

Flucht und Vertreibung als Gegenwartsfilme (1946–1964)

»Dieses grüne Billettchen kam vom Himmel heruntergeflattert. (...) Ist das gestattet? dachte sie, wenn man so tief wie ich im Unglück steckt, darf man dann in ein Kino gehen? Das gehört sich vielleicht nicht. Unsinn, gerade dafür sind Kinos da. Jetzt erst recht.«¹

In den ersten zwanzig Jahren nach Kriegsende 1945 waren Filme über Flucht und Vertreibung Gegenwartsfilme. Es handelte sich um Filme mit einer zeitgenössischen Handlung. Die Gegenwart im geteilten Nachkriegsdeutschland war geprägt von Trümmern und Wiederaufbau, von alliierter Besatzung, Tauschhandel und Schwarzmarkt, von der Suche nach Vermissten und Heimkehr aus dem Krieg, und sie war geprägt von Flucht und Vertreibung. Wie wurde das Nachkriegsdeutschland zu einer neuen Heimat, nicht nur für die Flüchtlinge und Vertriebenen, sondern für die Nachkriegsgesellschaften insgesamt? Davon handelten fiktionale Gegenwartsfilme über Flucht und Vertreibung zwischen 1945 und ca. 1964 in beiden deutschen Staaten. Heimat muss hier verstanden werden, wie Celia Applegate den Begriff beschrieb, nicht als empirische Realität, sondern als »Imagination«. Mit dieser Heimat, die immer vorgestellt ist, gehen bestimmte Prozesse aktiver Ausgestaltung einher.² Anders gesagt: Heimat existiert nicht einfach so – Heimat wird gemacht. Menschen schreiben Räumen, Momenten und Mitmenschen »Heimatliches« zu und handeln zugleich dessen Grenzen aus. Lokales eignet sich für dieses Modellieren von Heimat besser als Nationales; Applegate arbeitete dies als spezifisch deutsch heraus.³ Tatsächlich lässt sich diese Sehnsucht nach Heimat nicht nur für Westdeutschland nach 1945 konstatieren, sondern ebenso für die SBZ und DDR.⁴ Die SED begriff rasch, dass das ideologische Versprechen einer neuen antifaschistischen und sozialistischen Gesellschaft allein nicht genug Bindekraft besaß. So nutzte sie bestehende Heimattraditionen aus und suchte sie mit neuen sozialistischen Inhalten aufzuladen, damit DDR-Bürger ein eigenes Nationalbewusstsein und Heimatliebe entwickeln

1 Anna Seghers: Das siebte Kreuz, Berlin (Ost) u. a. 1964, S. 176.

2 Vgl. Celia Applegate: A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat, Berkeley u. a. 1990, S. 1–19, hier S. 8, S. 229f. (künftig zitiert: Applegate, A Nation of Provincials).

3 Vgl. ebd., S. 6.

4 Vgl. Jan Palmowski: Inventing A Socialist Nation. Heimat and the Politics of Everyday Life in the GDR, 1945–1990, Cambridge 2009 (künftig zitiert: Palmowski, Inventing A Socialist Nation).

konnten.⁵ Auch in der DDR gab es also einen Heimatdiskurs, der unmittelbar nach dem Krieg dieselbe fundamentale Funktion für Neuaufbau und staatliche Konsolidierung hatte wie im Westen. An diesen Vergemeinschaftungsprozessen nahmen die zuschauerstarken Gegenwartsfilme nach 1945 aktiv teil. Sie konstruierten filmische Idealvorstellungen neuer Heimat. Die Flüchtlinge und Vertriebenen wurden darin zu Katalysatoren; ihre Verlusterfahrung ließ sich in fiktionalen Filmen als dankbares dramaturgisches Motiv für eine angebliche Bereitschaft zum Neuanfang stilisieren. Oft übernahmen Flüchtlinge und Vertriebene gar eine Führungsrolle in dieser konstruierten Erneuerung von Heimat. Die Filme kolportierten Meisterzählungen von erfolgreicher Ankunft und Integration der Flüchtlinge und Vertriebenen und nahmen somit aktiv teil am zeitgenössischen Diskurs über »Deutschlands Problem Nr. 1«:⁶ dem Flüchtlingsproblem. Konkrete Bilder vom Flüchtlingstreck waren deshalb nur in den ersten Jahren nach Kriegsende noch anschlussfähig. In den 1950er-Jahren jedoch wurden die Bilder vom Streck im fiktionalen Film unpopulär.

Trümmerfilme: Erste Verarbeitungsversuche

Das Flüchtlingsproblem und alliierte Lösungsversuche

Am Ende des Zweiten Weltkriegs sowie in den ersten Nachkriegsmonaten waren in Europa unzählige Menschen »on the move« – so formulierte es unter anderen der Historiker Pertti Ahonen und ähnlich diagnostizierten es bereits die Zeitgenossen.⁷ Es waren bei Weitem nicht nur die deutschen Flüchtlinge aus den historischen Reichsprovinzen und Siedlungsgebieten Deutscher in Osteuropa, die im Frühling 1945 heimatlos umherzogen, sondern auch entlassene Zwangsarbeiter – die Displaced Persons (DPs) – oder zurückkehrende Kriegsgefangene. Unter den vielfältigen Heimatlosen zählten etwa 12 Millionen zu den deutschen Flüchtlingen und Vertriebenen. Sie sollten möglichst gleichmäßig auf die Zonen verteilt werden, denn

5 Vgl. ebd., S. 6f., 106.

6 So in der Zeitschrift »Das Parlament« im Jahr 1952, zitiert nach: Andreas Kossert: Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945, München 2008, S. 87 (künftig zitiert: Kossert, Kalte Heimat) und Mathias Beer: Flüchtlinge und Vertriebene in den Westzonen und der Bundesrepublik Deutschland (künftig zitiert: Beer, Flüchtlinge und Vertriebene in den Westzonen), in: Stiftung Haus der Geschichte, Flucht, Vertreibung, Integration, S. 109–123, hier S. 117.

7 Vgl. Pertti Ahonen u. a. (Hrsg.): People on the move. Forced population movements in Europe in the Second World War and its aftermath (= Occupation in Europe. The impact of national socialist and fascist rule, Vol. 3), Oxford/New York 2008. – Vgl. Eugene Kulischer: Europe on the Move. War and Population Changes, 1917–47, New York, NY 1948. – Vgl. Elisabeth Pfeil: Der Flüchtling. Gestalt einer Zeitenwende, Hamburg 1948.

