zu bewältigen ist nie versucht worden (...). Die personale Verflechtung zwischen den Schöpfern des NS-Films und des westdeutschen Nachkriegsfilms ist so stark, daß man ohne Übertreibung von einer kontinuierlichen Fortführung des Films im Dritten Reich in Westdeutschland sprechen kann. Gewiß hat man auf einige zeitbedingte Nuancen verzichten müssen, so auf antisemitische Tendenzen und auf Angriffe gegen die nunmehr verbündeten Westmächte. Doch sonst ist alles erhalten geblieben: die Heimatfilme, die Melodramen, der Antikommunismus, die Verehrung autoritärer Persönlichkeiten und Systeme, die Liebe zur deutschen Wehrmacht, die Betonung des deutschen Gemüts und der billige Verwechslungs- und Bauernschwank; selbst den Arztfilm gibt es bereits im dritten Reich.«

Kochenrath stieß dabei noch auf weitere pikante Zusammenhänge. So deckte er die Geschichte Günther Rittaus (1893–1971) auf: 1941 produzierte Rittau im Auftrag der Kriegsmarine des Dritten Reiches den Film U-Boote westwärts; 1960 fertigte er im Auftrag der Bundeswehr den Film Spionage an, der dem Experten für den westdeutschen Film Klaus Kreimeier zufolge »die Abwehrbereitschaft gegen die Infiltration der Bundesrepublik durch östliche Geheimdienste« stärken sollte. Auch die Biographie Johannes Häußlers (1908–1964) zog Kochenrath an die Oberfläche: Im Faschismus drehte Häußler Blutendes Deutschland (1933) und Deutsches Land in Afrika (1939); 1951 konnte er, in den Worten von Klaus Kreimeier, der sich in seinen Recherchen auf Kochenrath stützte, »seine Tendenzproduktion mit dem sogenannten Dokumentarfilm Kreuzweg der Freiheit über die ehemaligen Ostgebiete ohne wesentliche Abstriche an seiner nationalistischen Gesinnung fortsetzen.« Es folgten im selben revisionistischen Duktus Mutter Ostpreußen, Das deutsche

Danzig, Das war Königsberg (alle 1954) und Schlesierland – Deutsches Land (1956).

Kreimeier selbst fügte seinen Recherchen noch die Biographie von Gerhard T. Buchholz (1898 –1970) hinzu, der das Skript für Die Rothschilds geschrieben hatte und 1952 u.a. als Regisseur des »im Zuge der Verschärfung des Kalten Kriegs gegen die DDR gedrehten Films Postlagernd Turteltaube« in Erscheinung trat.

Noch 1958 war Buchholz Teil der Jury bei den Internationalen Filmfestspielen in Berlin.

Filme zur Remilitarisierung

Zum Abschluß seiner Recherchen urteilt Kreimeier, daß derlei Filme »Beispiele unverhüllter politischer Propaganda« seien; neben der personellen sei jedoch die ästhetische Kontinuität der eigentliche Skandal: »Vorherrschend war (...) im NS-Staat wie später in der Bundesrepublik der sogenannte ›unpolitische Unterhaltungsfilm‹. Er repräsentiert eine eher untergründige Kontinuität (...), eine latente Identität in den Gefühlshaltungen, im Realitätsverhältnis, in jenem Bereich des ›kollektiven Unbewußten‹, der vom Medium Film vielleicht sensibler und nuancenreicher reflektiert wird als von anderen Formen der Massenkultur und der Trivialkunst. Diese Identität, dieses Weiterwirken kollektiver Bewußtseinsströmungen werden besonders dort spürbar, wo sich die Klischees des vorgeblich ›unpolitischen‹, de facto anti-politischen, in seiner Wirkung depolitisierenden Unterhaltungsfilms fortpflanzen und Rückschlüsse auf den ideologischen Unterbau des deutschen Alltags ermöglichen (...). [I]n den Filmgattungen der fünfziger Jahre (bilden sich) spezifische ideologische Grundmuster ab, die sich keineswegs erst in diesem Dezennium herausgebildet haben – ebensowenig wie sie mit ihm verschwunden sind.«

Dennoch hatte der typische Film des Restaurations- und Verdrängungsklimas, der Heimatfilm, gleichwohl er dominant war, kein Exklusivstatus in der politisch gelenkten BRD-Kulturindustrie. Denn neben der seichten Unterhaltung gab es immer wieder auch revisionistische Geschichtsklitterungen. Liebeneiner, Lüthge, Rittau, Häußler und Buchholz wurden schon genannt. Hinzu kamen Filme wie Solange du lebst von Harald Reinl (1908–1986). Reinl war als Regieassistent Leni Riefenstahls tätig und hatte in dieser Funktion u.a. an Tiefland mitgearbeitet. Dieser Film entstand zwischen 1940 und 1944 mit aus KZs zwangsrekrutierten Sinti und Roma, die nach Beendigung des Films ins Vernichtungslager Auschwitz deportiert wurden. In Solange du lebst verherrlichte Reinl 1955 offen die faschistische Bombardierung der Spanischen Republik durch die »Legion Condor«. Später schuf Reinl weitere Heimatfilme sowie einige der populären Edgar-Wallace- und Karl-May-Verfilmungen. Gegen Reinl trat in der DDR Karl Paryla an, der 1956 nach einer Romanvorlage von Walter Gorrish den DEFA-Film Mich dürstet drehte und die Gegenperspektive der Republikverteidiger schildert.

