

# Detlef Endeward/Frank Hellberg

## Einleitung

IM WESTEN NICHTS NEUES – das klassische Antikriegsbuch und der gleichnamige klassische Antikriegsfilm erlebten kurz nacheinander einen furiosen Start, wie es nachher wohl kaum einem literarischen Werk und seiner Verfilmung beschieden war.

1928 zunächst in einer Testphase als Fortsetzungsroman in der „Vossischen Zeitung“ erschienen, erlebte der Roman nach der Buchpremiere Anfang 1929 in kurzer Zeit immer neue Auflagen, so daß Ende des Jahres knapp 900.000 Exemplare verkauft waren.<sup>1</sup> In demselben Zeitraum erschienen in allen europäischen Staaten Übersetzungen und in den USA wurde eine Verfilmung vorbereitet. Im Mai 1930 hatte der Film, an dessen Drehbuch Remarque nicht mitgearbeitet hatte, in den USA Premiere. In Deutschland wurden nach der Erstaufführung im Dezember 1930 weitere Aufführungen verboten.

Buch und Film riefen heftige Reaktionen in allen politischen und kulturellen Lagern hervor.<sup>2</sup> Die einen sahen die Nation und die Ehre der Soldaten besudelt, den anderen fehlte die Darstellung der eigentlichen wirtschaftlichen und politischen Ursachen, die zum Ersten Weltkrieg geführt haben. In der Folgezeit wurde das Vorführungsverbot zwar wieder aufgehoben, aber nur für geschlossene Veranstaltungen und mit erheblichen Kürzungen auf 83 Minuten Laufzeit (ursprünglich 139 Minuten).<sup>3</sup> Bis in die 60er Jahre hinein bestand ein Aufführungsverbot für bestimmte Sequenzen (z. B. die sog. „Trichterszene“), erst 1984 konnte eine weitgehend rekonstruierte Fassung des Films – allerdings neu synchronisiert – gezeigt werden.

Beide Kunstwerke blieben bis heute eindrucksvolle und fesselnde, z. T. aber auch umstrittene Verarbeitungen von Kriegserlebnissen. In der retrospektiven Filmkritik werden dabei v. a. die „rein emotionale Sicht“, „zu wenig ideologischer Hintergrund“ oder das Fehlen einer politischen Stellungnahme bzw. Orientierung, die die Ursachen des Grauens verdeutlichen würde, kritisiert.<sup>4</sup> Trotzdem gehört „IM WESTEN NICHTS NEUES“ seit Jahren zu den Filmen, die für die friedenspädagogische Arbeit immer wieder nachdrücklich empfohlen werden. Vor allem in der Jugendarbeit wird positiv hervorgehoben, daß der Film



„starke Betroffenheit“ auslöse, die die Grundlage für intensive Diskussion böte.

---

„Der Film hat jene groteske, satirische Linie behalten, ohne die viele noch so ernst gemeinte Filme gegen den Krieg oft den bloß phantastisch arrangierten Kriegsszenen verfallen. Da ist die Schilderung des Grabenkriegs zwischen den Deutschen und den Franzosen: französisches Trommelfeuer, deutscher Gegenangriff, Kampf im Graben, Räumung des Grabens, Rückzug auf die zweite Linie, Gegenangriff. Das alles geht dem Zuschauer unter die Haut; aber nicht als spannendes Abenteuer, sondern als sinnloses und mörderisches Hin und Her. Das Heldentum wird ad absurdum geführt, jede patriotische Floskel wird als dummes Geschwätz entlarvt, das die Jungen in den Tod treibt.“

---

Der Kinofilmverleih hat bei der Wiederaufführung nach dem Krieg in Deutschland mit dem gegen den Film ausgesprochenen Verbot geworben und wirbt bis heute mit den politischen Kontroversen, die den Film von Beginn an begleitet haben. Ende der 70er Jahre steht in den Materialien für die Presse unter der Überschrift „Notiz für den lokalen Teil“: „Nach dem durchgreifenden Erfolg von APOCALYPSE NOW ist beim internationalen Filmpublikum wie auch bei der Kritik wieder die Frage nach Wert und Unwert von Kriegsfilmen entbrannt. In dieser Diskussion nimmt ein Film einen besonderen Rang ein, der vor fast 50 Jahren die Gemüter erschütterte und heute zu den Klassikern des Genres zählt: IM WESTEN NICHTS NEUES.“



Bei der Wiederaufführung nach dem Krieg wurde mit dem Verbot von 1930 geworben.

Der Film (...) provozierte bei seiner deutschen Uraufführung in Berlin 1930 besonders die national-konservative Mehrheit der deutschen Bevölkerung und der marktbeherrschenden Hugenberg-Presse. Schon wenige Tage nach dem Start durfte dieses realistische Meisterwerk nur noch in kleinen Privatveranstaltungen gezeigt werden. Kein Wunder, daß Bewohner grenznaher Gebiete in Massen ins benachbarte Ausland fuhren, um diesen Film zu sehen. IM WESTEN NICHTS NEUES (...) hat nichts von seiner dokumentarischen Wahrheit und realistischen Überzeugungskraft verloren.“

Dieses Heft 1 der Reihe „Film und Literatur“ soll Anregungen vermitteln für die Arbeit mit dem Film und dem Roman IM WESTEN NICHTS NEUES in den verschiedenen Fächern und mit seinen Materialien eine methodisch abwechslungsreiche und schülerorientierte Unterrichtsarbeit/teilnehmerorientierte Kursarbeit unterstützen.

Der Teil 1 enthält grundsätzliche Beiträge und Materialien zu der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Films sowie zu seinen verschiedenen deutschen Fassungen. Hans Beller informiert über Hintergründe zur Entstehung des Films und den Produzenten, den Regisseur, den Drehstab sowie die Darsteller. Eine exemplarische Sequenzanalyse (der Sequenz 21) und Ausführungen zur Rezeption des Films schließen den Beitrag ab. Werner Sudendorf zeigt exemplarisch an den politischen Auseinandersetzungen um den Film, daß Zensurkämpfe Machtkämpfe sind. Und nur mit diesen politischen und gesellschaftlichen Eruptionen sind auch die verschiedenen Filmfassungen zu erklären, die von Beginn an Konzessionen an die politi-

schen Machthaber bzw. die gesellschaftlichen Wertvorstellungen darstellten.

Sibylle Glufke und Barbara Schneider zeigen in Gegenüberstellungen anschaulich die Unterschiede zwischen dem Drehbuch 1930, der Filmfassung 1953 (entspricht der Wiederaufführungsfassung von 1952) und der rekonstruierten Fassung von 1984 auf. An den 1953 fehlenden Sequenzen, die einzeln aufgeführt und erläutert werden, können sehr gut die politischen und gesellschaftlichen Fragen der Zeit erarbeitet und ein Vergleich mit dem Roman begonnen werden. Die in den Video-cassetten 2 und 3 des Medienpakets aufgeführten Filmausschnitte zur Filmanalyse werden zudem von den beiden Autorinnen ausführlich in Sequenzprotokollen dokumentiert.

Im Teil 2 sind konkrete Anregungen und Arbeitsmaterialien für die unterrichtliche Praxis in verschiedenen Fächern und für verschiedene Altersstufen zusammengestellt – die aber auch auf die außerschulische Jugend- und Erwachsenenbildung übertragbar sind. Deutlich wird dabei, daß für die Arbeit mit Roman und Film ein fächerübergreifender Ansatz – Deutsch, Kunst, Geschichte, Gemeinschaftskunde und Religion – sinnvoll ist: Durch die Verbindung der verschiedenen Fachperspektiven und Zugänge kann die Intensität der Arbeit sicherlich gesteigert werden, zudem wird dieser Ansatz dem „Gesamtkunstwerk“ gerecht.

Ein wichtiges Ziel des Kunstunterrichts ist es, zu kritisch-bewußtem Umgang mit Medien zu erziehen, d. h. kritische Distanz zu den Realitätsdarstellungen von Fotografie und Film zu gewinnen und die Fähigkeit zu entwickeln, Wirkungsweisen von Medien zu durchschauen und Medien selbst gestaltend für eigene Absichten nutzbar zu machen.

Die Fotografien, Dia-Reproduktionen und Filmausschnitte dieses Medienpaketes für eine in dieser Richtung orientierte Auseinandersetzung zu nutzen, schlägt der Beitrag „Realitätsillusionen in Foto und Film vor“, wobei auch friedenspädagogische Intentionen einbezogen werden sollten – und können.

Der Deutschunterricht kann die Spannung zwischen Text und Verfilmung für den Literatur- und Medienunterricht nutzen. Literarische Vorlage, Verfilmung und natürlich auch das Drehbuch können in vielfältiger Weise miteinander verglichen werden, ohne daß die Eigenart der drei ästhetischen Ausdrucksformen verloren geht. Außerdem bietet gerade die Arbeit mit Buch und Film viele Möglichkeiten,

kreativ und produktiv Texte zu verändern, umzuschreiben, Assoziationen zu formulieren, innere Monologe zu schreiben, Standfotos zu beschreiben, historisches Bildmaterial (z. B. Feldpostkarten) mit dem Film zu vergleichen usw. Diese Beschäftigung mit dem Text/Drehbuch führt dazu, daß der Film genauer gesehen wird, die Arbeit mit dem Medium Film führt dazu, daß der literarische Text intensiver interpretiert wird.

In der **politischen Bildung** kann die Frage nach der Darstellung von Krieg sowie nach der Legitimität und Legitimierung von Kriegen aufgegriffen werden.

Peter Stettner formuliert in seinem Beitrag einige grundsätzliche Fragen zur Arbeit mit sog. Anti-Kriegsfilmen. Diese fordern dazu auf, die subjektiven Reaktionen auf den Film zu thematisieren. Der Film wird Anlaß, die unmittelbare Wahrnehmung zu reflektieren, zum Nachdenken über die eigene Gedankenwelt. Mittelbar wird dabei reflektiert, was ein Anti-Kriegsfilm „leisten“ kann. Er fordert zur vergleichenden Analyse auf.

Der Film oder Roman kann ebenso Ausgangspunkt für die Frage sein, ob Krieg als „Mittel der Politik“ erlaubt oder unter welchen Umständen er legitimiert sein könnte. Ein Vergleich mit den Nachrichtenbildern von den zahllosen Kriegen auch in Europa kann zeigen, wie unerwartet aktuell und brisant diese Problembereiche für uns Europäer heute sind. In diesem Zusammenhang sollte auch reflektiert werden, inwieweit Geschichte zur Legitimation gegenwärtigen politischen Handelns mißbraucht wird.

Der **Religionsunterricht** hat die Reflexion über grundlegende ethisch-moralische Fragen im Blickpunkt: das Nachdenken über Tod und Töten im Krieg, das Engagement für das Leben und für den Frieden, die Auseinandersetzung mit Schuld, Umkehr und Vergebung.

In der **historischen Bildung** kann über die Beschäftigung mit dem Film eine Auseinandersetzung mit dem politischen Klima in der Endphase der Weimarer Republik eingeleitet werden: Inwieweit verdeutlichen sich in den politischen Auseinandersetzungen um den Film strukturelle Gründe für das Scheitern der Republik? Über die Frage nach dem Zusammenhang von Zensur und politischer Macht, wird der Blick geöffnet für die Bedingungen von Faschismus und Zweitem Weltkrieg. Außerdem können Roman und Film zeigen, wie Menschen damals die Erfahrung des Ersten Weltkriegs verarbeitet haben: Welche Handlungsmotive, welche Kollektivsymbole im Film

deuten – im Vergleich mit anderen Kriegsfilmen jener Zeit – auf zentrale psychische Dispositionen der Menschen hin?

Der Bericht über einen Kurs im Sekundarbereich II zeigt exemplarisch, wie der Film im Zusammenhang mit der Frage nach Kontinuität und Wandel vom Kaiserreich bis zum Faschismus verwendet werden kann und wie Schülerinnen und Schüler die Darstellung des Krieges im Film gesehen und interpretiert haben.

Generell gilt es an dieser Stelle festzuhalten: Die Vorführung eines Films kann nicht das Lesen des Buches ersetzen, das Lesen des Buches nicht das Anschauen des Films. Diese Behauptung, der jeder sofort zustimmen wird, kann sogar noch erweitert werden. Auch die Videofassung kann heute in der Regel noch nicht den 16mm-Film (vom Kinofilm ganz zu schweigen) ersetzen und vermittelt nur einen unzureichenden Eindruck vom Film. Daher ist zu empfehlen, auf jeden Fall die 16mm-Fassung von 1953 der Literaturverfilmung (die in einigen Bildstellen und Medienzentren zusätzlich zum Medienpaket vorhanden ist) einzusetzen, wenn die Schülerinnen und Schüler den Film zum ersten Mal in ganzer Länge sehen. Für die Arbeit im Unterricht an Teilaspekten des Films bietet das Video wiederum vielfältige methodische Vorteile: Wiederholung von Szenen, Schnelldurchlauf und Standbild. Dazu liegen im Medienpaket zusätzlich zu den Videofassungen des Films jeweils eine Videocassette mit gegeneinander gestellten Filmausschnitten (Cassette 2) sowie eine mit in der Filmfassung von 1953 nicht gezeigten Sequenzen (Cassette 3), die erst bei der Rekonstruktion 1984 wieder hinzugefügt wurden, bei. Diese Zusammenstellung von sicherlich zentralen Szenen des Films kann natürlich nicht das Anschauen des ganzen Films ersetzen.