die Heimatlosen, denen es an allem mangelte, kosteten Geld. Sie brauchten eine Unterkunft, Nahrung, Kleidung, das nötigste Mobiliar und außerdem Arbeit. Notdürftig kamen diese Menschen in Lagern unter. Oft waren es ehemalige Konzentrationslager, die die Alliierten nun umfunktionierten. Die meisten Flüchtlinge und Vertriebenen kamen in der britischen, der amerikanischen und der sowjetischen, weniger in der französischen Zone unter. Die westlichen wie die sowjetischen Besatzungsbehörden fürchteten wegen des Elends der Flüchtlinge und Vertriebenen Aufstände und politischen Extremismus. Sie erließen deshalb ein allgemeines Koalitionsverbot.⁸ Folglich war es deutschen Flüchtlingen und Vertriebenen in allen Zonen verboten, Vereine, Parteien oder andere Formen von Interessenvertretungen zu gründen. Michael Schwartz fasst zusammen, dass sich das »assimilationspolitisch begründete Koalitionsverbot der Alliierten« sowohl gegen jede »selbstbezügliche Selbsthilfeaktion innerhalb einer Gruppe Vertriebener« richtete als auch gegen ein »politisches Forderungsbündnis in Richtung Staat und Mehrheitsgesellschaft«.⁹ Bald jedoch lockerten die Westalliierten das Koalitionsverbot für Flüchtlinge und Vertriebene schrittweise, und zwar »in der US-Zone ab 1947, in der britischen Zone nachholend bis 1949«.¹⁰ Zudem schaffte das Soforthilfegesetz 1949 Abhilfe für die äußerste materielle Not in den Westzonen und beförderte eine wirtschaftliche Eingliederung der Flüchtlinge und Vertriebenen. In der Sowjetischen Besatzungszone allerdings blieb das Vereins- und Versammlungsverbot für Vertriebene nicht nur bestehen, es wurde verschärft. In direkter Reaktion auf die Liberalisierung in Westdeutschland entwickelten die Sowjetische Militäradministration (SMAD) und die Führung der 1946 aus SPD und KPD zwangsgegründeten SED-eigene Lösungen für das Flüchtlingsproblem. Diese changierten zwischen fördernden und repressiven Maßnahmen, wobei die repressiven deutlich überwogen.¹¹

8 Vgl. Matthias Stickler: »Ostdeutsch heißt Gesamtdeutsch«. Organisation, Selbstverständnis und heimatpolitische Zielsetzungen der deutschen Vertriebenenverbände 1949–1972 (= Forschungen und Quellen zur Zeitgeschichte, Bd. 46), Düsseldorf 2004., S. 33–35 (künftig zitiert: Stickler, »Ostdeutsch heißt Gesamtdeutsch«).

9 Michael Schwartz: Vertriebene und »Umsiedlerpolitik«. Integrationskonflikte in den deutschen Nachkriegs-Gesellschaften und die Assimilationsstrategien in der SBZ/DDR 1945–1961 (= Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte, Bd. 61), München 2004 (künftig zitiert: Schwartz, Vertriebene und »Umsiedlerpolitik«), S. 481.

10 Ebd., S. 509.

11 Vgl. ebd., S. 481. – Vgl. Heike Amos: Die Vertriebenenpolitik der SED 1949 bis 1990 (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernummer), München 2009 (künftig zitiert: Amos, Die Vertriebenenpolitik der SED). – Vgl. Manfred Wille (Hrsg.): Die Vertriebenen in der SBZ/DDR. Dokumente. Parteien, Organisationen, Institutionen und die »Umsiedler« 1945–1953 (= Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund, Bd. 19, 3), Wiesbaden 2003, S. 3.

Der Befehl Nr. 209 der Sowjetischen Besatzungsmacht reformierte in der SBZ 1945 die agrarischen Besitzverhältnisse. Durch die sogenannte Bodenreform kamen einige Umsiedler zu neuem Land.¹² Die neu eingerichtete Zentralverwaltung für deutsche Umsiedler (ZvU) regelte in der SBZ ab 1946 wesentliche umsiedlerpolitische Belange. Zusammen mit den Leitungen von SED und SMAD tilgte sie den Flüchtlings- und Vertriebenenbegriff aus dem offiziellen Sprachgebrauch. Stattdessen sollte nur noch von »Umsiedlern« die Rede sein. Jegliche Eigeninitiative unter den Umsiedlern in der SBZ, die im Verdacht heimatpolitischer Bestrebungen stehen konnte, wurde ab 1947 durch die Kriminalpolizei Klasse 5 (K5) innerhalb der Deutschen Verwaltung des Innern (DVdI), Vorläufer des MfS,¹³ strafrechtlich verfolgt. Das galt für Flugblattaktionen, die gegen die Potsdamer Beschlüsse und die Oder-Neiße-Grenze protestierten, ebenso wie für einen verabredeten Kaffeeklatsch, bei dem Volkslieder aus der alten Heimat gesungen wurden.¹⁴ Freilich ließen sich die Umsiedler nicht ohne Weiteres derart lückenlos kontrollieren. Heimliche Treffen fanden dennoch statt.¹⁵ Unter den Aktionen der ZvU bildeten die Umsiedlerwochen 1948 einen Höhepunkt. Die ZvU trug mit Hilfe der Kirchen und gesellschaftlicher Organisationen Sachspenden zusammen: Schuhe, Möbelstücke, Kochutensilien. Doch die »schönsten Statistiken konnten nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Ergebnisse der Sammlungen hinter den Erwartungen zurückblieben«, wie der Historiker Philipp Ther resümiert.¹⁶ Ther hält außerdem fest, dass die SED die Umsiedlerwochen insgesamt als den Schlussstein einer gelungenen Umsiedlerpolitik betrachtete und das Problem hiernach zu leugnen begann.¹⁷ Ab 1948 galt das »Umsiedlerproblem« offiziell als gelöst und die ZvU wurde aufgelöst.¹⁸

12 Vgl. Uta Bretschneider: Zwangsmigration und Neubeheimatung. »Umsiedler« als Neubauern in der SBZ/DDR, in: Rita Garstenauer/Anne Unterwurzacher (Hrsg.): *Aufbrechen, Arbeiten, Ankommen. Mobilität und Migration im ländlichen Raum seit 1945*, (= Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes 2014), Innsbruck 2015, S. 37–52.

13 Jens Gieseke: Von der Deutschen Verwaltung des Innern zum Ministerium für Staatssicherheit 1948–1950. Die politische Polizei in den Weichenstellungen der DDR-Gründung, in: Dierk Hoffmann/Hermann Wentker (Hrsg.): *Das letzte Jahr der SBZ. Politische Weichenstellungen und Kontinuitäten im Prozeß der Gründung der DDR* (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernummer), München 2000, S. 133–148.

14 Vgl. Schwartz, *Vertriebene und »Umsiedlerpolitik«*, S. 509.

15 Vgl. Heike Amos: *Die Vertriebenenpolitik der SED 1949 bis 1990* (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernummer), München 2009.

16 Philipp Ther: *Vertriebenenpolitik in der Sowjetischen Besatzungszone und der DDR 1945 bis 1953*, in: Christoph Kleßmann u. a. (Hrsg.): *Vertreibung, Neuanfang, Integration. Erfahrungen in Brandenburg, Potsdam 2001*, S. 89–111, hier S. 96.

17 Ebd.

18 Vgl. Michael Schwartz: »Apparate« und Kurswechsel. Zur institutionellen und personellen Dynamik von »Umsiedler«-Integrationspolitik in der SBZ/DDR 1945–1953, in: Dierk Hoff-

Entstehungsbedingungen des deutschen Nachkriegsfilms

Nicht nur die Konzepte der Alliierten für die Eingliederung der Flüchtlinge und Vertriebenen divergierten, sondern auch ihre Filmpolitiken. Eine gemeinsame Grundlage immerhin gab es: die Denazifizierung des deutschen Films, entsprechend der allgemeinen Denazifizierung Deutschlands, die die Alliierten bei ihrem ersten großen Nachkriegstreffen in Potsdam beschlossen hatten.¹⁹ In der NS-Zeit hatte für Film im Wesentlichen ein Name gestanden: die Ufa. Ufa oder Ufi stand für Universum Film AG, die sich nicht nur zum »Bilder-Imperium der Deutschen«,²⁰ sondern zur nationalsozialistischen Traumfabrik²¹ entwickelt hatte, zu »einer zentralen Ideologiefabrik des Hitler-Regimes«. Die Nationalsozialisten hatten das Medium Film, Spielfilme ebenso wie Dokumentarisches – z. B. in den Wochenschauen²³ – exzessiv für ihre politischen Ziele missbraucht.²⁴ Die Ufa hatte in den 1930er- und vor allem 1940er-Jahren eine ausufernde Masse von Unterhaltungsfilmern produziert, die sich beim deutschen und internationalen Publikum großer Beliebtheit erfreuten.²⁵ Mit bloßer Unterhaltung war es in diesen Filmen nicht getan. Der Positivismus dieser Filme war in Zeiten von Aufrüstung und Krieg politisch von höchster propagandistischer Wichtigkeit. Kino sollte die Menschen bei Laune halten und ihren Glauben

mann/Michael Schwartz (Hrsg.): Geglückte Integration? Spezifika und Vergleichbarkeiten der Vertriebenen-Eingliederung in der SBZ/DDR (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Sondernummer), München 1999, S. 105–135, hier S. 118. – Vgl. Schwartz, Vertriebene und »Umsiedlerpolitik«, S. 59–61.