Ein weiteres Beispiel ist Alfred Weidenmann (1918–2000). Der Fabrikantensohn war schon als 16jähriger ein fanatischer Hitlerjunge und legte während des Hitlerfaschismus eine Bilderbuchkarriere hin. Er durchlief mehrere Propagandaabteilungen der HJ und veröffentlichte mit 18 seine erste in einer Reihe von später auch verfilmten HJ-Erzählungen, leitete dann unter Baldur von Schirach die Kriegsbücherei der deutschen Jugend, die unter der Schirmherrschaft der Oberkommandos von Heer, Marine und Luftwaffe die Opferbereitschaft der deutschen Jugend stärken sollte, übernahm dann die Direktion der Hauptabteilung »Film« der Reichsjugendführung und drehte 1941 die HJ-Dokumentation Soldaten von morgen. 1942 folgte der Spielfilm Hände hoch! sowie 1944 Junge Adler, ein Film, der laut Goebbels-Biograph Peter Longerich diesem besonders gefallen habe, weil er »die Geschichte einer Gruppe von Lehrlingen« erzähle, »die in einer Fabrik mit großem Enthusiasmus halfen, Bombenflugzeuge herzustellen«. Weidenmanns Kollegen von der »Kriegsbücherei« bauten, als es die »Wiederbewaffnung« erlaubte, die kriegsromantisierenden und nazinostalgischen Kriegshefte SOS – Schicksal deutscher Schiffe, Fliegergeschichten und Soldatengeschichten aus aller Welt auf, aus denen 1958 wiederum die noch in jedem Provinzkiosk erhältlichen rechten Landser-Hefte hervorgingen. Weidenmann selbst, dessen Schriften in der SBZ/DDR auf die Liste auszusondernder Veröffentlichungen gelangten, setzte seine Arbeit in der BRD fort und kooperierte dabei weiter mit seinem Freund Herbert Reinecker (1914–2007), der in den Propagandaabteilungen der HJ und Waffen-SS eine ganz ähnliche Karriere hingelegt hatte. So verfaßte Reinecker u.a. die Drehbücher zu den Weidenmann-Filmen Canaris und Der Stern von

Afrika. Letzterer behandelt Lebensabschnitte des deutschen Jagdpiloten Hans-Joachim Marseille und dessen Einsätze im Zweiten Weltkrieg und wurde 1957 auf einer Festveranstaltung mit Marseilles Mutter uraufgeführt. In einer Rezension anlässlich der Wiederauflage des Films vor ein paar Jahren schrieb der Filmkritiker Michael Boldhaus: »Als der Film im August 1957 (...) startete, stand die junge BRD im Zeichen (...) der Wiederaufrüstung – am 1.4.1957 waren die ersten Rekruten zur ›Bundeswehr‹ eingezogen worden (...). Marseille war mit seinen 158 Abschüssen bereits ein Schmuckstück der NS-Propaganda; und dieser Film gerät, mit seiner banalisierenden, unterhaltsamen Darstellung von Krieg als Abenteuer, in dem sich junge, in fesche Uniformen gekleidete Männer bewähren dürfen, durchaus in die Nähe der nationalsozialistischen Propagandafilme.«

Canaris, 1954 von Weidenmann produziert, hat den Leiter des deutschen Militärgeheimdienstes Abwehr beim Oberkommando der Wehrmacht, Wilhelm Canaris, zum Thema. Der Filmhistoriker Claudius Seidl schreibt darüber: »In Canaris, das merkten vor allem ausländische Filmkritiker, wurde Geschichte nicht verharmlost, da wurde Geschichte gefälscht.« Für den Film, der von der Filmbewertungsstelle mit dem Prädikat »Besonders wertvoll« ausgezeichnet wurde, erhielt Weidenmann beim Bundesfilmpreis 1955 das Filmband in Gold als bester Regisseur und 1956 die Goldene Schale für den besten abendfüllenden Spielfilm sowie den Bambi als kommerziell erfolgreichster Film.

DEFA-Regisseure unerwünscht

Die Kontinuität der Naziregisseure in der jungen BRD steht dabei in einem eklatanten Kontrast zum Umgang mit den Kinofilmen der DDR. Von den wichtigsten DEFA-Regisseuren waren 1990/91 mit Günter Reisch, Siegfried Hartmann, Walter Heynowski (alle Jahrgang 1927), Hans-Joachim Kasprzik (1928–1997), Walter Beck, Joachim Kunert, Achim Hübner (alle 1929), Frank Vogel (1929–1999), Gerhard Scheumann (1930–1998), Ralf Kirsten (1930–1998), Konrad Petzold (1930–1999), Lothar Bellag (1930–2001), Martin Eckermann (1930–2005), Werner W. Wallroth (1930–2011), Joachim Hellwig (Jg. 1932), Roland Gräf (Jg. 1934), Siegfried Kühn, Erwin Stranka (beide Jg. 1935), Lothar Warneke (1936–2005), Horst Seemann (1937–2000), Ernst Cantzler, Hans Kratzert (beide Jg. 1940), Rainer Simon (Jg. 1941) und Georg Schiemann noch wenigstens 24 Regisseure nicht am Ende oder erst inmitten ihrer Schaffensphase. Ihre Karrieren endeten analog zu vielen anderen Gesellschaftsbereichen mit der »Wiedervereinigung«, in der Regel unfreiwillig. Dies gilt im Grunde auch für die Karrieren von Horst E. Brandt (Jg. 1923, zwar bereits im Rentenalter, drehte aber noch 1989 den DEFA-Film Die Beteiligten), Klaus Gendries (Jg. 1930, noch ein Film 1996), Helmut Dziuba (1933–2012, noch ein Film 2004), Helmut Krätzig (Jg. 1933, noch wenige Fernsehserienfolgen), Jurij Krämer (Jg. 1940, nur noch vereinzelte Schauspielengagements), Ulrich Weiß (Jg. 1942, bis 1994 noch vier Filme), Jörg Foth (Jg. 1949, äußerst prekär) und Gitta Nickel (Jg. 1936, noch einige MDR-Dokumentationen).