In den verschiedenen Beiträgen dieses Heftes wird an einigen Stellen auf die weiteren umfangreichen Materialien des Medienpakets Bezug genommen, welches neben dem Roman und den Filmfassungen von 1953 und 1984 weitere Anregungen und Materialien für die Arbeit mit Film und Roman enthält (der nebenstehende Kasten informiert über den Inhalt dieses Medienpakets). Das Medienpaket kann in Niedersachsen bei der Landesmedienstelle und bei zahlreichen kommunalen Bildstellen unter der Verleihnummer 50 40260 kostenlos ausgeliehen werden. Auch in anderen Bundesländern ist es z. T. bei den Bildstellen und Medienzentren verfügbar.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Bis Ende der 80er Jahre wird eine Gesamtauflage von 10 bis 12 Millionen und eine Verbreitung in ca. 45 Sprachen geschätzt. Vgl. Westphalen, Tilman: Ein Simplicissimus des 20. Jahrhunderts? In: Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues. Nachwort. Köln 1987, S. 350
- <sup>2</sup> Vgl. die gute Dokumentation der zeitgenössischen Reaktionen auf Buch und Film in: Bärbel Schrader, (Hrsg.): Der Fall Remarque. Eine Dokumentation. Leipzig 1992
- <sup>3</sup> Vgl. hierzu die TV-Dokumentation GESCHUNDENES ZELLULOID von Hans Beller, ZDF 1984, und Hellmut Fried: „Wer die Macht hat, verlangt nach Zensur!“ In: Praxis Geschichte 1992, Heft 6, S. 37–41 sowie Werner Sudendorf, Zensurkämpfe sind Machtkämpfe, in diesem Heft S. nn  
„Selten hat ein Film so sehr seine Aktualität bewahrt, selten ist ein Film im Laufe der Epochen und politischen Wandlungen so stark angegriffen und verstümmelt worden. Als 1930 in Berlin die deutsche Fassung anlief, brachten Nazihorden Vorführungen zum Platzen und betrieben wenige Tage später sein Verbot. Zwar kam es 1932 noch einmal zu einer Freigabe. Mit der Machtergreifung der Nazis verschwand der Film von der Leinwand. Erst 1952 kam er erneut in die Kinos – in einer entschärften Fassung allerdings. Aber auch dieser Rest ist noch überaus sehenswert.“
- <sup>4</sup> Jörg Drews hat in der Süddeutschen Zeitung in seiner Rezension von Edlef Köppens „Heeresbericht“ generell zur Anti-Kriegsliteratur geschrieben:  
„An dem Versuch, den Ersten Weltkrieg als Totalität, als Gesamtzusammenhang wie zugleich als Massentotschlag zu schildern, bei dem unzählige einzelne *als einzelne* den Tod fanden, sind wohl fast alle Schriftsteller gescheitert – und dies nicht nur beim Ersten Weltkrieg, sondern immer, seitdem Krieg nicht mehr mit dem Glauben gerettet und sein Entsetzen mit der Überzeugung eingedämmt werden konnte, Gott im Himmel werde schon wissen, warum dies alles notwendig sei. Weder der gutgemeinte Pazifismus vom Expressionismus bis Remarque noch der Ausdruck dessen allein, was wir heute „Betroffenheit“ nennen, konnte das Gefühl der Unzulänglichkeit beseitigen, das unter literarischen Aspekten die ganze Anti-Kriegsliteratur hinterläßt.“

# Bestandteile des Medienpakets

## IM WESTEN NICHTS NEUES

Hrsg. von Wolfgang Bartling, Detlef Endeward, Walter Thiele. Hannover 1993

I.

Filmcassette 1:

IM WESTEN NICHTS NEUES; Filmfassung von 1953

II.

Filmcassette 2:

Filmsequenzen 30 bis 32 der Filmfassung von 1984

III.

Filmcassette 3:

Zusammenstellung von Filmausschnitten für die filmanalytische Arbeit

1. „Ist es wundervoll, für das Vaterland zu sterben?“
2. „Philosophie des Krieges“
3. „Der Feind – Ein Mensch wie ich.“
4. „Scharfschützen – Zur Philosophie des Tötens“
5. „Von Menschen und Ratten“
6. „Dramaturgie mit Stiefeln“
7. „Geschlachtet“
8. „Krieg – naturalistisch“
9. „Erst kommt das Fressen, dann die Moral – Liebe im Krieg“

IV.

Filmcassette 4:

IM WESTEN NICHTS NEUES; vom ZDF rekonstruierte und neu synchronisierte Fassung von 1984

V.

Diareihe:

Kriegspropaganda und Kriegserfahrungen im Bild

VI.

Bildertafel:

12 Szenenfotos aus dem Film

VII.

Roman:

Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues.. Mit Materialien und einem Nachwort von Tilman Westphalen. Köln 1987

VIII.

Dokumentation:

Bärbel Schrader (Hrsg.): Der Fall Remarque. „Im Westen nichts Neues“ – Eine Dokumentation, Reclam Verlag, Leipzig 1992

IX.

Wolfgang Bartling, Detlef Endeward, Frank Hellberg, Walter Thiele (Hrsg.):

IM WESTEN NICHTS NEUES – Materialien für die Bildungsarbeit

(Reihe: Film und Literatur 1, hrsg. von der Landesmedienstelle Hannover),

Hannover 1995

X.

Praxis Geschichte 6/1992

darin: Hellmut Fried: Wer die Macht hat, verlangt nach Zensur! Zur Rezeption des Films

„Im Westen nichts Neues“, S. 37–39

XI. (nur im Medienpaket der Landesmedienstelle Niedersachsen)

Frontalltag im Ersten Weltkrieg. Wahn und Wirklichkeit. Hg. von Bernd Ulrich und Benjamin Ziemann. (Geschichte Fischer 12 544), Frankfurt/M. 1994

## Filmographische Daten

Originaltitel: All quiet on the western front

**Angaben im Vorspann der Filmfassung von 1953:**

Dialogbearbeitung: Maxwell Anderson

Drehbuch: Del Andrews, George Abbot, C. Gardener Sullivan

**Angaben im Vorspann der Filmfassung von 1984:**

Drehbuch: Maxwell Anderson, Lewis Milestone, Del Andrews, George Abbot

Regie: Lewis Milestone

Kamera: Arthur Edeson, Karl Freund, Tony Gaudio

Schnitt: Edgar Adams, Milton Carruth

Schnittüberwachung: Maurice Pivar

Tonüberwachung: C. Roy Hunter

Musik: David Broekmann

Bearbeitung: Gerd Luft, ZDF

Regieassistenz: Nate Wait

Ausstattung: Charles D. Hall, W.R. Schmitt

Produktion: Universal International Corporation, Carl Lämmle Produktion

Produktionsleitung: Carl Lämmle jr.

Verleih: Universal International Filmverleih

Deutsche Bearbeitung  
der Filmfassung  
von 1953:

Ultra-Film Berlin GmbH

Dialogregie: Joseph Wolf

Rekonstruktion und  
Redaktion der Film-  
fassung von 1984:

Jürgen Labenski, ZDF

Deutsche Bearbeitung  
im Auftrag des ZDF:

Berliner Synchron, Wenzel Lüdecke

Buch und Dialogregie: Ottokar Runze

**Darsteller:**

Lew Ayres Paul Bäumer

Louis Wolheim Katcinsky

George (Slim) Summerville Tjaden

John Wray Himmelstoß

Arnold Lucy Kantorek

Raymond Griffith Gerard Duval

Ben Alexander Kemmerich

Russel Gleason Müller

William Bakewell Albert

Scott Kolk Leer

Owen Davis Jr. Peter

Walter Browne Rogers Behn

Richard Alexander Westhus

Harold Goodwin Detering

Pat Collins Bertinck

Beryl Mercer Paul Bäumers Mutter

Edmund Breese Herr Meyer

# Inhalt

(aus den Filmbegleitmaterialien des Universal-Film-Verleih, 1953)

»1914. Ein nüchterner Schulraum, junge Burschen auf der Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsensein, die aufreizende Stimme eines Lehrers – es ist Kantorek, „ein strenger, kleiner Mann im grauen Schoßrock, mit einem Spitzmausgesicht.“ Und dann klingt zum offenen Fenster herein der Marschtritt vorüberziehender Soldaten, der helle Klang einer Militärkapelle. Der fällt, wie ein Funke ins Pulverfaß, in das unruhige Blut der Jungen. Und das Blut drängt zur Tat.

So gehen sie hinaus in den Krieg: Paul Bäumer mit dem angefangenen Drama zuhause im Schreibtisch, der kleine Albert Kropp und der lange Leer, Müller V, der noch Schulbücher im Tornister hat und vom Notexamen träumt, Kemmerich, der als einziger die große Riesenwelle am Schulreck konnte. Keiner älter als zwanzig Jahre, kindergläubig, lachend, jung.

Aber an der Front sieht alles anders aus. Da lernt man schnell die Phrasen, an denen man sich gestern noch begeistert hat, zu hassen wie die Granaten. Da wird einem der Hurrapatriotismus der Heimat über wie saures Bier. Dem Himmel sei Dank, daß es so anständige Kerle gibt wie diesen Tjaden zum Beispiel und Katczinsky, den mit dem sechsten Sinn. Der ist zwar von Haus aus Schuster, aber hier versteht er jedes Handwerk. Er organisiert Decken und Stroh, Brot und Pferdefleisch, selbst dort wo keine Maus mehr einen Faden, geschweige denn eine Käsekruste auftreiben kann. Doch es sind auch Schweine an der Front. Dieser Himmelstoß, der Held der Kaserne, hier draußen hat er die Hosen schon voll, ehe ein Schuß gefallen ist. Früher war er ein Zwölfender, dieser Postbote mit dem fuchsigem, aufgezwirbelten Schnurrbart, einer von den Wenigen, die was vom Rekrutenschinden verstehen! Vierzehnmal Betten bauen, steinharte Stiefel butterweich schmieren, mit der Zahnbürste die Korporalsstube schrubben, nichts als Schikane!

Aber es gibt noch etwas anderes hier draußen, von dem die Erwachsenen zuhause nichts gesagt haben: Tote sind da und Todwunde, die nicht sterben können. Trommel-

feuer, das kein Ende nimmt – und Angst. Angst, die stärker ist als jene Heldengröße, von der die Heimat schreibt und redet, redet, redet.

Und mit diesem schweren Wissen um das Grauen draußen und die billigen Phrasen der Spießerseelen in der Heimat soll sich der junge Bäumer ausgerechnet im Urlaub vor die nächste Generation, die noch in den Schulbänken hockt, hinstellen und predigen, wie schön es ist, Soldat zu sein. „Was hat dieser Kantorek gesagt? Wir wären die eiserne Jugend? – Eiserne Jugend? Wir sind alle nicht älter als zwanzig Jahre, aber jung? Jugend? Das ist lange her.“

Ist es tatsächlich so lange her, daß der kleine Franz Kemmerich die Riesenwelle am Schulreck machte? Daß Paul Bäumer von ihm die Aufsätze abschrieb? Jetzt sitzt er an seinem Bett und Kemmerich hat nur noch ein Bein und nicht mehr lange zu leben. Und ist ganz „allein mit seinem kleinen neunzehnjährigen Leben und weint, weil es ihn verläßt.“

Eines Tages ist auch Bäumer an der Reihe. Er liegt in seinem Loch und vor ihm auf der zerfetzten Erde liegt verlassen ein Helm. Weiß der Teufel, woher dieser kleine zarte Schmetterling plötzlich kommt, der sich darauf niederläßt, friedlich und fein, ein Wesen aus einer fernen Welt. Man müßte ihn fangen, denkt Bäumer, und mit ihm etwas vom Glanz dieser fernen Welt, in der solche Schmetterlinge noch zuhause sind. Er streckt die Hand aus, reckt den Arm – zu spät. Die feindliche Kugel läßt es nicht zu ...

„Als man ihn umdrehte, sah man, daß er sich nicht lange gequält haben konnte; – sein Gesicht hatte einen so gefaßten Ausdruck, als wäre er beinahe zufrieden damit, daß es so gekommen war.

Das war im Oktober 1918, an einem Tag, der so ruhig und still war an der ganzen Front, daß der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.“ «

## Daten zur Filmgeschichte

21. April 1930	Filmpremiere in Los Angeles/USA	Länge des Films: 130 Minuten
Sommer 1930	Auszeichnung mit zwei Oscars als „Bester Film des Jahres“ und für den Regisseur Lewis Milestone	
4. Dezember 1930	Filmpremiere in Berlin	Länge des synchronisierten Films: 124 Minuten
5. Dezember 1930	Erste von den Nationalsozialisten organisierte Störungen der Filmvorführung; Fortsetzung des NS-Terrors bei den Vorführungen an den nächsten Tagen	
11. Dezember 1930	Verbot der öffentlichen Vorführung durch die Filmoberprüfstelle	
Dezember 1930	Zahlreiche Proteste und Kundgebungen gegen das Verbot	
8. Juni 1931	Freigabe des Films für Vorführungen in „geschlossenen Veranstaltungen“	Länge des freigegebenen Films: 85 Minuten
2. September 1931	Freigabe des Films	
1931	Verbot der öffentlichen Vorführung in Österreich	
1933	Generelles Verbot des Films in Deutschland	
März 1934	Herstellung einer überarbeiteten Fassung (mit zusätzlichem Vorspann) in den USA für die dortigen Kinos	
September 1939	Erneute Bearbeitung in den USA: Ergänzung um einen Dokumentarteil mit Hinweisen auf die Ursachen des Ersten Weltkrieges	
1945 – 1952	Aufführungsverbot des Films in den Westzonen Deutschlands durch die Alliierten	
Oktober 1950	Erneute Änderung in den USA: Die Musik am Schluß des Films, ursprünglich traurig-tragische Klänge, wird durch eher heitere Tanzmusik ersetzt	
25. April 1952	Wiederaufführung in Deutschland (im „Capitol“ in Berlin) in einer neu synchronisierten, aber gekürzten Fassung	Länge des Films: 120 Minuten
1960	Freigabe des Films in Frankreich	
1980	Remake in den USA	
18. November 1984	Erstsendung der rekonstruierten und neu synchronisierten Filmfassung im ZDF	Länge des Films: 131 Minuten

► nach: Zur Geschichte des Films, aus: Der Spielfilm im ZDF, Heft 2/1884, S. 110f, ergänzt um zusätzliche Daten



Hans Beller

## Gegen den Krieg: IM WESTEN NICHTS NEUES (ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, 1929)

IM WESTEN NICHTS NEUES ist ein Klassiker des Antikriegsfilms. Er ist nicht nur als gelungene Literaturverfilmung eines Bestsellers oder wegen seiner pazifistischen Gesinnung so berühmt geworden, sondern hat auch als erfolgreiche Hollywoodproduktion für Furore gesorgt. Der Film hat Bestürzung beim Publikum und Haß bei Nazis und Faschisten bewirkt. Kein anderer Film hat von seiner Entstehung bis in unsere Zeit hinein international so viele Auslassungen, Verstümmelungen, Zensuren, Terroraktionen und Verbote erfahren. IM WESTEN NICHTS NEUES erzählt nicht nur eine Geschichte, er hat auch Geschichte gemacht. Obwohl die erzählte Geschichte (»story« und »history«) genuin deutsch ist, ist dieser Film ein amerikanisches Produkt. Amerika war immer der Hauptlieferant von Kriegsfilmern. Allein über den Ersten Weltkrieg wurden in den USA bis 1945 mehr als 200 Filme produziert.<sup>1</sup> Doch mit dem Stoff von IM WESTEN NICHTS NEUES brachte man nicht den amerikanischen Standpunkt ein, sondern versuchte, den Krieg aus deutscher Sicht in einem amerikanischen Film zu zeigen. Das war neu.