19 Vgl. Politische Grundsätze aus der Mitteilung über die Dreimächtekonferenz von Berlin, in: Wolfgang Benz: Potsdam 1945. Besatzungsherrschaft und Neuaufbau im Vier-Zonen-Deutschland, 4. aktualisierte Neuausgabe, München 2005, S. 81–119, 211–214.

20 Klaus Kreimeier: Ufa-Story. Geschichte eines Film-Konzerns, München/Wien 1992, S. 7 (künftig zitiert: Kreimeier, Ufa-Story).

21 Vgl. Michael Töteberg: Nationalsozialistischer Musterbetrieb: Die »Gefolgschaft« im Dritten Reich, in: Hans-Michael Bock/Michael Töteberg (Hrsg.): Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik, Frankfurt am Main 1992, S. 394–395.

22 Kreimeier, Ufa-Story, S. 321.

23 Vgl. Hans-Peter Fuhrmann: Ähnlichkeiten in der Form, aber Brüche bei den Konzeptionen. Die Wochenschauen in Deutschland 1939–1950, in: Hans-Michael Bock u. a. (Hrsg.): Träume in Trümmern. Film-Produktion und Propaganda in Europa 1940–1950 (= edition text+kritik), München 2009 (künftig zitiert: Bock u. a., Träume in Trümmern), S. 23–34, hier S. 23–28.

24 Vgl. Robert S. Shandley: Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit, Berlin 2010, S. 20f.

25 Vgl. ebd., S. 21. – Vgl. Bogusław Drewniak: Der deutsche Film 1938–1945. Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987, S. 623. – Zur Frage, welche die erfolgreichsten beziehungsweise wichtigsten Filme im »Dritten Reich« waren, vgl. ebd., S. 629–632. »Der Totalitarismus erfand das System des gesteuerten Filmeinsatzes, [...]. Das freiwillige »Inskinogehen« war, mindestens bei manchen Filmen, fragwürdig«, ebd., S. 629.

an den »Endsieg« aufrechterhalten.²⁶ Deshalb wollten die Alliierten das Monopol der Ufa nach Kriegsende durch eine Vielzahl gleichrangiger kleiner Filmfirmen brechen.²⁷ Zunächst war den Deutschen eine eigene Filmindustrie komplett verboten. Dafür sorgte das alliierte Gesetz Nr. 191, erlassen am 24. November 1944 durch das Oberkommando der alliierten Expeditionstreitkräfte (Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force, SHAEF). Das SHAEF löste sich am 14. Juli 1945 jedoch auf, sodass in den Westzonen bald eine sich schrittweise lockernde Lizenzierungspolitik für Filme einsetzte.

Ab dem 12. Mai 1945 begannen die Amerikaner in ihrer Besatzungszone mit der Nachrichtenkontrollvorschrift Nr. 1 Ausnahmen vom Gesetz Nr. 191 zu machen und die Bedingungen einer erneuerten Informations- und Kulturpolitik genauer zu definieren.²⁸ Die Filmhistorikerin Bettina Greffrath fasst zusammen, dass die »im Gesetz Nr. 191 und der Nachrichtenkontrollvorschrift Nr. 1 festgelegten Prinzipien ab Juni 1945 zu einer Basis der praktischen Arbeit der Information Control in allen drei westlichen Besatzungszonen [wurden]. Sie bildeten die rechtliche Grundlage für die Wiedereröffnung, den Wiederaufbau oder Neubau von Filmtheatern, für die Gründung von Verleihorganisationen wie für den Aufbau einer neuen deutschen Filmproduktion.«²⁹ Die Briten öffneten die Kinos in ihrer Zone als Erste; bald darauf zogen die Amerikaner mit der Wiedereröffnung von 20 Kinos auf ihrem Gebiet nach.³⁰ Anfangs waren in den Kinos vor allem dokumentarische Informationsfilme der Amerikaner und Briten zu sehen, die die Deutschen über die Verbrechen in den Konzentrationslagern aufklären sollten. Eines der bekanntesten Beispiele ist

26 Zur »unpolitisch getrimmten Wirklichkeit«, die im deutschen Spielfilm der Kriegsjahre »politisch erwünscht« war vgl. Thomas Brandlmeier: Kampf ums Nachkriegsprogramm. Überläufer, alte deutsche Tonfilme und alliierte Filme im deutschen Kino nach 1945 (künftig zitiert: Brandlmeier, Kampf ums Nachkriegsprogramm), in: Bock u. a., Träume in Trümmern, S. 156–172, hier S. 163. – Vgl. Harro Segeberg: Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft, in: Ders. (Hrsg.): Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film (= Mediengeschichte des Films, Bd. 4), München 2004 (künftig zitiert: Segeberg, Mediale Mobilmachung I), S. 11–44, hier S. 25.

27 Vgl. Thomas Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer – Deutsche Trümmerfilme (künftig zitiert: Brandlmeier, Von Hitler zu Adenauer), in: Jürgen Berger (Hrsg.): Zwischen Gestern und Morgen – Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962, Frankfurt am Main 1989, S. 32–59, hier S. 35.

28 Vgl. ebd.

29 Bettina Greffrath: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945–1949 (= Reihe Medienwissenschaft, Bd. 9), Pfaffenweiler 1995, S. 59 (künftig zitiert: Greffrath, Gesellschaftsbilder).

30 Vgl. Isa van Eeghen: Von »Entgiftungs«-Plänen zur »Verbotsliste«. Die West-Alliierten und die Spielfilme des »Dritten Reichs« (künftig zitiert: Van Eeghen, Von »Entgiftungs«-Plänen), in: Bock u. a., Träume in Trümmern, S. 139–155, S. 147.