Die einzigen DDR-Regisseure, die nach 1991 noch in der BRD-Filmwirtschaft tätig zu sein vermochten, sind im Grunde die Kinderfilmer Heiner Carow (1929–1997, nach 1991 noch drei Fernsehfilme), Gunter Friedrich (Jg. 1938) und Rolf Losansky (Jg. 1931, noch drei Filme), die Komödienfilmer Hermann Zschoche (Jg. 1934, nach 1991 Tätigkeit für diverse Low-Brow-Serien) und Bernhard Stephan (Jg. 1944, ebenfalls wohl einigermaßen prekär im Serienbetrieb) sowie Christa Mühl (Jg. 1947), die nach 1991 anstatt Literaturverfilmungen von Brecht, Fontane oder Anna Seghers nun ebenfalls für mehr oder weniger anspruchslose Serien und Telenovelas arbeitete.

Die Karrieren von Jürgen Böttcher (Jg. 1931) und Konrad Weiß (Jg. 1942) gingen nur jenseits des Films weiter, weil sie sich andere Standbeine gesucht hatten: Weiß als DDR-Bürgerrechtler und Bündnis 90/Die Grünen-Parlamentarier und Böttcher als Künstler jenseits des Films. Große DEFA-Regisseure wie Egon Günther (Jg. 1927), Frank Beyer (1932–2006), Thomas Langhoff (1938–2012), Celino Bleiweiß (Jg. 1938) und der sehr erfolgreiche Drehbuchschreiber Wolfgang Kohlhaase (Jg. 1931) hatten sich schon in den frühen 80er Jahren längst ein Standbein im Westen geschaffen – teilweise durch direkte Übersiedlung (Günther, Beyer, Bleiweiß) – und konnten so auch nach der Auflösung der DEFA 1991 noch weiter tätig sein. Iris Gusner (Jg. 1941) hatte das Glück, schon im Sommer 1989 übersiedelt zu sein, um nach 1990 unter prekären Bedingungen

weiterarbeiten zu können.

Unter denjenigen Regisseuren, die bis zuletzt ausschließlich in der DDR tätig gewesen waren, gelang ein wirklich erfolgreicher Übergang im Grunde nur Dokumentarfilmer Volker Koepp (Jg. 1944), Helke Misselwitz (Jg. 1947, als Gelegenheitsregisseurin und Professorin an der Potsdamer Hochschule für Film und Fernsehen) und Andreas Kleinert (Jg. 1962), wobei Kleinerts DEFA-Debüt erst 1989 erfolgte. Die Karrieren der zwei bekanntesten ostdeutschen Regisseure Andreas Dresen (Jg. 1963) und Matti Geschonneck (Jg. 1952, seit 1978 ohnehin bereits in der BRD lebend) begannen erst nach der »Wende«.

Kurzum, selbst bei der großzügigsten Betrachtung stehen zwölf DEFA-Regisseuren, die ihr Werk fortsetzen konnten oder wohl hätten können (Koepp, Kleinert, Misselwitz, Gusner, K. Weiß, Böttcher, Carow, Friedrich, Losansky, Zschoche, Stephan, Mühl), 32 DEFA-Regisseure gegenüber, deren Karrieren mit dem Aufgehen der DDR in der BRD gezwungenermaßen endeten. Diese Tatsache steht in krassem Gegensatz zu dem Umstand, daß fast ausnahmslos alle Regisseure des Faschismus nach 1945 in der BRD ihre Karrieren fortzusetzen vermochten. Die Brisanz steckt in dem einzigen daraus zu ziehenden Schluß: Genauso wenig wie in Bezug auf den Übergang der Filmwirtschaft vom Faschismus zur BRD von einem Bruch die Rede sein kann, kann in Bezug auf den Übergang der Filmwirtschaft von der DDR zur »Berliner Republik« von einer »Wiedervereinigung« gesprochen werden. Der postfaschistischen Kontinuität steht eine postsozialistische Diskontinuität gegenüber. Daß zahlreiche der kultierten DEFA-Regisseure künstlerisch wertvolle Arbeiten zur Aufarbeitung des Faschismus lieferten, ist besonders beunruhigend. Manche würden sagen: bezeichnend.

Ingar Solty ist Mitarbeiter am Fachbereich Politikwissenschaften der York University in Toronto, Redakteur von Das Argument und Gründungsmitglied des »North-Atlantic Left Dialogue«. Zuletzt erschien von ihm an dieser Stelle ein Beitrag über Obamas Krisenmanagement (jW vom 3./5.11.2012)

Den Artikel finden Sie unter: www.jungewelt.de/2013/01-05/011.php

Frische Filme

Faschistisches Fortleben und Abwicklung des Sozialismus im Kino der BRD. Teil 2 (und Schluß): Befreiung von unten und von außen

Ingar Solty

Der Kalte Krieg brachte das Ende der einmal nicht richtig begonnenen Entnazifizierung im Westen mit sich. Daraus ergaben sich zwangsläufig Differenzen zur SBZ/DDR, wo die Entnazifizierungsmaßnahmen dazu führten, daß die Führungsposten im Osten nun einmal weitestgehend von den Gegnern des Nazifaschismus – Widerstandskämpfer, KZ-Überlebende, Exilanten – besetzt waren, während es im Westen im Grunde umgekehrt der Fall war. Dieser Umstand begünstigte die Kontinuität zwischen dem Nazikino und dem der BRD.