### Der Autor und sein Bestseller

Über den legendären Erfolg von Remarques Roman und seine Geschichte ist schon viel geschrieben worden, so daß hier einige Daten genügen.<sup>2</sup> Der deutsch-amerikanische Schriftsteller wurde am 22. Juni 1898 in Osnabrück als Erich Paul Remark geboren und 1916 von der Schule weg als Rekrut eingezogen. Er kam im Juni 1917 an die Westfront, wurde einen Monat später in Flandern durch Granatsplitter an Arm und Bein und durch einen Halsschuß verwundet. Danach Hospitalaufenthalt und nach der Genesung Einsatz in Schreibstuben. Ab dem Waffenstillstand vom 11. November 1918 Gelegenheitsarbeiten, Schreibversuche, Werbetexter und Journalist. Änderung des Namens ab 1921 in Erich Maria (nach dem Vornamen der Mutter) Remarque (nach dem Familiennamen des Urgroßvaters). Remarque schrieb 1928 das Buch »Im Westen nichts Neues« in kurzer Zeit, aber nach jahrelangen, unterbrochenen Vorbereitungen und Recherchen und aus einem

Drang heraus, seine Depressionen und sein eigenes Kriegstrauma zu überwinden.<sup>3</sup> Am 29. August 1928 wurde der Vertrag Remarques mit dem Ullstein Verlag unterzeichnet. Das Buch hat schon auf seinem Weg vom Manuskript zum Typoskript, vom Vorabdruck in der Vossischen Zeitung (Nov.–Dez. 1928) bis zur Erstauflage des Buches (29. Januar 1929 mit 50 000 Exemplaren) und seinen Übersetzungen in über vierzig Sprachen einiges an Veränderungen, Kürzungen und Entstellungen über sich ergehen lassen müssen.<sup>4</sup> Und genauso wie später der Film hat das Buch die Leser in Gegner und Freunde entzweit wie kaum ein anderes Werk. »Allein aus dem Erscheinungsjahr 1929 hat die Erich-Maria-Remarque-Dokumentationsstelle bisher über 200 deutschsprachige Beiträge zu »Im Westen nichts Neues« gesammelt, die die erbitterte zeitgenössische Debatte, die sich an dem Roman entzündete, wiedergeben.«<sup>5</sup> Die Kritik von links wirft Remarque fehlende polit-ökonomische Erklärung der Kriegsursachen vor sowie sein Schweigen während der Debatte. Die Kritik von rechts stellt mangelnde Kriegserfahrung fest, eine »Latrinperspektive« und daß er »die Geschichte des Krieges fälscht, fälscht und noch einmal fälscht!«<sup>6</sup> Doch der Erfolg des Romans war unaufhaltsam. Bis heute wurde er in einer geschätzten Gesamtauflage von 10 bis 12 Millionen Exemplaren verbreitet. »Es ist der sensationellste Bucherfolg seit Menschengedenken.«<sup>7</sup>

### Produzent, Stabs- und Rollenbesetzung

Erich Maria Remarques Roman war noch kein internationaler Bestseller geworden, als der gebürtige Ungar und Regisseur Paul Fejos den deutschstämmigen Präsidenten der Universal Pictures Corporation Carl Laemmle (am 17. Januar 1867 in Laupheim bei Ulm geboren) auf den Roman Remarques als Filmstoff aufmerksam machte.<sup>8</sup> Fejos, der als Sanitäter am Ersten Weltkrieg teilgenommen hatte, war später emigriert und stand bei der Universal unter Vertrag. Laemmle nahm diesen Tip 1929 mit auf seine jährliche Transatlantikreise nach Deutschland und erwarb die Rechte.<sup>9</sup>

Der Hollywoodpionier und Eigner der größten Filmstadt der Welt, Universal City, hatte beste Erfahrungen mit schockierend realistischen Filmen gemacht. Laemmle hatte 1913 SEELLENHANDEL (TRAFFIC IN SOULS), einen Film über Mädchenhandel, produziert, dessen Geschichte auf einem Report über Prostitution basierte. Der Film zeigte erstmals ein Bordell von innen, kostete \$ 5,700 und brachte \$ 450,000 ein. Ein Erfolg war auch 1916 WO SIND MEINE KINDER (WHERE ARE MY CHILDREN). Der Film behandelte ein heikles Thema, er war zwar gegen Abtreibung, befürwortete jedoch die Geburtenkontrolle. Daß sich Realismus im Film bezahlt macht, wußte also der Filmfabrikant Laemmle, als er den Stoff von IM WESTEN NICHTS NEUES einkaufte. Es war ein Grund für die Forcierung des Projekts.

Ein anderer Grund lag 13 Jahre zurück, als die USA am 6. April 1917 in den Ersten Weltkrieg eingetreten waren. Laemmle, der deutschstämmige Jude, durfte im kriegshysterischen Hollywood nicht in den Verdacht geraten, mit seinen ehemaligen Landsleuten zu fraternisieren. Er produzierte daher u. a. die stärksten antideutschen Propagandafilme. Der Cartoonist und Trickfilmzeichner Windsor McCay (»Little Nemo«) war angeheuert worden, »eine historische Aufzeichnung von dem Verbrechen zu machen, das die Menschheit entsetzte«, nämlich dem Abschub des Luxusliners »Lusitania« durch das deutsche U-Boot »U 20«. <sup>10</sup> Der Film von 1918 hieß DER UNTERGANG DER LUSITANIA (THE SINKING OF THE LUSITANIA). Zu diesem Zeitpunkt hatte der Krieg Hollywood erfaßt, Stars wie Mary Pickford, Douglas Fairbanks und Charlie Chaplin warben bei Massendemonstrationen gegen Kaiserdeutschland für Kriegsanleihen. Chaplin produzierte im gleichen Jahr die Militärklamotte DAS GEWEHR ÜBER (SHOULDER ARMS, 1918). Ein anderer Propagandafilm Laemmles karikierte den Deutschen Kaiser Wilhelm II., DER KAISER – DIE BESTIE VON BERLIN (THE KAISER – BEAST OF BERLIN, 1918). Er machte den kriegswütenden Potentaten zum Gespött für das amerikanische Publikum. Dieser Film war ein solcher Erfolg, daß andere Filmfirmen gleich noch drei Kaiser-Filme nachschoben. Laemmle erkannte damals, daß man mit den »Krauts« oder »Hunnen« beim Publikum auf Interesse stößt und zog mit dem Film HERZ DER MENSCHLICHKEIT (HEART OF HUMANITY; 1919) nach. Dieser Film war eine Imitation des Griffith-Films HERZ DER WELT (HEART OF THE WORLD; 1918), für den Griffith vor Ort in den Schützengräben der Westfront recherchiert hatte und bei dem Erich von Stroheim die

Regieassistenten übernahm. Bei Griffith war es eher ein Liebesfilm mit Lillian Gish und brutalen deutschen Landsern. Laemmle dagegen zeigte die Wahnsinnstat eines deutschen Offiziers. Dieser »Hunne« wurde von dem Hyperrealisten und späteren Universal-Regisseur Erich von Stroheim gespielt, der im Film eine Rotkreuzschwester vergewaltigen will und dabei ein störendes Kind zum Fenster hinauswirft. Das waren Filme, die auch in Deutschland diskutiert wurden und die Laemmle dort nicht nur bei den Deutschnationalen und Chauvinisten unbeliebt gemacht hatten.

Laemmle wußte also, auf was er sich mit der Verfilmung von »Im Westen nichts Neues« eingelassen hatte. Bei seiner Rückkehr aus Europa sagte er in der »New York Times« vom 6. Oktober 1929: »Das Sentiment der Nationalsozialisten ist so stark gegen dieses Buch, daß uns eine der größten Theaterketten Deutschlands zu verstehen gab, sie wollten nichts mit der Vorführung eines solchen Filmes in ihrem Land zu tun haben.«<sup>11</sup>

Auch ein Antikriegsfilm, gerade wenn er Kasernendruck, Gefechtsausbildung, Grabenkämpfe, MG-Salven und Attacken zeigen will, verlangt nach einer filmadäquaten Produktionslogistik, die einer militärischen Logistik kaum nachsteht. Der ehrgeizige Executiveproducer Julius Laemmle hatte zwar als der Sohn des Studiopräsidenten direkte Verbindung zur Spitze, aber bei den Machern war der Zwanzigjährige bis zu dieser Produktion nicht wie sein Vorgänger und Vorbild Irvin Thalberg anerkannt. Thalberg hatte in Junior Laemmles Alter die Großproduktionen der Universal gemanagt und sich nicht gescheut, den genialen Regisseur Erich von Stroheim zu feuern, als dieser die Kosten bei MERRY GO ROUND (1923) horrend überschritt. Später war Thalberg zu Louis B. Mayers MGM übergewechselt und hatte dort 1925 den Kriegsfilm THE BIG PARADE (Regie: King Vidor) produziert. Ein finanziell erfolgreicher Film, der den Krieg als dramatisches Abenteuer darstellte, wo nach anfänglichem Zweifel zuletzt doch Ehre, Pflicht und patriotisches Heldentum siegten und dessen Realismus auch von der Kritik gerühmt wurde. IM WESTEN NICHTS NEUES sollte auch ein solcher Erfolg werden; es war das einzige A-Picture, in das die Universal im Produktionsjahr 1929 in größerem Umfang investierte. Der Börsenkrach vom 25. Oktober und die Weltwirtschaftskrise tangierten die Filmindustrie zwar anfangs nicht so stark, äußerten sich aber später über die Verarmung des Publikums (und daher nachlassenden Kinobe-

suchen) in Verlustziffern. Als mit der Produktion symbolisch am 11. November 1929 begonnen wurde (dem Tag des Waffenstillstands im Wald von Compiègne, 1918), setzten alle am Film Beteiligten ihr ganzes Können daran, den Film wirklichkeitsgetreu zu gestalten. Die deutschen Weltkriegsveteranen Hans von Morhart, Wilhelm von Brincken (beide ehemalige Offiziere) und Otto Biber drillten die Filmprotagonisten im Stechschritt. Sie inspizierten als technische Berater die Waffen (sechs schwere Artilleriegeschütze, MGs, Gewehre und unzählige andere Kriegsrequisiten) und die Uniformen (in Preußischblau und Feldgrau) der amerikanischen Darsteller, bis sich diese mit ihren Rollen körperlich identifizierten. »Wir waren damals sehr jung, und sie haben uns wie Soldaten behandelt. So wie beim Militär, als ob man eine Grundausbildung durchmacht. Für die bekannten Szenen mußten wir durch den Dreck robben; lauter solche Sachen. Wir waren oft erschöpft. Ich weiß gar nicht, wie oft wir die Nacht durchgearbeitet haben«, erinnert sich der Hauptdarsteller Lew Ayres.<sup>12</sup> Er war, noch nicht einmal volljährig und relativ unbekannt, aus 200 Darstellern für die Rolle des Paul Bäumer ausgewählt worden. Er war der Typ, der zu dem Schlagwort von der »Verlorenen Generation« (Gertrude Stein) paßte: zerquält und kritisch, aber sympathisch. Carl Laemmle hatte für die Rolle sogar an Remarque selber gedacht. Der hatte jedoch gleich wegen seines Alters abgelehnt. Die Besetzung der wichtigsten anderen Protagonisten entsprach der Typologie Remarques weitestgehend:

- Louis Wolheim wurde von Milestone als der fronterfahrene Kriegsveteran und väterliche Kamerad »Papa Kat« Katczinsky engagiert. Die Physiognomie Wolheims, mit dem gebrochenen Nasenbein, ließ eher auf einen abgehalfterten Preisboxer schließen als auf einen Diplomingenieur. Milestone kannte ihn aus seiner eigenen Kriegsfilmkomödie TWO ARABIAN KNIGHTS (1927), die aus den modernen Don Quixoterien zweier entflohener Kriegssträflinge ihren Witz bezog. (Für diesen Film hatte Milestone einen Oscar für die beste Komödie bekommen, als es diese Kategorie noch bei dem Academy Award gab.) Wolheim, der sonst den brutalen Typ verkörpern mußte, bekam hier eine Rolle als lebenswürdiger »Kraut« den jeder mochte.
- George »Slim« Summerville bekam die Rolle des immer dünnen und ständig verfressenen Tjaden. Summerville, der schon früher als ein »Keystone Cop« der MacSennett-Komödien gefeiert wurde, war damals als vielbeschäftigter Charakterdar-

steller unter Vertrag bei Universal. Er hatte die witzigen Parts in dem sonst eher unerbittlichen Verlauf des Films.

- John Wray spielte den sadistischen Unteroffizier Himmelstoß, der sich durch die Militäruniform vom Briefträger zum Menschenschinder verwandelt. Wray hatte in der Stummfilmzeit als Regisseur begonnen und wechselte zu Beginn des Tonfilms zur Schauspielerei.
- Beryl Mercer spielte die kränkelnde und überfürsorgliche Mutter Pauls. Sie ersetzte nach einer »preview« Zasu Pitts, deren Charakter damals als Komödiendarstellerin festgelegt war und so beim Publikum an falschen Stellen zu Gelächter führte. Pitts war dem Publikum auch durch Stroheimfilme und als Paarbesetzung zusammen mit Summerville bekannt gewesen. Auch in der Stummfilmversion von ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT ist sie in der Mutterrolle zu sehen.
- Raymond Griffith, damals ein berühmter Stummfilmstar und Freund Milestones, be-



kam seine letzte Rolle in diesem Film als der französische Soldat Duval, der von Paul im Granattrichter erstochen wird. Griffith konnte mit dem Einsetzen des Tonfilms keine Rollen mehr bekommen, da er eine Flüsterstimme hatte.