der Film »Death Mills«/»Die Todesmühlen« (1945).³¹ Doch die Hoffnung, dass Dokumentarfilme der kollektiven Verdrängung entgegenwirken könnten, zerschlug sich und bald kamen mehr Spielfilme ins Programm.³² Alle Alliierten bespielten die Filmsäle zunächst mit Spielfilmen aus dem eigenen Land. Allerdings waren in der sowjetischen Zone keine amerikanischen, britischen oder französischen Filme und in den westalliierten Gebieten keine sowjetischen Produktionen zu sehen.³³ Dafür fanden in allen Zonen alte Ufa-Unterhaltungsfilme, die schon in der NS-Zeit Erfolge gefeiert hatten, wieder ihren Platz in den Kinos.³⁴ Zwar sollten nur die vermeintlich unpolitischen Filme zurückkehren,³⁵ doch gerade Unterhaltungsfilme waren wichtige Stabilisatoren einer nationalsozialistisch gleichgeschalteten Gesellschaft gewesen.³⁶ Daher spricht Isa van Eeghen in diesem Zusammenhang korrekt von einer »Verwässerung« der an sich angestrebten westalliierten »scharfen Zäsur im Filmangebot deutscher Kinos«.³⁷ Die Alliierten zensurierten unterschiedlich und eigenständig. Vielfach kam es zu Überschneidungen und Widersprüchlichkeiten.³⁸ Besonders uneinig war man sich im Hinblick auf ein neues deutsches Filmschaffen.³⁹ Seit Mai 1945 hatten die Amerikaner einige deutsche Filmleute ins Geschäft einsteigen lassen, doch galt dies hauptsächlich für Remigranten.⁴⁰ Deutschen Filmemachern, die während der NS-Zeit aktiv in Deutschland gearbeitet hatten, wurde eine Zwangspause verordnet. Vom Frühling 1945 bis Frühling 1946 herrschte diese

31 Vgl. Jeanpaul Goergen/Heiner Roß: Re-education- und Re-orientation-Filme der westlichen Alliierten. Eine Auswahl, in: Heiner Roß (Hrsg.): Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film. Strategien der westlichen Alliierten nach 1945 (= Filmblatt, Bd. 3), Berlin 2005, S. 107–150, hier S. 143 (künftig zitiert: Roß, Lernen Sie diskutieren!).

32 Vgl. Brigitte J. Hahn: Dokumentarfilm im Dienste der Umerziehung. Amerikanische Filmpolitik 1945–1953, in: Roß, Lernen Sie diskutieren!, S. 19–32, hier S. 31.

33 Vgl. Brandlmeier, Kampf ums Nachkriegsprogramm, S. 160.

34 Laut Thomas Brandlmeier »passierten von 1946 bis zur Gründung der DDR immerhin 141 alte deutsche Filme die sowjetische Militärzensur«, ebd.

35 Vgl. Brandlmeier, Von Hitler zu Adenauer, S. 35. – Vgl. Shandley, Trümmerfilme, S. 35.

36 Vgl. Van Eeghen, Von »Entgiftungs«-Plänen, S. 141–144. – Vgl. Brandlmeier, Kampf ums Nachkriegsprogramm, S. 162 f. – Vgl. Knut Hickethier: Der Ernst der Filmkomödie, in: Segeberg, Mediale Mobilmachung I, S. 229–245. – Vgl. Kreimeier, Ufa-Story, S. 320–337.

37 Van Eeghen, Von »Entgiftungs«-Plänen, S. 139.

38 Die Einschätzungen in der Forschung variieren: Vgl. Shandley, Trümmerfilme, S. 33. – Vgl. Brandlmeier, Kampf ums Nachkriegsprogramm, S. 157–163. – Vgl. Van Eeghen, Von »Entgiftungs«-Plänen, S. 145–148. – Vgl. Peter Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946–1948 (= Studien zur Publizistik/Münstersche Reihe, Bd. 4), Münster 1965, S. 427–458 (künftig zitiert: Pleyer, Nachkriegsfilm).

39 Vgl. Shandley, Trümmerfilme, S. 28, 33. – Vgl. Greffrath, Gesellschaftsbilder, S. 62–64, 116. – Vgl. Van Eeghen, Von »Entgiftungs«-Plänen, S. 141 f.

40 Vgl. Greffrath, Gesellschaftsbilder, S. 59.

sogenannte »Filmpause«.⁴¹ Am Beispiel des Regisseurs Wolfgang Staudte zeigt sich die unterschiedliche Lizenzierungspolitik der Alliierten. Die Amerikaner wie die Briten verwehrten ihm die Genehmigung, als Staudte ihnen im Sommer 1945 seine Ideen zum Filmvorhaben »Der Mann, den ich töten werde« vortrug. Die Sowjets hingegen akzeptierten – nach gewissen Verhandlungen über Titel und Inhalt – und so konnten die Vorarbeiten zum ersten deutschen Nachkriegsfilm beginnen: »Die Mörder sind unter uns«.⁴²

Staudtes Projekt gab den Plänen für ein neues deutsches Filmstudio in der SBZ Aufwind. Beteiligt waren sowjetische Offiziere und deutsche Remigranten aus der Filmbranche, aber auch deutsche Autoren, Regisseure, Kameraleute und Schauspieler, die nicht emigriert waren. Es herrschte eine sehr liberale Arbeitsatmosphäre.⁴³ Im Frühjahr 1946 gründete sich die Deutsche Film und Aktiengesellschaft, kurz DEFA, in der SBZ. Am 17. Mai erhielt die DEFA ihre Lizenz. Alfred Lindemann, Kurt Maetzig, Karl Hans Bergmann und Willy Schiller zählten zu den deutschen Gründungsmitgliedern; Hans Klering und Ilja Trauberg traten bald hinzu.⁴⁴ Nach der Gründung der DEFA in der SBZ entstanden auch in den Westzonen neue Filmfirmen. Während die DEFA sich zu einem staatlichen Filmbetrieb entwickelte, organisierten sich die westlichen Studios privatwirtschaftlich. Wie Pilze schossen sie aus dem Boden.⁴⁵ Als erstes zogen die Briten nach. Am 27. Mai 1946 lizenzierten sie Helmut Käutners Filmprojekt »In jenen Tagen«, das er mit seiner neu geschaffenen Camera Film GmbH in Hamburg realisierte. Ein knappes Jahr später gründeten Gyula Trebitsch und Walter Koppel in Hamburg die Real Film GmbH. Hamburg wurde zur Filmstadt, ein ganz neuer Wirtschaftszweig für die Hansestadt.⁴⁶ Anders die Lage in der Hauptstadt der US-Zone, München: Hier konnte man infrastrukt-

41 Vgl. Shandley, Trümmerfilme, S. 37–44.

42 Vgl. Greffrath, Gesellschaftsbilder, S. 105 f. – Vgl. Shandley, Trümmerfilme, S. 38.

43 Vgl. Shandley, Trümmerfilme, S. 34.

44 Vgl. Dagmar Schittly: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen (= Forschungen zur DDR-Gesellschaft), Berlin 2002, S. 27 (künftig zitiert: Schittly, Zwischen Regie und Regime). – Vgl. Klaus Finke: Politik und Film in der DDR, 2 Bände (= Oldenburger Beiträge zur DDR- und DEFA-Forschung, Bd. 8.1 und 8.2), Oldenburg 2007, S. 412–430 (künftig zitiert: Finke, Politik und Film in der DDR).

45 Peter Pleyer liefert eine sehr brauchbare Übersicht aller deutschen Spielfilmproduktionsfirmen zwischen 1945 und 1948, »die tatsächlich produziert und Filme fertiggestellt haben«, sowie aller Filmverleihfirmen in Deutschland zwischen 1945 und 1949. Vgl. Pleyer, Nachkriegsfilm, S. 459–461. – Ausführlichere Kapitel bei Manfred Barthel zu folgenden westdeutschen Filmfirmen: CCC, Filmaufbau Göttingen, Neue Deutsche Filmgesellschaft, Real-Film, Berolina, FAMA (F.A. Mainz), Roxy-Film, Rapid-Film, ARCA, Franz-Seitz-Film und zum Filmproduzenten Horst Wendlandt, vgl. Manfred Barthel: So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm, München 1986.