Gefördert wurde diese Entwicklung mithin dadurch, daß die systematischere Entnazifizierung in der SBZ zur Folge hatte, daß für viele der alten Eliten die Seilschaften und Netzwerke aus der Zeit der Nazidiktatur, die alten Kanäle und Verbindungen abbrachen. Das hatte wiederum zur Folge, daß selbst für diejenigen Personenkreise, die die SBZ/DDR nicht prinzipiell und aus politischen Gründen ablehnten, eine Karriere in der BRD, wo diese noch weitgehend erhalten waren, erstrebenswerter war.

In der BRD wurden entsprechend noch bis Mitte der 60er Jahre alle möglichen Apologien für die unübersehbare Kontinuität bemüht, die heute auch wieder unkritische Akzeptanz finden. So zitiert die 1979 im westdeutschen Hofgeismar geborene Medienhistorikerin Anja Horbrügger zustimmend Peter Pleyers 1965 erschienenes Werk, »Deutscher Nachkriegsfilm 1946–1948« wenn sie schreibt: »Das von der Filmgesetzgebung der Alliierten formulierte Postulat, das einen Ausschluß ehemaliger NSDAP-Mitglieder aus leitenden oder schöpferischen Positionen (...) vorsah, erwies sich in der Praxis (...) als schlicht nicht durchführbar, da »nahezu alle Regisseure, Autoren, Schauspieler, Kameramänner und Techniker mehr oder minder aktive Mitglieder der NSDAP gewesen waren.

Deshalb ging man im Laufe der Zeit dazu über, auch an Filmschaffende, die nur passiv formell der Partei angehörten, eine Lizenz auszugeben.« Die Behauptung, zentrale Naziregisseure wie Harlan, Lütjge oder Ucicky seien im Grunde Mitläufer des Faschismus gewesen, ist an sich schon ungeheuerlich. Hinzu kommt jedoch, daß das Beispiel der DEFA zeigt, daß es auch anders ging und es auch unbelastete Regisseure gab bzw. hätten gefördert werden können. Daß Horbrügger diese Tatsache schlicht ausblendet, muß wohl als ein Beispiel für den Tunnelblick (oder Opportunismus) vieler westdeutscher Geschichtsforscher angesehen werden.

Lieber Stresemann als Antifa

Die Kontinuität hatte jedoch nicht nur etwas mit postfaschistischer Gemütlichkeit und Gewohnheit zu tun, sondern vor allem mit der direkten Einflußnahme des antikommunistischen Staates. Hintergrund war das System der Bundesbürgschaften, die die Regierung in den frühen fünfziger Jahren »den Filmproduzenten zur Deckung möglicher Ausfallrisiken zur Verfügung stellte«. Der Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier schreibt hierzu: »Die Produzenten, die sich um eine Bundesbürgschaft bemühten, mußten (...) das Drehbuch, den Kostenvoranschlag und sämtliche Verträge zur Begutachtung einreichen. Damit war eine politische Kontrolle über die Filminhalte installiert, die sich in zahllosen Fällen restriktiv auswirkte. So wurde 1952 dem Film Das Herz der Welt von Harald Braun, einer Biographie der Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner, eine Ausfallbürgschaft verweigert, weil seine pazifistische Gesinnung nicht ins politische Klima der Remilitarisierung Westdeutschlands und seiner Eingliederung ins westliche Verteidigungsbündnis paßte. Ferner konnten Produzenten, die Kontakte zur DEFA (...) unterhielten, nicht mit Bürgschaften rechnen. Zum Skandal wurde die Verweigerung einer Bürgschaft an Wolfgang Staudte durch den damaligen Bundesinnenminister Lehr: Staudte war nicht bereit, seine Arbeit bei der DEFA (...) abzubrechen. Die zweite Bürgschaftsperiode lief 1955 aus, aber bezeichnenderweise übernahm die Bundesregierung noch 1956 die Bürgschaft für einen 1,6-Millionen-Kredit, damit Alfred Braun seinen Film Stresemann produzieren konnte. Der Film sollte sich als Vehikel für den Wahlkampf der CDU im darauffolgenden Jahr bewähren, wurde aber ein geschäftlicher Mißerfolg.« Alfred Braun? War da nicht was? Richtig, der hatte im Dritten Reich die Drehbücher zu den Harlan-Filmen Jud Süß, Die goldene Stadt (1942), Opfergang (1944) und dem Durchhaltefilm Kolberg (1945) geschrieben sowie beim Propagandafilm der Göring-Luftwaffe Himmelsstürmer (1941) Regie geführt. Vermutlich, weil Stresemann so ein Mißerfolg war, erhielt Braun 1957 für ihn den Bundesfilmpreis.