### Regie, Kamera, Schnitt

Der Regisseur Lewis Milestone war erstaunlicherweise nicht die erste Wahl der Universal gewesen. Herbert Brenon, ein versierter und erfolgreicher Regisseur, den Laemmle schon aus alten Tagen kannte, verlangte als Honorar mehr, als Laemmle bereit war zu zahlen: \$125,000. Man einigte sich mit dem gebürtigen Russen Milestone (geb. 1895) auf ein Honorar von \$ 5,000 in der Woche, wobei letztlich bei 17 Wochen Arbeit Milestones eine größere Summe herauskam, als bei Brenon veranschlagt worden war: \$135,000. Milestone war in Frage gekommen, weil er in Deutschland Maschinenbau studiert, in der Fernmeldetruppe der Luftwaffe gedient und

Der neuartig konstruierte Kran ermöglichte, die Kamera so beweglich wie zu Stummfilmzeiten zu handhaben.



ab 1917 in Filmlobors und Schneiderräumen kilometerweise Material von Kriegswochenschauen kennengelernt hatte. Überdies hatte er sich vom Cutter über Regieassistent bis zum Erfolgsregisseur hochgedient.

Die Dialogregie lag bei George Cukor, der damals noch nichts vom Film verstand, aber als Broadwayregisseur schnell die noch unerfahrenen Darsteller in ihre Rollen einarbeitete. Beim Besetzen der jungen Soldaten war von der Regie auf noch »unverbrauchte« Gesichter geachtet worden. Milestone wollte das Publikumsinteresse nicht so sehr auf die Identifikationsangebote von Stars lenken, sondern auf die Darstellung von Situationen und Ereignisse des Kriegsgeschehens.

Auch der Kameramann Arthur Edeson war nicht Universals erste Wahl. Vor ihm war mit Tony Gaudio verhandelt worden, auch er ein alter Mitarbeiter Laemmles, der schon vor dessen Universal-Zeit für seine frühesten Stummfilmproduktionen die Kamera kurbelte. Doch Tony Gaudio drehte noch an dem Kriegsfilm HELL'S ANGELS für Randolph Hearst und hatte nach eigenen Worten »genug vom Krieg«. <sup>13</sup> Die Entscheidung für Edeson hatte mit seiner neuartigen Technik zu tun, eine leise Kamera so beweglich wie zu Stummfilmzeiten zu handhaben. Da Universal mittlerweile auch auf den Tonfilm umgerüstet hatte, war es auch hier üblich geworden, die Kameras in schalldicht ummantelte Kabinen mit Sichtfenster zu stecken, um die scharrenden Eigengeräusche abzudichten. Edeson nannte eine Mitchell-Filmkamera sein eigen und hatte für sie eine »barney bag« (dt. etwa »Lärmtüte«, im heutigen Fachjargon einen »Blimp«), eine der ersten Lärmschutzhüllen entwickelt. Das befreite die Kamera vor den starren Einstellungen aus den Kabinen. Diese Ausrüstung, zusammen mit einem neuartig konstruierten Kran, ließ die Filmkamera zum erstenmal über Schützengräben gleichsam schweben und je nach dramaturgischem Interesse darin eintauchen oder entlangfahren. Edeson arbeitete für \$ 600 die Woche. Auch er hatte schon als Kameramann einen Kriegsfilm gedreht, THE PATENT LEATHER KID (1927). Hinzu kam Edesons meisterhafte Lichtführung, wenn es darum ging, den (Dreh-)Tag als (Film-)Nacht zu belichten (siehe z. B. Sequenz 15 im Sequenzprotokoll im Anhang) oder im Low-key-Stil (nur dunkle Töne und vereinzelt helle Akzente).

Der Tonmann des Films war C. Roy Hunter, der nur bei den Dialogen den Primärton, also den direkten Ton vom Drehort, verwendete

und sonst z. B. die Schlachten und Kranfahrten nachvertonte. Geschnitten wurde der Film von Edgar Adams und Milton Carruth, deren Leistung bei der MG-Grabensequenz (siehe Sequenz 21) am deutlichsten wird.

### Eine exemplarische Sequenzanalyse

Die Grabenkampfsequenz mit den berühmten MG-Salven (Sequenz 21) ist für IM WESTEN NICHTS NEUES als Antikriegsfilm ein Schlüsselereignis, das auch filmästhetische Einsichten zuläßt, insbesondere im Hinblick auf das Zusammenwirken von Bildschnitt, Ton und Bedeutung. Die Kamera fährt mit dem Kran im Tempo der Herauseilenden den Graben entlang, in dem sich die Soldaten verteilen. Dabei geht die Bewegung von links nach rechts, und die Soldaten rennen in voller Größe, in Draufsicht gesehen, diagonal von links oben nach rechts unten durch das Bild. Es folgt eine Einstellung leicht über der Kopfhöhe des betrachtenden Paul, um dann im Gegenschuß das Schlachtfeld vor ihm zu zeigen. Die zweite Kranfahrt, diesmal von links nach rechts, fährt ruhig über die Wartenden hinweg, wobei sich wieder der Graben als dynamische Diagonale durch das Bild zieht. Damit ist der Gesamtrhythmus der Sequenz etabliert, der Wechsel zwischen statischen Einstellungen und Kranfahrten eingeführt.

Spätestens in der zeitlichen Mitte der Sequenz beginnt ihr Höhepunkt, der wegen seiner Ästhetik und Wirkung in die Filmgeschichte einging. Aus der Grabensicht der Deutschen beginnt eine Kamerafahrt von links nach rechts, während die Franzosen auf die Kamera (d. h. auf die Deutschen) zurennen und angeschossen niederfallen. Unterschnitten wird diese Fahrt mit den Einstellungen eines MG-Schützen, der in leichter Draufsicht von vorne (d. h. etwa aus der Sicht der Franzosen) gezeigt wird. Seine MG-Garben mähen die nebeneinander anstürmenden Franzosen regelrecht nieder; sie sinken im Laufen reihenweise angeschossen zu Boden, von links nach rechts und im Rhythmus des mit ihnen schwenkenden, hämmernden MGs. Unerbittlich geht es weiter, das Töten nimmt kein Ende, die gleiche Fahrt wie zuvor, aber diesmal noch mit verschiedenen deutschen MG-Schützen unterbrochen. Das Niedermähen setzt sich noch einmal so lange fort. Insgesamt, mit der Unterbrechung, sind diese zwei Fahrten zwar nur 35 Sekunden lang (bei einer Gesamtlänge der Sequenz von insgesamt 6 Min. 28 Sek., vergl. Protokoll im Anhang), aber durch die kurzen 35 Einstellun-

gen, die durchschnittlich eine Sekunde lang sind (die MGs nur 6 – 7 Felder, d. h. eine Drittelsekunde), dauert dieses Töten eine Ewigkeit: Durch seine unerbittliche Wiederholung wird subjektiv die Zeit so gedehnt, daß damit das maschinelle Töten grausam und gnadenlos erscheint. Der Regisseur Milestone dazu: »Im Stellungskrieg schickten sie gewöhnlich Welle nach Welle los. Ich dachte, wenn das Maschinengewehr schießt, dann sollten die Soldaten mit der gleichen Schnelligkeit fallen, wie die Kugeln das Gewehr verlassen. Man hat sechs bis sieben Felder (24 Filmbildfelder entsprechen einer Sekunde Filmzeit, der Verf.) Maschinengewehrschießen, dann zeigt man sofort, wie die Leute fallen, und sie fallen mit dem gleichen, unpersönlichen, emotionslosen Mechanismus, wie das Maschinengewehr Kugeln ausspuckt.«<sup>19</sup>

Trotz ihrer immensen Verluste erreichen die Franzosen den deutschen Graben und fallen über die Deutschen her. Die Draufsicht der Kamera zieht sich mit einer Kranfahrt über dem Graben zurück, wie um das gemeinsame, gegenseitige Gemetzel unter sich zu lassen und gleichsam hinter sich zu bringen. Sie verharrt also nicht beim Töten mit Spaten und Bajonett. Aus der Sicht der Deutschen springen die Franzosen, als Silhouetten gegen den Himmel gezeigt, wie Schattenwesen in ihren Graben. Das verstärkt ihre Gesichtslosigkeit und damit Anonymität. Während die Bekannten wie Kat und Tjaden beim Verrichten ihres blutigen Handwerks zwar flüchtig, aber hautnah gezeigt werden, bleiben die Franzosengesichter bewußt von der Kamera ausgespart und außerhalb des Bildrandes, oder die Köpfe der französischen Soldaten werden nur von hinten gezeigt. Das »Feindbild« hat demnach kein Antlitz. Das anonyme Massentöten entspricht der Erfahrung des Ersten Weltkrieges, wo die Gefallenen nur noch als statistische Größe der Materialschlachten verrechnet wurden.

Der folgende Rückzug der Deutschen zeigt das Moment einer konfusen Orientierungslosigkeit, bevor es zum deutschen Gegenangriff kommt, mit Schützenhilfe der Artillerie. Im Film wird er logischerweise der Angriffsrichtung der Franzosen entgegengesetzt, von rechts nach links. Parallelfahrten und Kranfahrten wiederholen sich also, wenn auch in gegenläufiger Richtung, aber mit ähnlichen Perspektiven wie zuvor beim Angriff der Franzosen. Das gibt der Sequenz etwas Unparteiisches, Gleichgültiges, als ob beim Sterben alle gleich wären, egal ob Freund oder Feind. Diese Bedeutungsgebung leistet die Kamera



Film oder/und  
Wirklichkeit?



auch dann, wenn die Deutschen nun ihrerseits von einem französischen MG niedergemäht werden.

## Zur Rezeption

Am 21. April 1930 fand die Premiere im Kinopalast des Fox-Carthey-Circle von Los Angeles statt. Die Kritiker lobten den Film, das Publikum war so begeistert wie erschüttert. Nach dem Massenstart lief der Film allein in New York 23 Wochen, dort auch in der »Kathedrale des Films« im Roxy, mit seinen 6.200 Sitzen das größte Kino der Welt. Der Film wurde von namhaften Kritikern zu den besten Zehn der Welt gerechnet. 1930 bekam ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT den Oscar als bester Film des Jahres und Milestone den Regie-Oscar.

Seit März 1934 gibt es eine überarbeitete Version, in der im Vorspann ein von Carl Laemmle unterschriebener Text zu sehen ist, der von einer »Wiederkehr der Furcht vor einem Krieg« handelt. Dort kann man lesen, daß dieser Film selber »ein Krieg gegen den Krieg an sich« sei. Während des Zweiten Weltkrieges, ab September 1939, gab es eine Version, die nach dem Titel einen historischen Dokumentarteil voranstellt, der auf die Ursachen des Ersten Weltkrieges verweist. Er zeigt in seinem Verlauf auch Hitler, zitiert »Mein Kampf«, zeigt die Bücherverbrennung vom 10. Mai 1933 in Berlin, wo auch Remarques Buch öffentlich verbrannt wurde, und endet damit, daß eine pathetische Stimme (»voice over«) sagt: »Dies ist unser Beitrag zu den Gebeten unseres Volkes, damit der Friede in Amerika nicht verdunkelt wird! Drehen wir die Schriftrolle der Geschichte zurück in das Deutschland von 1914.« Und noch einmal wurde der Film verändert, im Oktober 1950, während die USA gegen Nordkorea kämpften; da swingen die Filmsoldaten von ALL QUIET gleichsam am Schluß in den Himmel. Die tragische Schlußmusik, die an ein Requiem erinnern sollte, ist in eine tänzerische Musik umkomponiert worden, als ob es doch wieder »süß und ehrenvoll« sei, für das Vaterland zu sterben. – Ein Remake (1980) kam erst nach dem Vietnamkrieg zustande.