46 Vgl. Greffrath, Gesellschaftsbilder, S. 87.

turell an die Filmproduktion vor 1945 anschließen. So entstanden am Münchner Geiseltal die ersten großen Sets. 1947 erhielt Harald Braun dort die Lizenz der Amerikaner für seine Neue Deutsche Film GmbH. Damit drehte er den Film »Zwischen gestern und morgen« mit Hildegard Knef. Noch eher begannen Dreharbeiten im US-Sektor Berlins: Dort gründete Josef von Baky die Objectiv-Film GmbH und produzierte seine Trümmerkomödie »Und über uns der Himmel« mit Hans Albers. Etwa zeitgleich mit von Baky erhielt ebenfalls in Berlin Artur Brauner die französische Lizenz für seine CCC-Studios (Central Cinema Company). Die CCC war das einzige französisch zugelassene Filmstudio von größerer Bedeutung.

Berlin, München, Hamburg – das waren die Zentren der neuen deutschen Filmwelt. Das neue deutsche Filmschaffen nach 1945 entwickelte sich trotz alliierter Besatzung durchaus als eine Einheit.⁴⁷ Die Akteure innerhalb der Filmteams bildeten grenzüberschreitende personelle Netzwerke. Auch zeichneten sich bis 1948 gesamtdeutsche Themen im ganz frühen Nachkriegsfilm ab, was auf die engen Vorgaben der Alliierten zurückzuführen ist. So waren wesentliche Inhalte aus ost- wie westdeutschen Nachkriegsfilmen zum einen die »antifaschistische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit«, zum anderen »Probleme des sozialen und materiellen Wiederaufbaus«, wie der Filmhistoriker Thomas Brandlmeier erläutert, »Kritik an den Alliierten« hingegen blieb ausgeschlossen.⁴⁸ Oft spielten die neuen deutschen Filme in den Städten. Sie handelten vom Hunger, von der Not der Obdach- und Arbeitslosigkeit, von Einsamkeit und der Sorge um verschollene Angehörige. In Ansätzen stellten sie auch die Schuldfrage und problematisierten die jüngste Vergangenheit von Krieg und Nationalsozialismus.⁴⁹ Die Filme erzählten vom Überleben in den physischen und psychischen Trümmern, die der Krieg hinterlassen hatte. Entsprechend gingen diese Filme als »Trümmerfilme« in die Filmgeschichte ein. Der Trümmerfilm markiert nach Thomas Brandlmeier einen »spezifisch deutschen Sonderweg« des Nachkriegsfilms nach 1945 und ist eine »wesentliche Quelle für das zeitgenössische Selbstverständnis«.⁵⁰ Der Trümmerfilm bewegte sich auf einem schmalen Grad: Einerseits thematisierte er die allumfassende Not im gegenwärtigen Alltag, andererseits wollte er unterhalten. Der Trümmerfilm verstand sich als Zeitfilm, als Problemfilm der Gegenwart.⁵¹ Beim Flüchtlingsproblem handelte es sich klar um eines der dringlichsten Probleme der Zeit. Die Korrelation zwischen dem

47 Vgl. Brandlmeier, Von Hitler zu Adenauer, S. 40 f. – Vgl. Pleyer, Nachkriegsfilm, S. 158.

48 Brandlmeier, Von Hitler zu Adenauer, S. 38 f.

49 Vgl. umfassend Lukas Bartholomei: Bilder von Schuld und Unschuld. Spielfilme über den Nationalsozialismus in Ost- und Westdeutschland (= Internationale Hochschulschriften, Bd. 627), Münster 2015.

50 Brandlmeier, Von Hitler zu Adenauer, S. 34 f.

51 Vgl. Kay Hoffmann: Ein wirklicher Neuanfang blieb aus. Westdeutscher Kulturfilm der 1940er

Trümmerfilm und der Flüchtlingsfrage liegt somit schon im Selbstverständnis des Genres begründet. Und tatsächlich war Flucht und Vertreibung Thema in etlichen deutschen Trümmerfilmen.

»In jenen Tagen« (*Britische Zone, 1947*): *Apologetik eines Automobils*

Die erste westdeutsche Kinoproduktion nach dem Krieg war ein Trümmerfilm und zugleich ein Film über Flucht und Vertreibung: »In jenen Tagen« von Helmut Käutner. Zwar behauptet der Filmhistoriker Robert R. Shandley, dass nur vier Kopien von Käutners Film im Umlauf gewesen seien und die Wirkung des Films daher als gering einzuschätzen sei,⁵² doch kann dem so nicht ohne Weiteres zugestimmt werden. »In jenen Tagen« war der erste westdeutsche Nachkriegsfilm überhaupt, was ihn nicht nur retrospektiv besonders wichtig für die Forschung macht, sondern ihm auch zeitgenössisch zu großer medialer Aufmerksamkeit verhalf.⁵³ 1956 und 1961 wurde Käutners Film erneut in den Kinos aufgeführt – die Presse kommentierte intensiv.⁵⁴ Das ZDF zeigte den Film 1964 und 30 Prozent der Fernsehzuschauer schalteten ein.⁵⁵ »In jenen Tagen« war folglich ein wichtiger und insgesamt zuschauerstarker Nachkriegsfilm.

Der Film beginnt in den Trümmern der ersten Nachkriegsmonate, danach ist er in Rückblenden organisiert. Zwei Männer verschrotten ein Auto, Baujahr 1933. Der Film zeigt dieses Auto als Erzähler und personifiziert es stark. Man erfährt, dass das Auto in den letzten zwölf Jahren mehrfach seinen Besitzer gewechselt hat und so Zeuge unterschiedlicher Schicksale geworden ist. Jetzt, in den Trümmern des Jahres 1945, will es Zeugnis ablegen von dem, was es zuvor »gesehen« und »gehört« hat. Im Folgenden führt der Film sieben fiktive Schicksale in einzelnen Episoden und chronologischer Reihenfolge vor, die das Auto als Erzähler kommentiert. Gegenüber den menschlichen Überlebenden des Krieges nimmt das Auto einen Vorzug für sich in Anspruch: Es behauptet frei von allen Vorurteilen von den Geschehnissen be-

und 1950er Jahre (künftig zitiert: Hoffmann, Ein wirklicher Neuanfang blieb aus), in: Bock u. a., Träume in Trümmern, S. 35–45, hier S. 43–45.

52 Vgl. Shandley: Trümmerfilme, S. 42.

53 Vgl. Brandlmeier, Von Hitler zu Adenauer, S. 33–41. – Vgl. Pleyer, Nachkriegsfilm. – Vgl. Grefrath, Gesellschaftsbilder, S. 160–167. – Vgl. Peter Reichel: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München 2004, S. 174–180.

54 Vgl. Klaus Hebecker: Wiederbegegnung mit ›Jenen Tagen‹. Wie ein politischer Film zehn Jahre nach seiner Herstellung zu denken gibt, in: Fränkischer Tag, 4.4.1956. – Vgl. »Mythos«, in: Die Welt, Ausgabe B, West-Berlin, 2.3.1961. – Vgl. »In jenen Tagen«, in: Deutsche Woche, 1.3.1961.

55 Vgl. Christiane Fritsche: Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 60er Jahren, München 2003, S. 131.

richten zu können, da es als Maschine keine Emotionen kenne. Mit diesem Vorsatz erzählt das Auto von den Geschichten seiner Besitzer und Vorbesitzer aus der Zeit der NS-Diktatur. Diese reichen vom jüdischen Flüchtlingspaar über einen von den Nationalsozialisten als »entartet« verunglimpften Künstler bis hin zu politisch Verfolgten und Widerständlern aus dem Stauffenberg-Kreis. In der Reichshauptstadt ist das Auto gewesen und an der Front. Es hat Schlüsselmomente des »Dritten Reichs« miterlebt, den Fackelzug der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 durch das Brandenburger Tor, das Novemberpogrom 1938, den Krieg an der Ostfront, den Rückzug der Wehrmacht und den Flüchtlingstreck.