Gleichzeitig wurde der Vertrieb der DEFA-Filme, die sich um die antifaschistische Geschichtsaufarbeitung bemühten, in der BRD massiv be- oder verhindert. Im Grundgesetz war zwar – ebenso wie in der DDR – verankert: »Eine Zensur findet nicht statt.« Wie Martin Loiperdinger in seinem Beitrag für das Gemeinschaftswerk »Geschichte des deutschen Films« schreibt, hatte dies »[f]ür die tatsächliche Praxis (...) jedoch wenig zu bedeuten«. Zwar wurde nach der Dritten Lesung des Hauptausschusses für die Vorbereitung des Grundgesetzes 1949 Abstand von einer Ausklammerung des Films aus der Zensurfreiheit beschlossen, doch »[a]uch ohne eigenes Zensurgesetz« blieb »die Filmfreiheit (...) beschränkt durch die ›allgemeinen Gesetze««. Hierdurch ergab sich »die politische Filmeinfuhrkontrolle, die bis Anfang der siebziger Jahre – dem Kalten Krieg verhaftet – Filme aus den Ostblockländern blockiert (e)«. Als »Prüfgremium« fungierte dabei der geheime »Interministerielle Ausschuß«, der »auf Betreiben des Verfassungsschutzes am 16. Juni 1954 seine Tätigkeit« aufnahm und »ohne gesetzliche Grundlage über die Einfuhrerlaubnis von Ostblock-Filmen« entschied. Seine Tätigkeit zielte, wie Alexander Kötzing von der Bundeszentrale für politische Bildung schreibt, u.a. darauf ab, »Kritik an der nationalsozialistischen Vergangenheit und Verweise auf personelle Kontinuitäten vom ›Dritten Reich‹ zur Bundesrepublik (...) von der Leinwand [zu] verbannen«. Aufgedeckt wurde dies erst 1957 durch eine Anfrage im Bundestag. Diese Zensurpraxis stand in schillerndem Kontrast zu den Krokodilstränen, die man über die Kalte-Kriegs-Zensur in der DDR rund um das XI. Plenum des Zentralkomitees der SED 1965 vergoß, wurde allerdings bis zur Neuen Ostpolitik nahtlos fortgesetzt und vom Bundeswirtschaftsminister Ludwig Erhard »mit Hinweis auf die Verfolgung verfassungsfeindlicher Tendenzen (Paragraph 93 StGB) und das vom Bundesverfassungsgericht 1956 ausgesprochene Verbot der KPD« gerechtfertigt.

Die westdeutsche Bevölkerung blieb somit von antifaschistischen DEFA-Filmen unbehelligt. Dies galt um so mehr, da Regisseure, die wie Staudte sowohl für die DEFA als auch in der BRD aktiv waren, mit ihren kritischen Arbeiten in der Regel stark behindert wurden. So wurde beispielsweise Staudtes bedeutender DEFA-Film *Rotation* (1949), in dem er am Beispiel des fiktiven Druckers Hans Behnke realistisch darstellt, welche Rolle Mitläufer im Faschismus für dessen Fortbestand spielten, in der BRD fast ein Jahrzehnt lang unterdrückt und dann nur in einer zensierten und kommentierten Fassung gezeigt. Zu diesem Zeitpunkt war Staudte infolge eines Konflikts mit Brecht und Helene Weigel längst in den Westen übergesiedelt. Zuvor war schon Staudtes Verfilmung des Heinrich-Mann-Romans *Der Untertan* in der BRD verboten worden. Staudtes *Die Mörder sind unter uns*, der erste deutsche Nachkriegsfilm überhaupt, wurde hier erst am 18.12.1971 im Fernsehen ausgestrahlt.

Geläutert, aber unzufrieden

Die BRD reagierte auf die im anderen deutschen Staat erhobenen Vorwürfe, ein von alten Nazikadern geführtes Restaurationsregime zu sein, ihrerseits mit dem Vorwurf, dieselben Kontinuitäten gäbe es auch in der DDR. Auf die Veröffentlichung des sehr erfolgreichen »Braunbuchs BRD«, das die postfaschistische Elitenkontinuität zu dokumentieren suchte, reagierte man mit der Veröffentlichung des »Braunbuchs DDR«. Im Film läßt sich eine parallele Entwicklung jedoch nicht bestätigen.

Nun gab es auch in der DDR eine Handvoll ehemaliger Nazikünstler. Der Unterschied zur BRD bestand jedoch darin, daß die Fortsetzung ihrer Karrieren – vor dem Hintergrund des demokratisch-antifaschistischen und später sozialistischen Selbstverständnisses der DDR – nur durch einen Bruch mit der Vergangenheit möglich war, der sich im künstlerischen Werk auch widerspiegeln mußte.

Eine faschistische Vergangenheit hatten neben Staudte acht weitere Regisseure bzw. Schauspieler: Adolf Fischer (1900–1984), Milo Harbich (1900–1988), Helmut Käutner (1908–1980), Gerhard Lamprecht (1897–1974), Arthur Maria Rabenalt (1905–1993), Robert Adolf Stemmle (1903–1974), Erich Engel (1891–1966) und Georg C. Klaren (1900–1962). Diese beteiligten sich jedoch aktiv an der Aufarbeitung der Vergangenheit, wobei hinzugefügt werden muß, daß eine Fortsetzung ihrer Karriere vor dem Hintergrund der DEFA-Auftragsvergabepraxis anders auch schwer denkbar gewesen wäre. Zugleich wurden die meisten – aus zu klärenden Gründen – in der DDR nicht wirklich froh.