Am 4. Dezember 1930 fand die deutsche Premiere im Mozartsaal am Nollendorfplatz in Berlin statt. Nach den Premieren in Ägypten, Brasilien, England, Frankreich und Hongkong war der Film in das Land gekommen, dem er seine Geschichte verdankte. Die geistige Elite war erschienen und kritisierte den Film mit ähnlichen Bedenken, aber im Grunde positiv,

wie zuvor schon den Roman. Siegfried Kraucauer: »Denn immerhin: der Film macht den Krieg nicht schmackhaft. Weniger durch seine Schreckensbilder als durch den strikten Nachweis, daß das Heldentum draußen in den Schützengräben nicht standhält.«<sup>15</sup> Die kriegstreibenden Nazis gingen daraufhin sofort mit tumultuarischem Terror gegen den Film vor. Am Tag darauf, in der 19-Uhr-Vorstellung, kam NS-Gauleiter Goebbels mit SA-Männern und verteilte ca. 200 Eintrittskarten an Parteimitglieder und Sympathisanten der NSDAP. Diese gingen in die Vorführung, um Stinkbomben zu werfen und weiße Mäuse loszulassen. Doch das war nur der Auftakt, denn jeden Abend kamen nun Hunderte von NS-Anhängern, um mit einem Dauerterror die Vorführungen zu verhindern. Die SA prügelte sich mit Passanten, die Schupos gaben dem Publikum Geleitschutz in das Kino. Daraufhin wurde in Berlin ein Demonstrationsverbot verhängt. Der nationalsozialistische »Völkische Beobachter« erregte sich darüber, daß nicht der Film, sondern das Demonstrieren dagegen verboten sei.<sup>16</sup> Die Sozialdemokraten und ehemaligen Frontkämpfer setzten sich für den Film ein, doch er wurde abgesetzt und erneut der Filmoberprüfstelle vorgelegt. Alle Filme waren laut Artikel 118 Absatz 2 der Weimarer Verfassung seit 1920 der staatlichen Zensur unterworfen. So konnte ein Film erst dann gezeigt werden, wenn eine der staatlichen Prüfstellen in Berlin oder München, als zweite Instanz die Filmoberprüfstelle Berlin, die Zulassung beschlossen hatte. Diese gab nun dem »Druck der Straße« nach, also den Nationalsozialisten, und verurteilte hastig einen Film, den sie schon freigegeben hatte. Im Widerruf der Zulassung vom 11. Dezember 1930 heißt es im Protokoll der Filmoberprüfstelle, daß der Film eine »ungehemmte pazifistische Tendenz« habe und »wenn eine derartige Darstellung auf die Menschen treffe, könne bei der heutigen seelischen Not nicht ausbleiben, daß Explosionen entstünden«. Doch das Kernargument kam vom Reichswehrministerium: »Der Film setzt das Ansehen der Wehrmacht herab, und darin liegt eine Schädigung des gesamten deutschen Ansehens im Ausland.« Es wurde flankiert vom Reichsministerium des Innern: »Mit der Würde eines Volkes wäre es nicht vereinbar, wenn es seine Niederlage, noch dazu verfilmt durch eine ausländische Herstellungsfirma, sich vorspielen ließe. Es würde im Ausland nicht verstanden und als Billigung der böartigen Originalfassung dieses amerikanischen Filmwerks angesehen werden, wenn dieser Bildstreifen, für den deutschen Gebrauch zurechtgestutzt, über die Leinwand deutscher Lichtspielhäuser laufen würde.«

Der Film wurde in Deutschland am 11. Dezember 1930 verboten. Der »Völkische Beobachter« begrüßte das Verbot mit antisemitischer Häme gegenüber dem »Filmjuden Laemmle«. Gleichwohl wurden Busfahrten in die benachbarten Länder organisiert, damit das interessierte deutsche Publikum den Film sehen konnte. Aber auch in Wien wurde der Film Anfang 1931 verboten. In Deutschland kam er zugleich vor die höchste Instanz, den Reichstag. »Am 24. März 1931 beschloß der Reichstag mit den Stimmen der SPD, der Volkspartei, der Staatspartei und des Zentrum, daß verbotene Filme für geschlossene Veranstaltungen freigegeben werden können ... Mit dem »Lex Remarque« war die Meinungs- und Redefreiheit in geschlossene Veranstaltungen verbannt, das Grundrecht galt nur noch für eingetragene Vereinsmitglieder.«<sup>17</sup> Ab 8. Juni 1931 wurde der Film dann

nach Kürzungen nur für geschlossene Veranstaltungen freigegeben. Ab dem 2. September 1931 war IM WESTEN zunächst wieder freigegeben, um dann 1933, nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten, gänzlich verboten zu bleiben, sogar noch über deren Drittes Reich nach 1945 hinaus, diesmal von den Alliierten. Es dauerte in Deutschland bis 1952, als am 25. April im Berliner »Capitol« eine neu synchronisierte, aber auch gekürzte Fassung lief, für die dann mit dem früheren Verbot Reklame gemacht wurde.[Cassette 1 im Medienpaket] Und die Wiederaufführung des Originals sollte bis zum 18. November 1984 dauern, als das ZDF zum Volkstrauertag die »Urfassung« zeigte, rekonstruiert und restauriert von dem Redakteur Jürgen Labenski, mit neuer Vertonung und deutscher Synchronisation [Cassette 4 im Medienpaket].

## Anmerkungen

- 1 Der Text ist erstmals erschienen in: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925–1944, Frankfurt/M. 1991 (FiTB 4492), S. 110–122  
Vgl. Michael T. Isenberg: War on film – The American Cinema and World War I, 1914–1941. East Brunswick, N. J. 1981. Associated Presses, Inc., USA, England, Canada
- 2 Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues. Mit Materialien und einem Nachwort von Tilman Westphalen. Köln 1987 (im Medienpaket enthalten)
- 3 Axel Eggebrecht: Gespräch mit Renarque. )In: Die literarische Welt, Berlin, 14.6.1929). In: Erich Maria Remarque: a. a. O., S. 307
- 4 Vgl. Thomas Schneider: „Es ist ein Buch ohne Tendenz“ – „Im Westen nichts neues“: Autor- und Textsystem im Rahmen eines Konstitutions- und Wirkungsmodells für Litaratur I, No. I, Osnabrück 1989
- 5 Angelika Howind: Ein Antikriegsroman als Bestseller. Die Vermarktung von „Im Westen nichts Neues“ – 1928 bis 1930. In: Tilman Westphalen (Hg.): Erich Maria remarque. 1998–1970. Bramsche 1988, S. 55
- 6 Carl von Ossietzky: Der Fall Remarque. (In: Die Weltbühne, Berlin, 12.4.1932 [Auszüge]) In: Erich Maria Remarque: a. a. O., S. 332. Im gleichen Buch siehe das Zitat von Hans Zöberlein: Im Westen nichts Neues (in: Völkischer Beobachter, München, 14.6.1929), S. 314
- 7 Tilman Westphalen: Nachwort – Ein Simplicissimus des 20. Jahrhunderts? In: Erich Maria Remarque: a. a. O., S. 355
- 8 Vgl. Werner Skrentny: Der Ehrenbürger. Carl Lämmle – eine deutsch-amerikanische (Kino-) Geschichte. Unveröffentlichtes Manuskript.
- 9 Vgl. den Briefwechsel Remarques mit Otto Klement vom 4. August 1945. Auf Mikrofilm mit der Ziffer: 6E13/013 im Erich-Maria-Remarque-Archiv, Osnabrück
- 10 Vgl. den Dokumentarfilm von Hans Beller: Der Traumfabrikant Carl Laemmle – Teil I: Die Filmstadt. ARD 25.12.1983
- 11 Vgl. Werner Skrentny: Der Ehrenbürger, a.a.O.
- 12 Vgl. den Dokumentarfilm von Hans Beller: Geschundenes Zelluloid – Das Schicksal des Kinoklassikers »Im Westen nichts Neues«. ZDF 15.11.1984
- 13 Vgl. George J. Mitchell: Making All Quiet on the Western Front. In: American Cinematographer, September 1985. S. 37
- 14 Zit. bei Kevin Brownlow: The War, the West, and the Wilderness. New York 1979, S. 214
- 15 Zit. nach Jörg Becker: Im Westen nichts Neues – Filmanalyse. In: Arnoldshainer Filmgespräche, Band 6. Kino und Krieg. S. 80. (Auszug aus Siegfried Kracauers Filmbesprechung vom 7.12.1930 in der Frankfurter Zeitung)
- 16 Vgl. Hans Beller: Geschundenes Zelluloid, a.a.O.
- 17 Werner Sudendorf: Zensurkämpfe sind Machtkämpfe – „Im Westen nichts Neues“ – 1930 in Deutschland. In: epd Film Nr. 11, S. 25 (Beitrag in diesem Heft enthalten, hier S. 17ff)



# Werner Sudendorf Zensurkämpfe sind Machtkämpfe

»IM WESTEN NICHTS NEUES« 1930 in Deutschland

Der Reichskanzler Berlin, den 17. Dezember 1930  
Rk. 10589

An den Ersten Bundesführer des „Stahlhelm“  
B.d.F. Herrn Franz Seldte  
Berlin S.W. 11.  
Bernburgerstr. 12

Sehr geehrter Herr Seldte!  
Hiermit bestätige ich ergebenst den Empfang Ihres gefälligen Schreibens vom 9.d.M. (...) wegen Verbots des Films „Im Westen nichts Neues“. Ich darf ergebenst darauf hinweisen, daß der Film von der Oberprüfungsstelle wegen Gefährdung des deutschen Ansehens inzwischen verboten worden ist. Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung ergebenst  
(N.d.H. Reichskanzlers)

Bundesarchiv R 43 I/2500, fol. 134

Dr G. Ein Briefwechsel:  
„Sehr geehrter Herr Doktor! Wenn Sie es nicht fertigbringen, den Schmachfilm »Im Westen nichts Neues« abzusetzen, imponiert mir der ganze Nationalsozialismus nicht mehr.  
Hochachtungsvoll  
I. H., eine Frontschwester“

„Sehr verehrte Frau H. Wir haben es fertiggebracht.  
Dr. G.“

Leitartikel in „Der Angriff“ vom 12.12.1930.



Zensurauseinandersetzungen sind, wo und wann sie auch immer ausgetragen werden, Machtkämpfe. Kaum ist das umstrittene Objekt aufgetreten, betreten rivalisierende gesellschaftliche Gruppierungen die Bühne und geben ihre eigene Vorstellung. In größter Anspannung führen die Parteien Proben ihrer Kraft vor, es geht zu wie beim Fingerhakeln: kurz und unter Einsatz aller Muskeln. Und immer ist die entscheidende Frage: Wer zieht wen über den Tisch? Zensurkämpfe beginnen mit einem Aufschrei; eine Wunde ist berührt, aber die Empörung gilt nicht der Berührung,

sondern dem Finger, der auf die Wunde zeigt. Der Ruf nach dem Zensor ist wie das unbedingte Verlangen eines in der Öffentlichkeit entkleideten Menschen nach einem Stück Tuch. Eile ist geboten, denn regelmäßig geht es um die höchsten Werte, die Ehre und die Würde. Wo Autorität in Gefahr ist, ist das Interesse an Erkenntnis von Zusammenhängen gering. Zum Zensurkampf gehört, daß das, was unterdrückt werden soll, erst einmal benannt werden muß. Um die Öffentlichkeit zu mobilisieren, muß sie schließlich hergestellt werden.

So erhält das, was nicht sein darf, jene Aufmerksamkeit, die die Parteigänger des Verbots für sich erreichen wollen. In diesem Zwischenstadium ist die Demütigung zu ihrem Höhepunkt gekommen, Hitze und Leidenschaft vereinigen sich zu dem einen Willen der Vernichtung. Die Seele kocht, die Schande muß weg. Ist das Verbot glücklich durchgesetzt, ist das Verbotene doppelt uninteressant. Wichtig war letztlich nur der Beweis, die Massen für ein Ziel in Bewegung setzen zu können. Bleibender Lohn der Aufregung ist die positive Bestätigung der Machtausübung. Kein Hahn kräht mehr danach, wenn das Verbot später aufgehoben wird. Die Probe aufs Exempel ist unwiederholbar. Wer nach der Zulassung noch meutert, hat das Spiel nicht verstanden. Wo es kein Pardon gibt, da gilt auch der Satz: Nach mir die Sintflut.

In der Weimarer Republik gab es bis 1930 einige prominente Fälle von Filmzensur, in deren Zentrum meist die Frage stand, ob gezeigt werden dürfe, was heimlich gern gesehen wird. Es ging mithin um die Darstellung von Sexualität und die Grenzen der Liberalität. Die Politik war weniger als ein Nebenschauplatz: Sie fand im Kino nicht statt. Der Einfluß des Films auf die sittliche Entwicklung des Publikums war unbekannt – sicherheits halber setzten die Behörden ihn deshalb als gewaltig an. Vorzugsweise wurde das erregende Thema diskutiert, inwiefern Filme wie »Geschlecht in Fesseln« eine entsittlichende oder verrohende Wirkung auf den Durchschnittszuschauer haben können. Der Staat nahm dieses in seiner Gefährlichkeit nicht einschätzbare Monstrum Film mit dem Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 unter Beobachtung. Der Filmindustrie war dies recht, denn so löste sich ihr Gewerbe mit Eleganz und Anstand aus dem Geruch sumpfiger Unseriosität, in den sie durch die Produktion vergleichsweise harmloser Sexualfilme in den zensurlosen Jahren hineingeraten war. Die Kernsätze des neuen Gesetzes lauteten:

„(Die Zulassung) ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden. Die Zulassung darf wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden. Die Zulassung darf nicht versagt werden aus Gründen, die außerhalb des Bildstreifens liegen.“ Und: „Die

von einer Prüfungsstelle erfolgte Zulassung (...) hat für das gesamte Reichsgebiet Gültigkeit.“

Eine Prüfungsstelle war in Berlin, eine in München, die Oberprüfstelle in Berlin. In der Regel legten die Prüfstellen den Gesetzestext bis 1930 in einer durchaus akzeptablen Weise aus; wohl gab es hin und wieder skurrile Urteile und regionale Proteste, von wenigen Ausnahmen abgesehen aber keinen Anlaß, den Zensurbehörden politische Rechtslastigkeit vorzuwerfen. Allerdings gab es auch kaum Filme, die solche Entscheidungen provoziert hätten. Produktionen, die das deutsche Ansehen oder gar die innere Sicherheit und Ordnung gefährdet hätten, wurden entweder nicht importiert oder gar nicht erst hergestellt. Die Eingriffe der Zensurbehörden galten vorzüglich den Darstellungen von Kriminalität und Erotik.

Die Filmindustrie reagierte mit großer Schnelligkeit auf ein ausgesprochenes Verbot. Als beispielsweise die Oberprüfstelle die Vorführung des Films »Die Hellscherin« (1929, Regie: Adolf Trotz) untersagte, weil sich die Öffentlichkeit daran gewöhnen könnte, „im Falle eines Verbrechens statt zur Polizei zur Hellscherin zu gehen“ (Urteil vom 10. Januar 1929), und damit der überraschende Tatbestand der Gefährdung der öffentlichen Sicherheit erreicht war, da legt die Produktionsfirma drei Wochen später denselben Film vor, der nunmehr nicht den mindesten Anreiz enthält, „zur Aufklärung von Kapitalverbrechen statt der Hilfe der Polizei diejenige von Hellscherin in Anspruch zu nehmen“ (Urteil vom 31.1.1929). Entscheidungen, die die Praxis der Zensur prinzipiell in Frage stellten, die zu Erschütterungen des Zensursystems selbst führten, gab es nicht. Allein die Auseinandersetzungen um das Verbot des »Panzerkreuzer Potemkin« wiesen in diese Richtung; das System der Zensur und die Gesellschaft der Weimarer Republik waren 1926 aber noch stabil genug, um daran keinen größeren Schaden zu nehmen.