Der Film behauptet, ein authentisches Bild der nationalsozialistischen Zeit zeichnen zu wollen. Aus der Perspektive des Autos erhebt der Filmerzähler den dokumentarischen Anspruch der Zeitzeugenschaft. Wohl wissend, dass kein menschlicher Zeuge Berichterstatte *sine ira et studio* sein kann, flüchtet sich der allwissende Erzähler in die Rolle der Maschine, um sich unanfechtbar zu machen. Auch den Treck deutscher Flüchtlinge erlebt das Auto »In jenen Tagen« unmittelbar mit. Von einer Scheune aus sieht es durch das offene Scheunentor die Flüchtlinge auf ihrem Weg nach Westen vorüberziehen. Es kommentiert: »Die letzten Kriegsmonate stand ich in einer Scheune. Zusammen mit anderen toten Gegenständen, die auch übrigbleiben wollten, als alles Lebende zu Grunde ging. Die erste Zeit war friedlich und erholsam. Ich rostete langsam ein. Dann wurde es unruhiger. Nicht lange danach zogen sie durchs Dorf. Ich konnte sie sehen, denn das Scheunentor stand immer offen. Und dann zog auch das Dorf. Nur ein paar alte Leute blieben. Und ich. Es wurde wieder still. Beinahe friedlich. Ich dachte schon, man hätte mich vergessen.«⁵⁶ Währenddessen zeigt die Kamera den Treck aus der Perspektive des Autos. Eine anonyme Masse – Gestalten in Mäntel und Tücher gehüllt – wandert langsam, aber stetig vorüber, beschwert und gebeugt vom vielen Gepäck, das man auf dem Rücken trägt und auf Karren zieht. Koffer in der einen, Kinder an der anderen Hand. Diese inszenatorischen Merkmale kennzeichnen den Flüchtlingstreck auch im Film »In jenen Tagen«.

Die Filmwissenschaftler Wolfgang Becker und Norbert Schöll diagnostizierten die auffällige Häufigkeit, mit der Bilder vom Flüchtlingstreck in frühen deutschen Nachkriegsfilmen auftauchen. Diese verdeutlichten »das Ende des Krieges (als ein Danach)«. ⁵⁷ Auf der Kinoleinwand verschwimmen die mannigfaltigen Heimatlosen nach 1945 im häufig eingesetzten Bild des Trecks. Das Bild verkürzt die Vielzahl und

56 »In jenen Tagen«, FM: 79:27–80:15.

57 Wolfgang Becker/Norbert Schöll: *In jenen Tagen ... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*, Opladen 1995, S. 127 (künftig zitiert: Becker/Schöll, *In jenen Tagen*). Die Häufung von Treckbildern im frühen deutschen Nachkriegsfilm kommentierten Becker und Schöll sehr oberflächlich als Randergebnis.



Der am Scheunentor vorbeiziehende Flüchtlingstreck, »In jenen Tagen«, FM: 79:58, Kamera: Igor Oberberg. (Quelle: Kineos GmbH)

die Vielfalt der zeitgenössisch betroffenen Gruppen. Für den Film »In jenen Tagen« bestätigt auch der Filmhistoriker Shandley, dass die »deutschen Flüchtlinge [...] und die ehemaligen deutschen Soldaten, die aus dem Krieg zurückkehren, [...] oft dieselbe symbolische Stellung [...] wie die Überlebenden der Vernichtungslager«⁵⁸ einnehmen. Die Trümmerfilme leisteten demnach einen erheblichen Beitrag zur ikonografischen Prägung des Bilds vom Flüchtlingstreck. Sie legten einen Grundstein für die herausragende Bedeutung des Bilds vom Treck in der Nachgeschichte von Flucht und Vertreibung. Der Film »In jenen Tagen« ist dafür ein Beispiel, wobei das Setting der Treckinszenierung darin sogar von der typischen Darstellung abweicht. Der Treck ist zwar zu sehen, aber nicht bei seinem Zug über das Frische Haff. Die historischen Aufnahmen vom Treck ostpreußischer Flüchtlinge über das Frische Haff an der Ostseeküste aus dem Winter 1944/45 gelten heute als Schlüssel-

58 Shandley, Trümmerfilme, S. 12.

bilder von Flucht und Vertreibung.⁵⁹ Sie stammen aus NS-Wochenschauen. NS-Propagandakompanien produzierten diese Bilder mit einem klaren politischen Auftrag: den Durchhaltewillen der deutschen Bevölkerung im »totalen Krieg« zu stärken. Deutsche Filmemacher verwerteten diese Bilder nach dem Krieg oft unkommentiert, um einer Filmhandlung von Flucht und Vertreibung stärkere Authentizität zu verleihen. Beispiele im Bereich des Trümmerfilms sind die Filme »Freies Land« und »Liebe 47«.⁶⁰ Diese Inszenierungsstrategie muss aus erinnerungshistorischer Sicht als höchst problematisch eingestuft werden. Forschungen im Bereich der Visual History bestätigen die diskursive Macht von Bildern zur Vermittlung historischer Prozesse. Zum quellenkritischen Umgang mit Bildern gehört ihr Entstehungskontext unbedingt dazu. Heute wird klar, dass deutsche Nachkriegsfilme durch die direkte Weiterverwertung der Bilder vom winterlichen Flüchtlingsstreck einer unreflektierten Tradierung von NS-Bildsprache im Kontext von Flucht und Vertreibung Vorschub leisteten.

In »In jenen Tagen« wird der Flüchtlingsstreck auf symbolisch stark überhöhte Weise in die Handlung eingebettet. Es geht um Marie, eine junge Schlesierin, die sich mit ihrem Baby im Stall versteckt. Joseph entdeckt sie. Er ist Kradfahrer und auf der Suche nach einem Auto, um möglichst schnell zu seiner Truppe an die Ostfront zurückzugelangen. Marie erzählt von ihrem tagelangen Fußmarsch und wie sie ihren Treck verlor. Ihr vorläufiges Ziel ist der fiktive Ort Illingenworth in Schleswig-Holstein, woher der bereits gefallene Vater ihres Kindes stammt. Joseph teilt sein Brot mit Marie und dem Kind. Die beiden bleiben über Nacht in der Scheune und unterhalten sich über die Zukunft.⁶¹

Der Flüchtling in »In jenen Tagen« trägt den Namen Marie. Dieser Name weckt Assoziationen an die heilige Maria, Mutter Jesu Christi, und steht damit symbolisch für die Auflösung des Widerspruchs zwischen Jungfräulichkeit und Mutterschaft. Wie die heilige Maria sucht im Film auch die junge, hübsche und hilflos scheinende Schlesierin Marie Zuflucht mit ihrem Kind in einem ärmlichen Stall – ausgestoßen

59 Vgl. Gerhard Paul: Der Flüchtlingsstreck. Bilder von Flucht und Vertreibung als europäische lieux de mémoires, in: Ders. (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 1, 1900 bis 1949 (Sonderausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung), Bonn 2009, S. 666–673. – Vgl. Maren Röger: Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989 (= Studien zur Ostmitteleuropaforschung, Bd.23), Marburg 2011 (künftig zitiert: Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung). – Vgl. Stephan Scholz: »Ein neuer Blick auf das Drama im Osten«? Fotografien in der medialen Erinnerung an Flucht und Vertreibung, in: Zeithistorische Forschungen, 11. Jg. (2014), H. 1, S. 120–133 (künftig zitiert: Scholz, »Ein neuer Blick auf das Drama im Osten«?).