So drehte Harbich, dessen Karriere 1933 begann und der als Schnittmeister bei Hitlerjunge Quex mitgewirkt hatte, mit *Freies Land* 1946 einen Film über die gelungene Bodenreform in der SBZ und emigrierte anschließend nach Brasilien. Stemmle, der 1941 den Nazipropagandafilm *Jungens* gedreht hatte, schrieb nach dem Krieg den antifaschistischen Roman »Die Affäre Blum« und das Drehbuch zum gleichnamigen DEFA-Film von Erich Engel, arbeitete dann aber alsbald in der BRD und schrieb Drehbücher für kommerzielle Unterhaltungsfilme von Karl May bis Edgar Wallace. Staudte, der als Schauspieler u.a. an *Jud Süß* und ... reitet für Deutschland (1941) beteiligt gewesen war, erwarb sich antifaschistische Verdienste nicht nur für die genannten DEFA-Filme *Die Mörder sind unter uns*, *Rotation*, *Der Untertan*, sondern später auch für *Rosen für den Staatsanwalt*, der 1959 im Grunde als erster westdeutscher Film die postfaschistische Elitenkontinuität problematisierte. Für seinen Film *Herrenpartie* (1964), der sich kritisch mit der unaufgearbeiteten Vergangenheit auseinandersetzte, wurde Staudte in der BRD als »Nestbeschmutzer« verleumdet. Rabenalt, der bei ... reitet für Deutschland sowie *Achtung! Der Feind hört mit!* (1940) Regie geführt und auch an *Tiefland* mitgearbeitet hatte, drehte 1948 mit *Chemie und Liebe* eine antikapitalistische Science-Fiction-Komödie nach einer Vorlage von Béla Bálázs. Danach entstand mit *Das Mädchen Christine* (1948) jedoch nur noch ein Film, bevor er mit Filmen wie *Hochzeit im Heu* (1950) und *Die Försterchristl* (1952) seine Karriere in der BRD fortsetzte. Lamprecht, der ebenfalls bereits in der Weimarer Zeit mit Literaturverfilmungen sowie einer verdienstvollen Sozialrealismustrilogie aktiv gewesen war und sich im Dritten Reich von den Propagandafilmen ferngehalten hatte, konnte seinen ersten Trümmersfilm *Irgendwo in Berlin* (1946) für die DEFA drehen, wurde dann aber in der DDR ebensowenig froh wie Käutner, der sich im Faschismus nicht nur nicht hatte

instrumentalisieren lassen, sondern auch an einer dem Faschismus entgegenlaufenden, subversiven Ästhetik arbeitete, was auch den Zensurbehörden der Nazidiktatur nicht verborgen blieb. Käutners erster Film im Dritten Reich *Kitty und die Weltkonferenz* (1939) wurde als pazifistisch und englandfreundlich eingestuft und verboten. Seine weiteren dem Unterhaltungsgenre zuzuordnenden Filme bewegten sich nach Auffassungen der meisten Kritiker in Distanz zur faschistischen Ästhetik. Gegen Ende des Faschismus geriet Käutner wieder in Konflikt mit dem Regime. Sein vorletzter Film *Große Freiheit Nr. 7* wurde verboten, weil er keine »deutschen Seelenhelden« zeige, sein letzter Film *Unter den Brücken* (1944) lag zum Ende des Krieges bei den Zensurbehörden. In der sowjetischen Besatzungszone drehte Käutner nun den Trümmersfilm *In jenen Tagen* (1947), um dann seine Karriere sehr erfolgreich mit kritischen Filmen in der BRD fortzusetzen.

Die einzigen wirklichen Ausnahmen bilden Klaren und Fischer. Der von Wien nach Berlin übergesiedelte Klaren arbeitete in der zweiten Hälfte der 20er Jahre als Drehbuchautor und feierte 1931 sein Regiedebüt mit *Kinder vor Gericht/Die Sache August Schulze*. Während des Faschismus hatte er weitgehend apolitische Drehbücher verfaßt, aber auch *Rabenalt mit der Idee zu Achtung! Feind hört mit!* versorgt. Für die DEFA konnte er ab 1947 tätig werden, u.a. mit der sehr erfolgreichen Bühnen-Verfilmung *Wozzeck* (1947) und vier weiteren Filmen, darunter die antifaschistische Selbstkritik *Die Sonnenbrucks* (1951) über Mitläufer und Widerstandskämpfer im »Dritten Reich« sowie die ebenfalls sehenswerte Balzac-Verfilmung *Karriere in Paris* (1952). Kurzzeitig war Klaren auch DEFA-Chefdramaturg. Die zweite Ausnahme bildet die Personalie Adolf Fischer, der in der Weimarer Republik unter Erwin Piscator und neben Ernst Busch und Gerhard Bienert am Theater am Nollendorfplatz in Berlin proletarische Figuren gespielt hatte und neben Busch auch in G.W. Pabsts *Klassiker Kameradschaft* (1931) sowie in Slatan Dudows Brecht-Film *Kuhle Wampe* (1932) und in *Seifenblasen* (1933) zu sehen ist, aber im Gegensatz zu den genannten nicht emigrierte, sondern sich im Faschismus anpaßte und in Propagandafilmen wie *Pour Le Mérite*, *Das Gewehr über* und *Achtung! Feind hört mit!* aufgetreten war. In der DDR wurde Fischer rehabilitiert und konnte als DEFA-Produktionsleiter bei Filmen von u.a. Martin Hellberg, Dudow und Kurt Maetzig wieder in Erscheinung treten.