Ende 1930 nahm die Gesellschaft der Weimarer Republik Zuflucht bei den radikalen Parteien: Kommunisten und Nationalsozialisten hatten bei den Parlamentswahlen vom 14. September einen Stimmenzuwachs zu verzeichnen. Die NSDAP konnte ihre Abgeordnetensitze im Reichstag von 12 auf 107 Mandate steigern, die Arbeitslosigkeit bewegte sich um fünf Millionen, das Kabinett Brüning regierte nur noch mit Notverordnungen. Selbst Theodor Wolff, gewiß kein Anhänger der NSDAP, schrieb im „Berliner Tageblatt“ vom 14.12.1930: „Das Volk braucht in dieser auf-

geregten Zeit eine starke, unbeugsame Führung, es will sie spüren und sehen.“ Statt dessen sah das Volk etwas anderes:

„An einem einzigen Tag der letzten Woche fanden, wie der Polizeibericht meldete, nicht weniger als 66 politische Versammlungen in Berlin statt. Das sind Protestversammlungen Arbeitsloser, Kundgebungen politischer Parteien und vor allem Werbe- und Agitationsversammlungen der Nationalsozialisten. (...) Man kann sich denken, welcher Aufgabe die Polizei gegenübersteht, wenn die in den Versammlungen zur Gluthitze gebrachten jungen Leute auf die Straße gehen, um ihren Gefühlen nach Herzenslust im Kampf mit Fensterscheiben und unsympathischen Straßenpassanten Ausdruck zu geben.“  
(Frankfurter Zeitung vom 11.12.1930, Reichsausgabe)

Sämtliche Sparten des Filmgewerbes standen mit der Einführung des Tonfilms vor einer ungewissen Zukunft, kleinere Produzenten mußten sich wegen der gestiegenen Produktionskosten großen Konzernen wie UFA, Tobis und Terra anschließen. In Deutschland gab es rund 5060 Kinos mit 2 Millionen Sitzplätzen. Die politischen Parteien wurden sich langsam der Propagandamöglichkeiten des Films bewußt, um jeden Film, von dem eine parteipolitische Beeinflussung ausgehen könnte, wurde nunmehr gekämpft. In den Tumulten um »Im Westen nichts Neues« erreichte eine Auseinandersetzung ihren Höhepunkt, die schon Mitte 1930 ihren Anfang genommen hatte. Verboten wurden im Mai 1930 »Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna« vom thüringischen Innenminister Frick (NSDAP), im Juli »Frauennot – Frauenglück« durch die Polizeidirektion München, im August »Cyankali« von der Oberprüfstelle Berlin, ebenso »Hitlers braune Soldaten kommen« und der NS-Film »Vom Kampf, der einst die Ketten bricht«, im September der amerikanische Film »Mamba« – »Cyankali« wird gerade wieder freigegeben. Thüringen untersagt im selben Monat die Vorführung von »Zwei Welten«, weil „die Juden als bessere Menschen im Vergleich zu den Offizieren dargestellt werden“, die Münchner Polizei verbietet wieder »Frauennot – Frauenglück«, und im November wird in München der amerikanische Film »Hallelujah« wegen fortgesetzter Störungen durch Nationalsozialisten abgesetzt.

Diese wahre Verbotsmanie war von den Landesregierungen initiiert, um mit den Filmen zugleich jenen Passus des Zensurgesetzes zu treffen, der die Entscheidungen der Prüfstellen als verbindlich für das Reich erklärt. Denn,

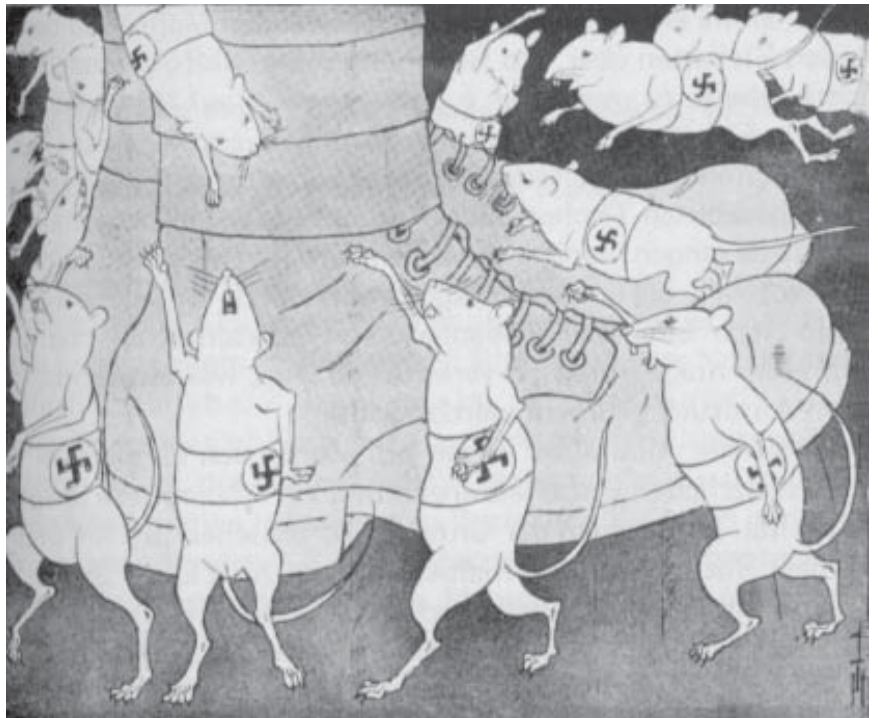
so der Innenminister Dr. Frick aus Thüringen:

„Heute werden wir mit dem Schund von Berlin überschüttet, ohne uns dagegen energisch und rasch wehren zu können. Also müssen den Ländern Möglichkeiten in die Hand gegeben werden, von sich aus vorzugehen. Die Möglichkeit des örtlichen Verbots muß durchaus bestehen, wenn zu erwarten ist, daß Zwischenfälle oder gar eine Gefährdung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung zu befürchten sind.“ (Film-Kurier vom 31. Januar 1931).

Hinter den Tumulten um die Aufführung von »Im Westen nichts Neues« stand die Absicht, das Lichtspielgesetz zu revidieren und damit die Filmproduktion einer stärkeren Kontrolle zu unterziehen.

Der organisierte Sturm der Empörung um den Remarque-Film, wie »Im Westen nichts Neues« verkürzt genannt wurde, währte nur wenige Tage; dafür aber fegte der nationale Wind umso rücksichtsloser durch die Straßen Berlins.

Nachdem die deutsche Premiere am 4. Dezember 1930 noch ohne Störungen verlaufen war, mußten die zwei Abendvorstellungen des nächsten Tages abgesetzt werden. Für die 19-Uhr-Vorstellung des 5.12. hatten die Nationalsozialisten etwa 200 Karten gekauft und sie vor Beginn der Vorstellung an ihre Anhänger verteilt.



„Dr. Goebbels saß, von einigen anderen Mitgliedern seiner Fraktion umgeben ... im ersten Rang.

Der Film war kaum eine Viertelstunde gelaufen, und schon setzten die ersten Störungen ein. Die übrigen Theaterbesucher wurden von den Nationalsozialisten angepöbelt, sie brüllten 'Juden raus' und 'Hitler ist vor den Toren', und von den Rängen des Theaters wurden Ansprachen gehalten. Auch Rufe 'Nieder mit der Hungerregierung, die solch einen Film gestattet!' wurden laut. Als dann das Licht im Saal eingeschaltet wurde, erhob sich auf dem Rang Dr. Goebbels zu einer Ansprache. Es kam zu einem ungeheuren Tumult und zu Schlägereien mit Fäusten und Stöcken, Stinkbomben flogen in den Saal, und – als besondere Überraschung – wurden von den Nationalsozialisten weiße Mäuse ausgesetzt. Die Vorstellung mußte schließlich unterbrochen werden, und mit Hilfe eines herbeigerufenen Überfallkommandos wurden die Ruhestörer aus dem Theater entfernt. Ein großer Teil des zahlreich erschienenen Publikums hatte schon vorher unter den fortwährenden Rufen der Nationalsozialisten den Saal verlassen. Der Tumult nötigte die Polizei, den ganzen Saal zu räumen. Auch vor dem Theater auf dem Nollendorfplatz hatten sich große Menschenmengen angesammelt, unter denen sich nationalsozialistische Sprechchöre betätigten. Hier setzten sich einige Zeit die Krawalle noch fort, bis die Polizei mit dem Gummiknüppel den Nollendorfplatz räumte. In dem allgemeinen Trubel hatte man auch versucht, die Kinokasse zu plündern, die jedoch rechtzeitig in Sicherheit gebracht worden war."

(Frankfurter Zeitung vom 7.12.1930, Reichsausgabe)

Goebbels notierte am nächsten Tag in seinem Tagebuch:

„Schon nach 10 Minuten gleicht das Kino einem Tollhaus. Die Polizei ist machtlos ... sympathisiert mit uns. (...) Draußen Sturm auf die Kassen. Fensterscheiben klirren. Tausende von Menschen genießen mit Behagen dieses Schauspiel. Die Vorstellung ist abgesetzt, auch die nächste. Wir haben gewonnen.“

Noch war der Sieg nicht vollkommen, noch einige Tage besetzten die Nationalsozialisten das nächtliche Berlin mit Demonstrationen. Aber der Sieg war zum Greifen nahe. Die Reichsregierung hatte schon kleinmütig bekanntgegeben, daß es gegen den Film keine Handhabe gebe, solange keine Länderregierung die Oberprüfstelle anrufe. Als für den 10.12. ein Demonstrationsverbot für ganz Berlin ausgesprochen wurde, fügte sich auch Goebbels dieser Anordnung und drohte, die Unruhen noch weiter zu eskalieren, falls der Film nicht am nächsten Tag verboten werde.

Am 11. Dezember trat die Oberprüfstelle unter dem Vorsitz des SPD-Mitglieds Dr. Ernst Seeger auf Antrag der Regierungen von Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Bayern und Württemberg zusammen. Aus dem Reichswehrministerium, dem Auswärtigen Amt und dem Reichsministerium des Inneren sollten fünf Sachverständige folgende Fragen beantworten:

- „1. Ist der Bildstreifen durch Herabwürdigung der deutschen Wehrmacht geeignet, das deutsche Ansehen zu gefährden?
- 2. Ist die Vorführung in Deutschland geeignet, das deutsche Ansehen gegenüber dem Ausland insofern zu schädigen, als darin nicht nur eine Billigung der deutschen Fassung, sondern auch anderer im Ausland umlaufender Fassungen des Bildstreifens gesehen wird?
- 3. Bestehen vom Standpunkt des Reichsministeriums des Innern unter dem Gesichtspunkt der Gefährdung der öffentlichen Ordnung Bedenken gegen die Aufführung des Bildstreifens?“

(Dieses und die folgenden Zitate aus der Niederschrift der Oberprüfstelle: Bundesarchiv R 43 I/ 2500 fol. 150–163)

Es ging, wie man sieht, also nicht um ein Gutachten zur Freiheit der Kunst und der Ideen, sondern um den Zustand des Staates. Der Vertreter des Reichswehrministeriums war sich der scharfen Konkurrenz der Straße bewußt. Er plädierte auf Verbot, denn „das Reichswehrministerium werde sich in Fragen der nationalen Ehre der Armee von niemand an Empfindlichkeit übertreffen lassen.“

Schwerer tat sich das Auswärtige Amt, das in einer ersten Stellungnahme keine Bedenken gegen den Film hatte. „Inzwischen hat es zahlreiche Nachrichten aus dem Ausland erhalten, die eine dem deutschen Ansehen abträgliche Wirkung des Films erkennen lassen. Es ist daher zu dem Ergebnis gekommen, der Film müsse als dem deutschen Ansehen abträglich angesehen werden. Das Auswärtige Amt befürwortet daher das Verbot des Films.“ Der Rechtsanwalt der Universal, Dr. Frankfurter, formulierte die interessante Frage, ob die veränderte Stellungnahme des Auswärtigen Amtes auf Weisungen von einer leitenden Stelle zurückzuführen sei. In dieser diffizilen Situation sprang der Vorsitzende dem Gutachter zur Seite: Die Frage wurde nicht zugelassen. Der Vertreter des Reichsinnenministeriums stützte sein Gutachten auf eine Analyse des deutschen Gemüts; daß seine Argumentation auf Verbotsgründe hinauslief, die außerhalb des Films liegen und damit vom Lichtspielgesetz ausgeschlossen werden, blieb eher nebensächlich.

„Es mag sein, daß auch ein solcher Film in einer politisch ruhigen Zeit selbst unterschiedlich dem Kriege gegenüber eingestellten Beschauern vorgeführt werden kann, ohne daß eine Gefährdung der öffentlichen Ordnung zu befürchten wäre. Der Film darf aber hinsichtlich seiner Wirkungsmöglichkeit nicht im luftleeren Raum beurteilt werden. (...) Das deutsche Volk steht in diesem Winter in einem Zustand so tiefer seelischer Not und innerer Zerrissenheit, daß alles abzulehnen ist, was geeignet ist, den inneren Zwiespalt noch zu vertiefen.(...) In einer solchen Zeit bedarf es nicht erst eines künstlichen Anfachens der Erregung durch organisierte Widerstände. Es hat sich vielmehr weitere Kreise des Volkes und verantwortlicher Regierungsstellen die Besorgnis bemächtigt, daß eine weitere Aufführung des Films zu einer nicht mehr tragbaren Belastung und zu immer stärkeren leidenschaftlichen Auseinandersetzungen führen muß, die eine unmittelbare Gefährdung der öffentlichen Ordnung bedeuten.“

Daß die Reichsregierung vor der Drohung Goebbels in die Knie ging, konnte offiziell wohl schlecht zum Verbotgrund erklärt werden. So wurde das Verbot nicht wegen Gefährdung der inneren Sicherheit, sondern wegen Gefährdung des deutschen Ansehens im Ausland ausgesprochen, denn daß verboten werden sollte darin waren sich die Anwesenden einig. Die Verhandlung – sie dauerte über sechs Stunden – war eine Farce mit Überlänge. Aus einem Vermerk der Reichskanzlei geht hervor, wie der Ministerialrat Seeger sich für den Verlust der Unabhängigkeit seiner Institution einsetzte.