60 Vgl. »Freies Land« (SBZ 1946, Regie: Milo Harbich), FM: 07:00; »Liebe 47« (Brit. Zone 1949, Regie: Wolfgang Liebeneiner), FM: 30:40–33:16.

61 Gesamte Episode: »In jenen Tagen«, FM: 79:27–96:00 = Gesamtlänge 16:33 min.

von der Gesellschaft, allein auf der Welt. Die Episode weist eine ganze Reihe biblischer Bezüge auf: Marie ist auf dem Weg in den Ort, aus dem der Vater ihres Kindes stammt. Das erinnert an die Volkszählung, die der Hintergrund der Weihnachtsgeschichte ist. Auch Maria und Joseph waren auf dem Weg in ihren Heimatort, als ihnen im Stall von Bethlehem ein Kind, das Jesuskind, geboren wurde. Weiterhin ist die uneheliche Beziehung zwischen Marie und Joseph im Film »In jenen Tagen« und zwischen dem biblischen Paar Maria und Joseph eine Parallele: Auch in der Bibel ist Joseph nicht der wirkliche Vater von Marias Kind – übernimmt aber trotzdem Verantwortung. Ebenso wird es im Film dargestellt.⁶² In »In jenen Tagen« werden die Geschehnisse von Flucht und Vertreibung folglich analog zur Weihnachtsgeschichte gedeutet. Die Flucht wird einerseits positiv und hoffnungsvoll als der Beginn von etwas Neuem beschrieben. Die Zwangsmigration wird nivelliert, indem sie im Kontext der Volkszählung inszeniert wird. Die rhetorische Botschaft lautet: Völkerwanderungen sind schon in der Bibel erzählt und gehören zur Menschheitsgeschichte. Weihnachtsmusik und engelsgleiche Chorgesänge, die immer wieder eingespielt werden, unterstreichen den sakralen Charakter der schlesischen Stallepisode in »In jenen Tagen«.⁶³ Eine lange Totale zeigt die drei im Stall Gestrandeten als feierliche Familienidylle beim bescheidenen Mahl.⁶⁴ Joseph und Marie sind sich dieser Allegorie lediglich teilweise bewusst. Dunkel dämmert ihnen zwar die Geschichte von »Maria und Joseph«, sie verwechseln sie jedoch mit dem Märchen von »Hänsel und Gretel«, dessen Weise sie leise summen.⁶⁵ Doch Marie hat Schlimmes erlebt. Sie erinnert sich: »Es sind viele gestorben von uns unterwegs. Die Kälte, der Hunger, und dann trotzdem jeden Morgen wieder weiter. Aber man hat eigentlich niemand, gerade bei so vielen.«⁶⁶ Doch Angst hat Marie keine,⁶⁷ denn sie vermutet, »dass die Menschen gar nichts machen können gegen das alles«.⁶⁸ Für sie gibt es offenbar keine Täter oder Opfer, sie sucht nicht nach Schuldigen, sondern »das alles« – der Krieg, die Flucht, die Bomben – erscheint ihr wie eine Naturkatastrophe, die einfach

62 Das Drehbuch belegt die bewusste Analogie: »Kamera [...] zurück, sieht die ganze ›Heilige Familie auf der Flucht/Blende.« Zwar ist die Bezeichnung »Heilige Familie auf der Flucht« im Szenarium handschriftlich durchgestrichen, doch trägt die Inszenierung im Film nach wie vor die entsprechenden Erkennungsmerkmale. Vgl. Akademie der Künste (AdK), Helmut-Käutner-Archiv, Akte 28, Drehbuch »In jenen Tagen«, S. 154.

63 Vgl. ebd., FM: 85:00–85:38; 87:18–88:45.

64 Vgl. ebd., FM: 85:08–85:32.

65 Vgl. ebd., FM: 87:18–88:45. – Vgl. Bettina Noack: Gedächtnis in Bewegung. Die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust im Kino, München 2010, S. 63 (künftig zitiert: Noack, Gedächtnis in Bewegung).

66 »In jenen Tagen«, FM: 89:06–89:19.

67 Vgl. ebd., FM: 87:13–87:20.

68 Ebd., FM: 89:33–89:37.

über sie kam. Wie eine Heilige erträgt sie ihr Schicksal.⁶⁹ Beim Einschlafen lächelt sie über die Aussicht, Joseph werde sie eines Tages in Illingenworth besuchen kommen.

Das Kapitel vom schlesischen Flüchtling Marie nimmt in der Gesamthandlung von »In jenen Tagen« einen Anteil von 16,86 Prozent ein (16:33 min von insgesamt 98:10 min). Dies ist ein erheblicher quantitativer Anteil. Die Flüchtlingsepisode ist damit von allen sieben die längste im Film,⁷⁰ so dass hierin bereits die Bedeutung des Kapitels zum Ausdruck kommt. Außerdem ist es die letzte Geschichte, die das Auto erzählt. Einerseits orientiert sich diese Positionierung zwar an der grundsätzlich chronologischen Reihenfolge, mit der das Auto die historischen Ereignisse wiedergibt, andererseits wird der Episode dramaturgisch dadurch unweigerlich eine markante Rolle zugewiesen. Sie wird zu einem Höhepunkt der Gesamthandlung kurz vor dem Finale, denn das Flüchtlingskapitel mündet im Filmende. Erzählzeit und erzählte Zeit gehen hiernach wieder ineinander über. Nachdem letzte Bombenhagel, Fliegerangriffe und Flüchtlingsströme als schnell geschnittene Sequenzen im Anschluss an das Kapitel von Marie und Joseph vorübergezogen sind, sehen wir das Auto als Kriegswrack am Boden liegen – das Bild, mit dem der Film begann. Der dramaturgische Kreis schließt sich.

Worum geht es in dieser ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückten Flüchtlingszene in »In jenen Tagen« insgesamt? Um das Ereignis selbst, um die Flucht. Nicht um Ankunft, erst recht nicht um Integration, es geht um den Treck allein. Die Zuschauer erleben zwar nur einen Ausschnitt der eigentlich tagelangen Flucht einer Schlesierin mit, noch dazu einen Moment der Ruhe und des Friedens. Nichtsdestoweniger befindet sich Marie in der fraglichen Szene noch auf der Flucht. Ihre gegenwärtige Not steht im Mittelpunkt der Handlung, nicht etwaige Ideen für eine Zeit danach. Dabei sehen wir nur einen Teil dieser Flucht, aber nicht, wie und warum es dazu kam. Flucht und Vertreibung wird in »In jenen Tagen« einerseits durchaus als eine Folge des Krieges dargestellt. Dies wird deutlich, indem Maries Flucht in chronologisch korrekter Reihenfolge an die anderen Kriegsgeschichten angeschlossen wird. Außerdem erinnert der nachhallende moralische Appell des Autos, des allwissenden Erzählers, daran, dass Marie ein Mensch von vielen in jenen Tagen war: »Was dann kam – ich habe das alles nicht mehr so richtig verstanden. Ja meine Herren, ich habe nicht viel von jenen Tagen gesehen. Keine großen Ereignisse, keine Helden, nur ein paar Schicksale. Und auch davon nur Ausschnitte.«⁷¹ Ebenso wie

69 Vgl. ebd., FM: 89:38–90:09.

70 Vgl. ebd.: Länge Episode 1 (Emigration/Fackelzug): 13:54 min; Länge Episode 2 (verfolgter Musiker): 14:16 min; Länge Episode 3 (Novemberpogrom): 12:02 min; Länge Episode 4 (Widerstand/zwei Schwestern): 12:04 min; Länge Episode 5 (Ostfront): 10:34 min; Länge Episode 6 (Widerstand Kreisauer Kreis): 08:08 min.