»Papas Kino ist tot«

Die Entnazifizierung des westdeutschen Kinos kam zwar nicht wie die Befreiung vom Faschismus selbst direkt von außen. Allerdings gelang sie nur unter starker direkter und indirekter Mithilfe von außen – und zwar im Zuge der neuen Konstellation im Kalten Krieg, die ab 1958 zum Aufstieg der »Kampf-dem-Atomtod-Bewegung« führte. Erst jetzt wurde die groteske Parallelität von Auschwitz und Heimatkitsch ansatzweise durchbrochen. Die Angst vor einem neuen atomaren Krieg führte zum Aufstieg einer neuen politischen Opposition, die vom DGB, der illegalen KPD, dem linken Flügel der SPD und vereinzelt bürgerlichen Linken und Intellektuellen getragen wurde. Im selben Atemzug entstand eine »neuartige kritische Öffentlichkeit« und ein gesellschaftliches Klima, in dem jüngere Künstlerinnen und Künstler die verdrängte Vergangenheit und die restaurative Gegenwart thematisierten. Die Folge war ein beschleunigter Entfremdungsprozeß der kritischen Jugend von ihren Eltern. Die BRD schloß endlich an die Bemühungen der antifaschistisch-demokratischen DEFA-Filme an und in kurzer Abfolge entstanden Klassiker des Nachkriegsfilms: Darunter *Wir Wunderkinder* (1958) von Kurt Hoffmann, *Unruhige Nacht* (1958), *Arzt ohne Gewissen* (1959) und die Fallada-Verfilmung *Jeder stirbt für sich allein* (1962) des bürgerlichen Widerstandskämpfers Falk Harnack. Des weiteren *Hunde, wollt ihr ewig leben?* (1959) von Frank Wisbar und *Die Brücke* (1959) von Bernhard Wicki. Beide behandeln die Sinnlosigkeit des Krieges am Beispiel des Kessels von Stalingrad bzw. des Volkssturms. Staudtes bereits erwähnter Film *Rosen für den Staatsanwalt*, *Wir Kellerkinder* (1960) von Wolfgang Neuss, und *Der Transport* (1961) von Jürgen Roland über Deserteure kurz vor Kriegsende komplettieren das Bild. Zusammen mit Hollywoodfilmen wie *Urteil in Nürnberg* (1961) von Stanley Kramer rüttelten sie die Kulturverhältnisse in der BRD auf.

Zugleich entstand in dieser jungen Bewegung ein Bewußtsein dafür, daß ein wirklicher Bruch mit dem Faschismus die Entwicklung von demokratischen kulturellen Formen voraussetzte. Im Falle des Films verdichtete sich die Kritik an der dominierenden Ästhetik in der BRD im Oberhausener

Manifest von 1962. Unter der Federführung von Alexander Kluge und Edgar Reitz postulierte man: »Papas Kino ist tot!« und experimentierte nicht nur mit neuen ästhetischen Formen, sondern auch mit einem neuen politischen Ausdruck. Dabei holte man sich seine Inspirationen gleichermaßen bei der französischen Nouvelle Vague, dem Filmrevolutionär Jean-Luc Godard, der Frankfurter Schule und ihrer Kulturindustriekritik, bei Walter Benjamin und dem im Westen unterdrückten Brecht. Damit schufen die jungen Regisseure die Bedingungen für eine nachhaltige ästhetische Entnazifizierung des BRD-Films und die Grundlagen für das kritische und intellektuell gehaltvolle Autorenkino, auf dessen Schultern heute – bewußt oder unbewußt – im Grunde jeder deutschsprachige Film mit Anspruch steht.

Die Entnazifizierung des BRD-Films korrespondierte dabei mit ähnlichen Prozessen in anderen Kulturbereichen. Auch und gerade in der Literatur entstand eine »58er-Bewegung«, deren Existenz sich im Aufschwung der Auseinandersetzung mit dem Faschismus mit den Mitteln des Literarischen bemerkbar machte. Frühe Kritik wurde zwar schon in Alfred Anderschs *Die Kirschen der Freiheit* (1952) oder in Wolfgang Koeppens *Das Treibhaus* (1953), in dem dieser mit einiger Melancholie die Restauration und Westintegration aus der Perspektive des fiktiven SPD-Abgeordneten Keetenheuve schilderte, laut. Allerdings kam es auch in der Literatur erst im Zuge der Antiatomtodbewegung zu einer plötzlichen Welle an kritischen Veröffentlichungen, die das Bewußtsein der oppositionellen Jugend prägten.

So erschienen in kurzer Abfolge Klassiker der westdeutschen Literatur, die sich bei allen Stilunterschieden in ihrer Fokussierung auf Faschismus und Verdrängung ähnelten, darunter die Erzählungen *Sansibar* oder *der letzte Grund* (1957) von Alfred Andersch, *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass und *Billard um halb Zehn* (1959) von Heinrich Böll sowie die Theaterstücke *Andorra* (1961) von Max Frisch, *Der Stellvertreter* (1961/63) von Rolf Hochhuth und *Die Ermittlung* (1965) von Peter Weiss. Dabei spiegelte sich in dem 1964 veröffentlichten Weiss-Drama *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* (1964) bereits die politische Reifung und Schärfe dieser neuen kritischen Intelligenz wider, die auf das Beben von 1968, das mit einer Wiederaneignung des durch den Faschismus verschütteten Marxismus einherging, hindeutete. Kurzum, der politischen Kultur von 1968 war eine Politik des Kulturellen seit 1958 vorausgegangen.

Auch in der Musik bemühte man sich um eine Überwindung des Postfaschismus in der Kultur. Kluges »Papas Kino ist tot!« fand sein Echo in Franz Josef Degenhardts Postulat »Papas Lied ist tot!«. Was die Konfrontation des Heimat- und kulturindustriellen Hollywoodfilms mit dem Autorenfilm war, war die Konfrontation des Schlagers und des alten Soldatenlieds mit den Werken der Liedermacher, die sich auf den Festivals auf der Burg Waldeck im Hunsrück konstituierten, wo man sich um die Entwicklung einer nichtfaschistischen Liedform bemühte.