„Ministerialrat Dr. Seeger ist selber für Verbot des Filmes für das gesamte Reichsgebiet und glaubt, daß bei der angegebenen Zusammensetzung der Oberprüfungsstelle das Verbot auch erfolgen wird, indem vielleicht nur der Arbeitnehmer aus dem Kreis des Lichtspielgewerbes sich gegen das Verbot aussprechen wird. (...) Ministerialrat Seeger teilte mit, daß der Entscheidung der Prüfungsstelle Gutachten von Vertretern des Reichswehrministeriums und des Auswärtigen Amtes zu Grunde gelegen hätten. Der Vertreter des Reichswehrministeriums habe sich gegen die Zulassung des Films ausgesprochen, der Vertreter des Auswärtigen Amtes für die Zulassung. Wohl infolge dieses Gutachtens des Auswärtigen Amtes habe sich die Prüfungsstelle für Zulassung des Filmes entschieden. (...) Ministerialrat Seeger teilte mit, daß der Film in ruhigeren Zeiten vielleicht zugelassen werden könnte. Jetzt sei er jedoch für ein Verbot.“ (Bundesarchiv R 14 I/2500 fol. 126 f.)

Der Leiter der Oberprüfstelle hatte damit die von seiner Behörde entwickelten Grundsätze

kurz entschlossen über Bord geworfen. Unter dem Eindruck der Störungen des »Panzerkreuzer Potemkin« hatte die Oberprüfstelle in einem Urteil vom 12.7.1926 noch entschieden:

„Eine unmittelbare Gefährdung im Sinne der Begriffsbestimmung der öffentlichen Ordnung liegt nur vor, wenn die zu erwartenden Störungen sich aus dem Inhalt des Bildstreifens selbst ergeben. Sie dürfen nicht willkürlich von außen in die Vorführung hineingetragen werden und auch nicht nur vorübergehender Natur sein, wie dies bei Kundgebungen für und wider die Tendenz des Bildstreifens der Fall ist. Solchen Störungen vorzubeugen und sie zu beseitigen, ist Sache der Polizei.“ (zitiert nach Wolfgang Petzet, Verbotene Filme, Frankfurt 1931, S. 45)

1931 hatten die Schupo und mit ihr Staat und Reich wichtigere Aufgaben zu lösen. Im Haushaltsausschuß des Reichstages erklärte Innenminister Dr. Wirth (Zentrum), daß die Schupo ihm zum Schutze dieses Films zu gut sei, denn der Kampf gegen den Nationalsozialismus werde nicht um diesen Film geführt. Auch Goebbels ging es nicht um diesen Film, er war ihm nur die Probe aufs Exempel. Nach dieser Erklärung des Reichsinnenministers war der Film praktisch vogelfrei. Beim »Flötenkonzert von Sanssouci« übte bald die Linke jenes Spiel, das ihr die Reaktion vor-exerziert hatte. So ineffektiv wie diese Imitation waren auch die zahlreichen Proteste gegen die willkürliche Entscheidung der Oberprüfstelle. Die Erklärung des Reichsbundes Schwarz-Rot-Gold, der Deutschen Liga für Menschenrechte, des Kampfausschusses gegen die Zensur und solcher Prominenz wie Käthe Kollwitz, Kurt Tucholsky, Carl Zuckmayer, Heinrich Mann und anderer änderten nichts an der einmal getroffenen Entscheidung. Verwaltungsvorgänge sind selten mit Appellen an die Vernunft zu berichtigen.

Mit dem Kalkül der Behörde, per Zensurakt die Polarisierung politischer Positionen zu verhindern, verlor die Zensur jedes vernünftige Maß. Sie hatte ihr eigenes System beschädigt und fand sich nun nicht mehr zurecht. Objektive Kriterien für die Beurteilung gab es nicht mehr und hatte es, so Dr. Seeger, auch nie gegeben. „Solcher Art ist unsere Tätigkeit eine fast divinatorische, wir müssen mit feinstem Fingerspitzengefühl bei jedem einzelnen Bildstreifen von vornherein vorahnen, ob, wo und warum er eventuell Widerspruch erregen könnte.“ („Der Film“ vom 18.4.1931). Wem erschiene bei dieser Formulierung nicht das Bild einer Gruppe von Menschen, die mit verbundenen Augen, der Sensibilität ihrer Fin-

gerspitzten vertrauend, das Filmmaterial beta-  
stet. Auf dieser Grundlage wurden folgende  
Entscheidungen gefällt:

- »Der Stahlhelm am Rhein«. Am 12.12.1930 von der Prüfstelle wegen Gefährdung des deutschen Ansehens verboten, am 18.12. von der Oberprüfstelle freigegeben.
- »1914«. Am 24.12.1930 wegen Gefährdung des deutschen Ansehens und der Beziehung Deutschlands zu auswärtigen Staaten verboten, am 9.1.1931 durch die Oberprüfstelle freigegeben.
- »Ins Dritte Reich«. Für Veranstaltungen der SPD zunächst zugelassen, von der Oberprüfstelle am 29.1.1931 wegen Gefährdung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung verboten. Am 13.3. mit erheblichen Schnittauf-  
lagen freigegeben.
- »Das Lied vom Leben«. Am 18.3.1931 wegen verrohender Wirkung verboten, am 13.4. mit Schnitten freigegeben.
- »Wohin wir treiben«. Am 1.4.1931 wegen Gefährdung der öffentlichen Sicherheit verboten.
- »Meine Cousine aus Moskau«. Am 15.4.1931 wegen entsittlichender Wirkung verboten, nach Schnittauf-  
lagen am 2.5. durch die Oberprüfstelle freigegeben.
- »D-Zug 13 hat Verspätung«. Wegen Gefährdung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung am 23.4.1931 verboten, am 8.6. wieder freigegeben.
- »Das keimende Leben«. Am 28.4.1931 von der Prüfstelle wegen verrohender Wirkung verboten, am 16.5. Bestätigung des Verbots durch die Oberprüfstelle.

Die Inflation von Verboten und Auflagen machte die Zensur unberechenbar. Zuneh-

mend geriet sie unter den Druck der Indu-  
strie, die den Ordnungsfaktor Behörde jetzt  
als Chaosproduzent kennenlernte.

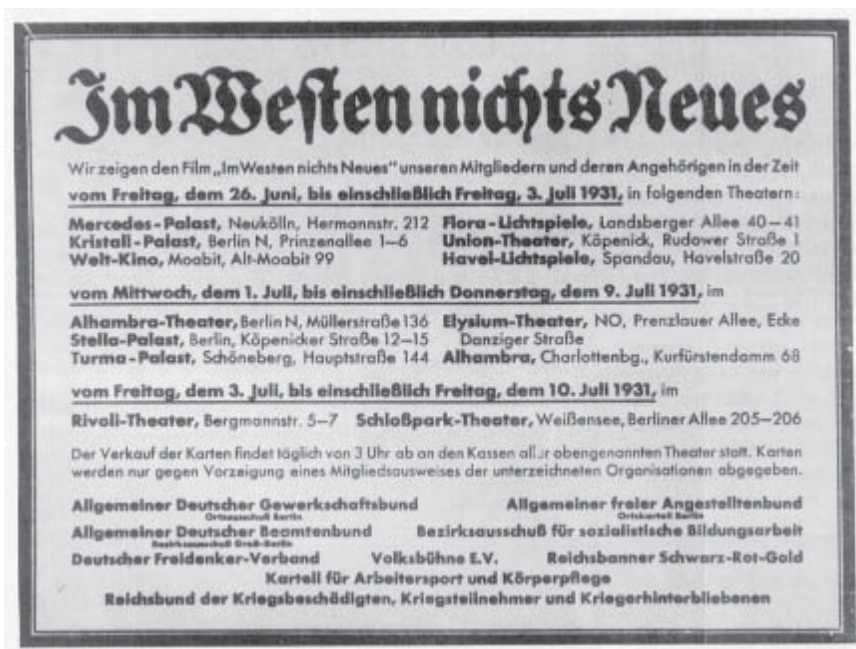
In dieser Situation brachte die SPD einen An-  
trag im Reichstag ein, der die ausweglose  
Lage auf diplomatische Weise zu entschärfen  
schien. Am 24.3.1931 beschloß der Reichstag  
mit den Stimmen der SPD, der Volkspartei,  
der Staatspartei und des Zentrums, daß ver-  
botene Filme für geschlossene Veranstaltun-  
gen freigegeben werden können. Dieser faule  
Kompromiß sanktionierte im nachhinein die  
unerträgliche Entscheidungspraxis der Zensur  
und nahm kritischen Filmstoffen jede Chance  
zur Realisierung. Mit der „Lex Remarque“  
war die Meinungs- und Redefreiheit in ge-  
schlossene Veranstaltungen verbannt, das  
Grundrecht galt nur noch für eingetragene  
Vereinsmitglieder

Nach Kürzung von 60 Metern wird »Im We-  
sten nichts Neues« Anfang 1931 für ge-  
schlossene Veranstaltungen freigegeben. Bis  
zur endgültigen Freigabe am 2.9.1931 sahen  
den Film ca. 1 Million Zuschauer in Deutsch-  
land.

Für die Rechte war der Kampf um den Film  
schon lange entschieden, allenfalls auf lokaler  
Ebene mußte der Sieg noch durchgesetzt  
werden. „Im Dritten Reich, das in greifbarer  
Nähe vor uns steht, wird nichts vergeben  
werden und nichts vergessen sein! Es wird im  
neuen Reiche kein Platz sein für Lichtspiel-  
theater, die geilen, volksverderbenden Juden-  
schund in Nachtvorstellungen vorführen und  
Machwerke wie »Im Westen nichts Neues«  
dem vaterländischen Gedanken zum Hohn  
aufzuführen wagen.“ Unterzeichnet von der  
NSDAP, dem Stahlhelm, der Deutschnationa-  
len Volkspartei und Kriegsvereinen stand die-  
ser Text als Anzeige am 22. Oktober 1931 in  
der Böhme-Zeitung, Soltau. Ferner konnte  
man lesen: „Den Kammer-Lichtspielen war  
der Film auch mehrmals dringend angeboten.  
Herr Stolze hat ihn aber von sich aus und  
auch mit Rücksicht auf die vaterländisch ge-  
sinnnten Kreise, die dort zu verkehren pflegen,  
stets abgelehnt. Parteigenossen, Kameraden!  
Vergeßt auch das nicht!“

Dr. Ernst Seeger blieb auch nach 1933 Leiter  
der Oberprüfstelle.

*Quellen:* Unterlagen des Bundesarchivs und  
der Stiftung Deutsche Kinemathek; Film-Ku-  
rier, Licht-Bild-Bühne, Der Kinematograph,  
Der Film der Jahre 1930/31; Wolfgang Petzet:  
Verbotene Filme, Societäts-Verlag, Frankfurt  
am Main 1931; geholfen haben Friedrich P.  
Kahlenberg und Hans Beller.



# Sibylle Glufke/Barbara Schneider

## Ein Film – verschiedene Fassungen

Vergleich der deutschen Filmfassungen von 1953 und 1984

### Zur Verwendung

1984 produzierte das ZDF nach mehrjähriger Recherche eine rekonstruierte Fassung des Films „IM WESTEN NICHTS NEUES“. (Videocassette 4) Diese Version erreicht die wohl größtmögliche Vollständigkeit<sup>1</sup> des seit seiner Uraufführung vielfach geschnittenen Films. Das Medienpaket zu IM WESTEN NICHTS NEUES enthält zusätzlich die Schnitfassung des Films von 1953 (Videocassette 1), die gegenüber der 1984er Version um ca. 11 Min. kürzer ist.

Die Videocassette 2 enthält exemplarisch Ausschnitte 8 (Sequenzen 30 bis 32) der rekonstruierten Urfassung von 1984, die in der Filmfassung von 1953 nicht bzw. stark verkürzt enthalten sind.

Zur Unterstützung der inhaltlichen und formalen Filmanalyse von „IM WESTEN NICHTS NEUES“ beinhaltet Videocassette 3 verschiedene Beispiele in denen Sequenzen entweder vergleichend gegenübergestellt (siehe Anhang 3, Beispiele 1 bis 4 sowie 7 und 8) sind bzw. zur Demonstration der filmischen Gestaltungsmittel „ineinandergeschnitten“ (Anhang 3, Beispiele 5, 6 und 9) wurden:

1. „Ist es wundervoll, für das Vaterland zu sterben?“
2. „Philosophie des Krieges“
3. „Der Feind – Ein Mensch wie ich.“
4. „Scharfschützen – Zur Philosophie des Tötens“
5. „Von Menschen und Ratten“
6. „Dramaturgie mit Stiefeln“
7. „Geschlachtet“
8. „Krieg – naturalistisch“
9. „Erst kommt das Fressen, dann die Moral – Liebe im Krieg“

Im ersten Teil dieses Beitrags werden die Filmfassungen bzw. Filmausschnitte beschrieben und dadurch ein detaillierter Vergleich beider Filmversionen ermöglicht. Im zweiten Teil werden die Schnitfassung von 1984 und die Drehbuchausführungen von 1930 miteinander verglichen sowie die Unterschiede zur Romanvorlage herausgearbeitet.

- Nach den einführenden Bemerkungen, folgt eine tabellarische Gegenüberstellung der beiden Filmversionen von 1953 und 1984 mit dem Drehbuch von 1930<sup>2</sup> (An-

hang 1). In der Fassung von 1953 enthaltene Schnitte sowie Abweichungen von der Drehbuchvorlage sind ohne Ausnahme schriftlich im Sequenzprotokoll dokumentiert.

- Dann folgen Einstellungsprotokolle der Sequenzen, in denen die wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden Filmfassungen enthalten sind (Anhang 2).
- Schließlich werden die oben erwähnten Sequenzmontagen der Videocassette 3 des Medienpakets, die als Arbeitshilfen für die Filmanalyse gedacht sind, ausführlich beschrieben (Anhang 3).