71 »In jenen Tagen«, FM: 96:01–97:05.

Marie müssen in »In jenen Tagen« ein politischer Oppositioneller, ein jüdisches Ehepaar, ein Künstler und die Mutter eines in den militärischen Widerstand Verwickelten fliehen. Die Flucht der Schlesierin Marie wird nicht als Einzelschicksal herausgehoben, sondern eingereiht in andere Lebenswege ihrer Zeitgenossen. Andererseits – und dies wiegt ungleich schwerer – problematisiert der Film nirgends das Verhältnis von historischer Ursache und Wirkung. Die Fluchtszene um Marie mag eingebettet sein in einen dramaturgischen Bogen anderer Zeitbezüge, doch in der Szene selbst fehlt jegliche Reflexion. Das Gespräch zwischen Marie und Joseph findet ganz im Hier und Jetzt statt. Die Vergangenheit wird kaum erwähnt – und wenn, dann höchstens in Bezug auf eigene Probleme. Damit nivelliert der Film »In jenen Tagen« die historischen Ursachen von Flucht und Vertreibung.

Die Nivellierung von Flucht und Vertreibung im Film »In jenen Tagen« korreliert mit der Pauschalisierung aller Ursachen für Krieg, Verfolgung, Vertreibung und Kriegsverbrechen in diesem Film. Die Filmhistoriker Wolfgang Becker und Norbert Schöll bemerken zum Thema Nationalsozialismus, dass in dem Film »kein einziges antifaschistisches Wort fällt, keine Kritik des politischen Systems und keinerlei Mahnung, daß dies nicht wieder geschehen dürfe.«⁷² Sie kommen zu dem Schluss, dass der Film den »Nationalsozialismus als Politikum, als politische Herrschaft, völlig negiert«, denn was »die Figuren von ihm erfahren [...], darauf reagieren sie nicht in Gegnerschaft gegen ihn, sondern mit einer Verlagerung ins Private.«⁷³ Der Bericht des Autos ist ein Plädoyer für die Menschlichkeit, doch diese Menschlichkeit relativiert jegliche politische Differenzierung. »Ja meine Herren, [...] ich habe ein paar Menschen gesehen. [...]. Die Zeit war stärker als sie. Aber ihre Menschlichkeit war stärker als die Zeit. Es hat sie gegeben, diese Menschen. Und es wird sie immer geben. Zu allen Zeiten.«⁷⁴ Täter- und Opferbegriffe verschwimmen in »In jenen Tagen«: Der Wehrmachtssoldat an der Ostfront wird ebenso zum Opfer des NS-Regimes wie rassistisch oder politisch Verfolgte. Nationalsozialisten treten als autarke Figuren im Film noch nicht einmal auf. »Helmut Käutners Episodenfilm [...] erzählt sieben Geschichten unschuldiger Deutscher, versäumt es aber, die Schuld anderer darzustellen.«⁷⁵ Flucht und Vertreibung, ebenso wie der Zweite Weltkrieg, werden in »In jenen Tagen« nicht als spezielle historische Ereignisse mit bestimmten Ursachen, Katalysatoren und Symptomen behandelt, sondern als große ahistorische Schrecken. Das Auto entzieht sich als »toter Gegenstand« der Schuld.⁷⁶

72 Becker/Schöll, *In jenen Tagen*, S. 53.

73 Ebd.

74 »In jenen Tagen«, FM: 96:01–97:05.

75 Shandley, *Trümmerfilme*, S. 12.

76 Vgl. S. 56f.

Das Drehbuch zum Film schrieb Helmut Käutner zusammen mit dem Hamburger Hörspielautor Ernst Schnabel. Beide begannen ihre Arbeit auf einem Minensuchboot auf der Nordsee nahe der Elbe in den letzten Kriegstagen.⁷⁷ Die nötige Lizenz der Briten zum Drehbeginn erhielt Käutner am 27. Mai 1946. Unterlagen im Nachlass Käutners vermitteln einen Eindruck von den schwierigen Produktionsbedingungen, die er und seine Crew am Set erlebten. Dem Filmteam mangelte es an allem: Technik, Ateliers, Ausstattung, wie Käutner in einer Rede vor Journalisten schilderte.⁷⁸ Dem Filmteam waren auf Grund fehlender Studios nur Außenaufnahmen möglich. Käutner fand in Hamburg nicht nur nicht die rechten Arbeitsmittel, sondern offenbar auch keine förderliche Atmosphäre vor. Er beklagte die »Hamburger Unentschlossenheit« und dass ihm für die weitere Arbeit seiner Produktionsfirma Camera viele Steine in den Weg gelegt worden seien: »Zu einer Filmstadt gehört auch ein Interesse der öffentlichen Hand, eine kräftige Hilfe. [...] Jede Stadt hat nun einmal ihr Klima – und ich spreche vom geistigen wohl gemerkt, [...]. Das durch Tradition wohltemperierte Klima Hamburgs ist eben nicht allen Dingen so förderlich [...]. Aber einen Vorwurf können wir Hamburg nicht ersparen. Es ist der Vorwurf der Entschlusslosigkeit [...].«⁷⁹ Die »grosszügigst[e] Hilfeleistung der englischen Dienststellen« hingegen hob Käutner hervor. Ob er eine solche wirklich erfahren hat oder dieses Lob nur der Befriedigung seiner Lizenzgeber diene, ist jedoch schwer feststellbar. Sein Ziel für »In jenen Tagen« formulierte Helmut Käutner so: »Ein Zeitfilm also musste geschrieben werden, der sich klar zum Gestern und offen zum Heute stellt.«⁸⁰ Ähnlich äußerte er sich in einem Essay in der Fachzeitschrift »Film-Echo« im Juni 1947: »Die meisten deutschen Filmschaffenden sind sich darüber klar, daß es nicht möglich oder gar erstrebenswert ist, an den geschehenen Dingen und ihren Folgen vorbeizulügen. Sie sind der Meinung, daß man die Traumfabriken endgültig demontieren muß. Die Probleme des deutschen Gestern, des deutschen Heute und des deutschen Morgen, soweit sie sich schon abzeichnen, müssen Hauptthema unserer Arbeit werden. Es sind verschiedentlich Versuche dieser Art gemacht worden. Das deutsche Publikum hat bisher nicht darauf reagiert. Es wendet sich ostentativ von jeder Zeitbezüglichkeit ab, die sie auf Grund einer schlechten Angewohnheit für Tendenz oder Propaganda hält.«⁸¹

77 Vgl. Reichel, *Erfundene Erinnerung*, S. 174.

78 Vgl. AdK, *Helmut-Käutner-Archiv*, Akte 2250, Rede Helmut Käutners in Hamburg, S. 1 f.

79 Ebd., S. 7–9.

80 Vgl. ebd., S. 3.

81 Helmut Käutner: *Demontage der Traumfabrik*, in: *Film-Echo*, 1. Jg. (1947), H. 5. – Vgl. Olaf Brill u. a. (Bearb.): *Schatten des Krieges. Innovation und Tradition im europäischen Kino 1940–1950*, hrsg. v. CineGraph Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V., München 2009, S. 23 f.