»Stunde null« der Kunst

Jetzt endlich wurde auch die unerträgliche Elitenkontinuität offengelegt. Die war zwar in der DDR ein zentrales Thema gewesen. Die Intellektuellen, die sich dort damit beschäftigten, wurden dabei allerdings von Staats wegen gefördert, da mit der Aufdeckung dieser Zusammenhänge der Anspruch geltend gemacht werden konnte, das eigentliche »neue Deutschland« zu sein, um so nicht zuletzt dem außenpolitischen Ziel der völkerrechtlichen Anerkennung näherzukommen. So sorgten in der DDR eine Reihe von literarischen und filmischen Werken wie die Erzählung *Michaels Rückkehr* von Leonhard Frank (1882–1961) oder der auf einen von Frank verfaßten Roman zurückgehende Film *Der Prozeß wird vertagt* (1958) des DEFA-Regisseurs Herbert Ballmann (1924–2009), in denen die Elitenkontinuität thematisiert wurde, für Furore. Kurt Maetzig's Film *Der Rat der Götter* (1950) beruht auf den Prozeßakten von Nürnberg und Richard Sasulys IG-Farben-Dokumentation und problematisiert eindrucksvoll die System- und Elitenkontinuität am Beispiel des mit Auschwitz eng verknüpften Konzerns und seiner Nachfolgekonzerne Bayer, BASF, Wacker, Hoechst. Zudem wurden in der DDR seit 1955 systematisch Recherchen über die Nazi-Verstrickungen der BRD-Eliten vorgenommen und die Ergebnisse verbreitet. Sie gipfelten 1965 im Erscheinen des vielbeachteten und bereits erwähnten »Braunbuchs: Kriegs- und Naziverbrecher in der Bundesrepublik und in West-Berlin«, das in mehreren Auflagen belastende Informationen über 2300 Personen aus der BRD-Elite veröffentlichte. Eine spätere Untersuchung durch den Historiker

Götz Aly ergab, daß die Irrtumsquote bei unter einem Prozent lag. Einige Fälschinformationen und bewußte Fälschungen wurden von den BRD-Eliten zwar geschickt als Mittel benutzt, um sich einer Auseinandersetzung mit dem Material insgesamt zu entziehen. Tatsächlich führten die Anschuldigungen zum Teil eher zur Solidarisierung gegen die »Kommunisten« aus der »Zone«. In dem Maße jedoch, wie die jungen Intellektuellen jetzt auch im Westen die notwendigen Fragen stellten, franste der Mantel des Schweigens über die faschistische Vergangenheit und die Karrieren von Nazifunktionären in der BRD mehr und mehr aus.

Allein die unermüdliche Arbeit Thomas Harlans (1929–2010), dem ältesten Sohn von Veit Harlan, der in polnischen Archiven über die Vernichtungslager Treblinka, Sobibor, Kulmhof und Belzec recherchierte, führte in Zusammenarbeit mit dem hessischen Generalbundesanwalt Fritz Bauer, der gegen den Widerstand in breiten Teilen der Gesellschaft und der BRD-Justiz 1963 den ersten Auschwitzprozeß einleitete, zur Anklage von 2000 Kriegsverbrechern in der BRD. Die Bundesregierung reagiert auf diese Enthüllungen zunehmend autoritär. Das »Braunbuch« wurde bei seiner Vorstellung auf der Frankfurter Buchmesse 1967 komplett beschlagnahmt und aus dem Verkehr gezogen. Harlan wurde ausgerechnet von Globke, der jetzt engster Berater Adenauers geworden war, wegen Landesverrats angeklagt, und man verhinderte durch den Entzug des Reisepasses bis weit in die 70er Jahre seine Einreise in die BRD. Das indessen sollte die Entfremdungsprozesse in der kritischen Jugend befördern.

Die »Stunde null« der BRD-Kultur liegt irgendwo zwischen 1958 und 1968. Der Staat der BRD hat dazu nichts beigetragen. Im Gegenteil. Im Zuge der Westintegration und der Remilitarisierung unterließ er es, die Filmwirtschaft in Westdeutschland zu entnazifizieren und unternahm zudem große Anstrengungen, die Bevölkerung von den Bemühungen der DEFA-Regisseure um die Aufarbeitung des Faschismus abzuschirmen. Darüber hinaus reagierte er mit Unterdrückungsmaßnahmen auf die Enthüllungsversuche von seiten der linken Opposition und der DDR. All das legt den Schluß nahe, daß ohne diese Bemühungen von unten und von außen eine Entnazifizierung des Personals und der filmischen Ästhetik und eine Aufarbeitung des Faschismus auch im Westen nicht stattgefunden hätte. Angesichts der systemischen und personellen Kontinuität zwischen Faschismus und 1950er-Jahre-BRD konnte daran für die Eliten nicht das geringste Interesse bestehen.

Ingar Solty ist Mitarbeiter am Fachbereich Politikwissenschaften der York University in Toronto, Redakteur von Das Argument

Den Artikel finden Sie unter: www.jungewelt.de/2013/01-07/015.php

[zurück zu: Detail](#)

QUELLE: [HTTP://WWW.DIE-LINKE-WEISSENBURG.DE/POLITIK/PRESSE/DETAIL/ARTIKEL/BESONDERS-WERTVOLL/](http://WWW.DIE-LINKE-WEISSENBURG.DE/POLITIK/PRESSE/DETAIL/ARTIKEL/BESONDERS-WERTVOLL/)