### Die Schnitfassung von 1953 und 1984 im Vergleich

Das vergleichende Sequenzprotokoll (Anhang 1) stellt der vom ZDF rekonstruierten Urfassung<sup>3</sup> die Schnitfassung von 1953 entgegen. Sofern inhaltliche/formale Abweichungen ermittelt wurden, ist dies im Sequenzprotokoll fixiert.<sup>4</sup> Der Anhang 2 dokumentiert Form/Inhalt der geschnittenen Sequenzen detailliert mittels kommentierter Einstellungsprotokolle. Obgleich die Schnitfassung von 1953 eine Sequenz (Sequenz 31) komplett ausspart, wurde der besseren Übersicht halber mit einer zu der Version von 1984 analogen Sequenznummerierung fortgefahren.

Beide Schnitfassungen von IM WESTEN NICHTS NEUES sind in der Sequenzreihenfolge kongruent, d. h., 1953 wurden keine Sequenzen vertauscht. Im Verhältnis zu der rekonstruierten Schnitfassung des ZDF ist die Schnitfassung von 1953 indes wesentlich kürzer (11 Min.). Diese Differenz ergibt sich aus insgesamt 14 geschnittenen Sequenzen.

Die diversen Kürzungen von „Im Westen nichts Neues“ seit der Uraufführung machen die exakte Datierung einzelner Schnitte unmöglich, so daß die Fassung von 1953 nicht vorbehaltlos als „Schnittprodukt“ und somit Zeugnis für „Kollektivmentalitäten“ eigens der 50er Jahre angesehen werden kann. Die umfangreich dokumentierte Rezeptionsgeschichte des Films läßt es dennoch gerechtfertigt erscheinen, die Motivation/Auswahl

bezüglich der geschnittenen Einstellungen als Ausdruck von kollektiven Selbst- und Gesellschaftsbildern zu interpretieren, selbst wenn, bzw. gerade weil die Auseinandersetzung um den Film stets auch eine politische war. Tatsächlich spiegeln die Schnitte in ihrer Totalität denkbare Konzessionen an jene Argumente der „Propagandaschlacht“, die nach der Berliner Uraufführung 1930 ein Verbot des Films forderten. Eine Charakteristik der bisher aufgezeigten Schnitte mag dies im Kontext zeitgenössischer Kritik verdeutlichen.

Bereits der Vorspann der Schnittfassung von 1953 legt Zeugnis ab über die 1930 zum Schlagwort avancierte vermeintliche „deutschfeindliche Tendenz“ des Films (Anhang 2.1). Um Relativierung bemüht, wird ausdrücklich



betont, „der deutsche Soldat“ stünde „hier gleichnishaft für alle Soldaten aller Nationen“<sup>5</sup>. Auch die patriotische Rede Kantoreks wurde inhaltlich gerafft (Anhang 2.2).

Das zeitgenössische Argument, „IM WESTEN NICHTS NEUES“ liefere ein Zerrbild der Realität wurde nicht lediglich von prononciert rechten Gruppen forciert. Der Rezensent im Organ des Zentrums verurteilte u.a. die angeblich „tendenziöse Darstellung der Rekrutenausbildung, die durch ein Schlammbad auf dem Kasernenhof ... charakterisiert wird“<sup>6</sup>. In der Schnittfassung von 1953 fehlt diese „Schikaneszene“ bei der Grundausbildung (Sequenz 4). Der Vergleich mit der Urfassung zeigt, daß in diesen Einstellungen insbesondere die Hilflosigkeit von Rekruten gegenüber einem Vorgesetzten, der willkürlich die Macht des höheren Ranges gebraucht, thematisiert ist (siehe Einstellungsprotokoll: Anhang 2.3).

Die entschiedene „Verhöhnung deutscher Ehre“<sup>7</sup> wurde vorzugsweise jenen Szenen unterstellt, welche die Gruppe der Freiwilligen als „Kümmerlinge und Feiglinge“ mit „ständig angstverzerrten Gesichtern“<sup>8</sup> zeige. Nach dem (ersten) Verbot des Films „offenbarte“ die „Neue Preußische Kreuz-Zeitung“ triumphierend: „Es sei unbestreitbar, daß es nur deutsche Soldaten seien, die jammerten und schrien, während die Franzosen, die gegen den Stacheldraht anrennen, schweigend stürben.“<sup>9</sup>

Die Schnittfassung von 1953 konzessioniert diese Anschuldigungen latent. Weder sieht man Paul Bäumer während des Sturmangriffs auf dem Friedhof (Sequenz 30) mit angstverzerrtem Gesicht Schutz in einem Grab suchen (siehe Anhang 2.7), noch, daß die jungen Soldaten sich bei ihrem ersten Nacheinsatz vor Angst in die Hosen machen (Sequenz 13, siehe Anhang 2.4).

Die Sequenz 21, die den Angriff der Franzosen und die Gegenattacke der Deutschen, „das Anrennen gegen den Stacheldraht“ zeigt, wurde durch diverse Schnitte modifiziert. Deutsche Maschinengewehre werden primär als „Waffengattung“ gezeigt. Geschnitten sind diverse MG-Aufnahmen, deren Gegenchnitt sterbende Franzosen zeigt. Die Gegenseite: französisches Sperrfeuer/Gegenchnitt sterbende deutsche Soldaten hingegen ist nicht geschnitten. Ferner fehlen die Einstellungen ganz, in denen die Protagonisten in Nahaufnahme beim Töten französischer Soldaten gezeigt werden. (siehe Anhang 2.5).



Bereits bei der deutschen Uraufführung von „IM WESTEN NICHTS NEUES“ (1930) echauffierten sich national gesinnte Gemüter über das angeblich „wollüstige Wühlen in den Niederungen des Soldatenlebens“<sup>10</sup>, die Charakterisierung der Protagonisten als „allein auf ihres Leibes Notdurft, auf Fraß und Suff bedachte Wüstlinge“<sup>11</sup> und deren „Erlebnisse mit Frauen zweifelhafter Art“<sup>12</sup>.

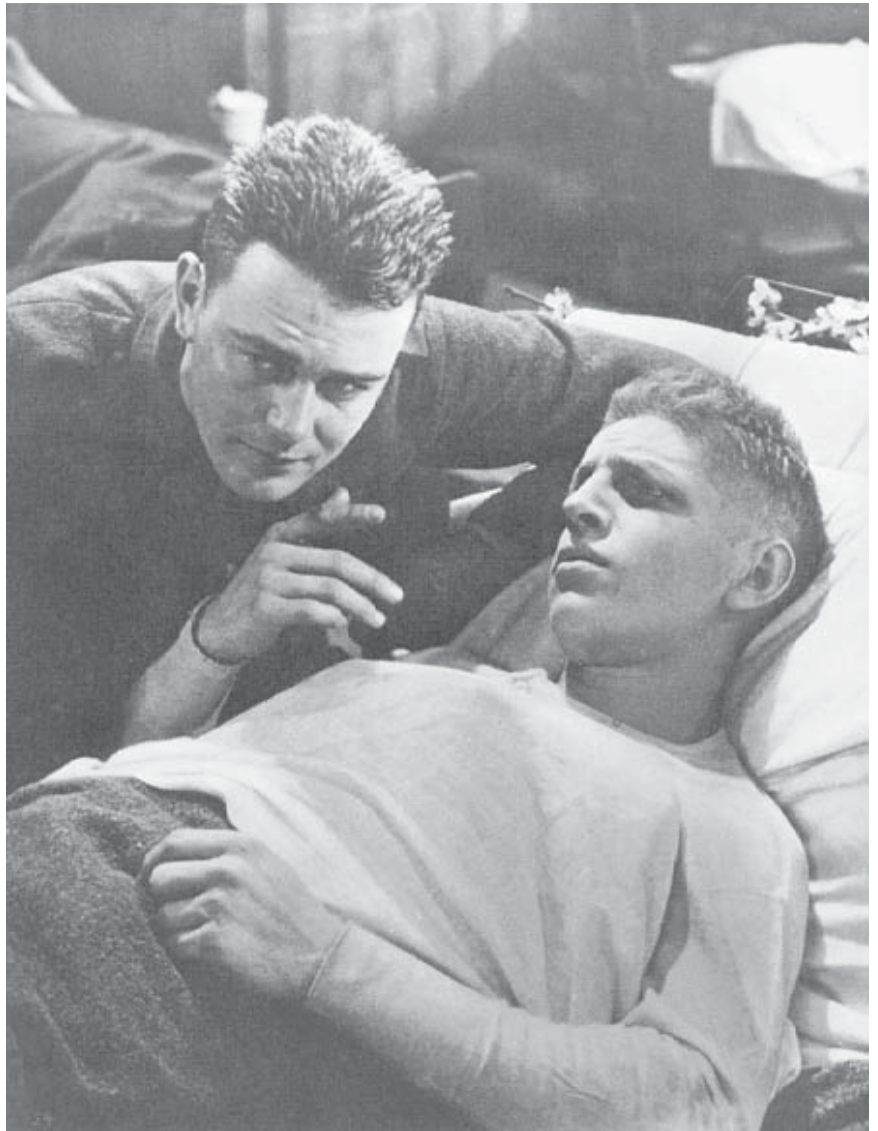
Die vergleichende Gegenüberstellung der Sequenzen 34 bis 38 beider Filmfassungen zeigt exemplarisch Filmausschnitte, die Anstoß erregten und – die Konsequenz – erfolgte Schnitte (Anhang 3, Beispiel 9):

So fehlt in der Schnittfassung von 1953 eine Nahaufnahme nackter Beine deutscher Soldaten, die sich anschicken einen Fluß zu überqueren, um französische Frauen zu besuchen. In der Urfassung folgen, unterbrochen durch eine Kneipenszene, zwei unterschiedlich ambitionierte Szenen des Beisammenseins. Die erste zeigt das gemeinsame „Verschlingen“ der mitgebrachten Verpflegung, die Tendenz der zweiten charakterisierte S. Kracauer 1930 folgendermaßen:

Im „Gerank“ der Episoden „...“ findet sich eine wunderschöne, die wie eine kleine traurige Blüte aufsprießt. Es ist jene, in der Paul der Französin einen Besuch abstattet. Man sieht die beiden nicht, man hört sie nur im Schlafgemach, dessen rührende Armut sich ungeschminkt darbietet, über ihr flüchtiges Zusammensein und das Unglück des Krieges reden.“<sup>13</sup>

Diese Akklamation zwischenmenschlicher Annäherung ist in der Schnittfassung von 1953 nicht mehr enthalten, die Sequenz ist komplett geschnitten.

Ein besonders markantes Beispiel für die Modifikation der Urfassung von „Im Westen nichts Neues“ ist das Schneiden der „Trichterszene“ (= Sequenzen 30/31, s. Anhang 2.7 und 2.8). In der Urfassung ersticht der Protagonist Paul Bäumer in diesen Sequenzen den französischen Soldaten Duval. Einen ganzen Tag bleibt er im Granattrichter an dessen Seite und wird mit der Konsequenz des Tötens im Krieg konfrontiert: Er erlebt den langsamen qualvollen Tod seines Opfers, das in seiner Hilflosigkeit nicht der „anonyme Feind“ bleibt, sondern zum betrauernswerten Mitmenschen wird. Bäumers langer Monolog in diesen Einstellungen, eine Reflexion über das Verantwortungsbewußtsein des Individuums im Krieg, sowie das jeden „Heldentod“ als Illusion entlarvende, gänzlich entheroisierende Moment der Szene, belegen die wesentliche Funktion dieser Sequenzen für die pazifistische Intention des Films.



In der Schnittfassung von 1953 ist das Ersterchen Duvals durch Bäumer nur mehr schemenhaft angedeutet, der innere Konflikt des Protagonisten bleibt ausgespart: bruchlos folgt die Einstellung auf Paul beim Verlassen des Trichters.

Dieser Filmausschnitt ist geeignet, über die inhaltliche Analyse hinaus, die mögliche Motivation für die Aussparung dieser „Schlüssel-szene“ zu diskutieren.

Durch vergleichende Gegenüberstellung der Sequenz 21 aus den beiden Filmfassungen werden die filmtechnischen Möglichkeiten des subtilen Schnitts deutlich. Ein Beispiel: Eine Einstellung, die Großaufnahme der von einer Granate abgerissenen Hände eines Soldaten, Stacheldrahtzaun umklammernd, ist geschnitten (siehe Anhang 2.5 und Beispiel 8 auf Videocassette 3).

Zwei Schnitte in lediglich einer Einstellung wurden vorgenommen, um folgendes Gebet des Protagonisten am Sterbebett seines

Im Lazarett



Freundes aus der Urfassung zu entfernen:  
„Oh Gott! Das ist Franz Kemmerich. Er ist erst 19 Jahre alt. Er hat Angst vor dem Tod. Bitte laß ihn nicht sterben ...“ (siehe Anhang 2.6). Die Schnittfassung von 1953 ist, unter dieser Perspektive betrachtet, in zweifacher bedeutungsvoll:

1. Die Fassung ist das frühe Beispiel eines ambitionierten Antikriegsfilms, dessen Intention auch die geschnittenen Einstellungen nicht tatsächlich in Frage stellen und
2. sie ist, als eine an der Urfassung meßbare „Schnittfassung“, eine Quelle für zeitgenössische Vorbehalte gegenüber dem dargestellten Selbstbildnis bzw. ein „ungevollter“ Überrest, der Zeugnis ablegt von der inneren Verfassung einer Gesellschaft.

### Die Schnittfassung von 1984 und das Drehbuch von 1930 im Vergleich

Der Vergleich des Drehbuchs mit der rekonstruierten ZDF-Fassung von IM WESTEN NICHTS NEUES ergab, daß die Urfassung weitgehend mit dem Drehbuch von 1930 identisch ist.<sup>14</sup> Dennoch gibt es vertauschte/ fehlende Sequenzinhalte, die im Folgenden aufgelistet werden.

Im Granattrichter



Drehbuch-Sequenzen 1930	entspricht Sequenzen 1984	Arbeitstitel der Sequenzen von 1930	Abschnittsinhalte
A	1 – 2	Grenzenlose Kriegsbegeisterung	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gespräch zwischen Hausmeister und Putzfrau über den Krieg</li> <li>• Soldaten marschieren auf der Straße</li> <li>• Briefträger Himmelstoß wird vorgestellt</li> <li>• Schulklasse hört einer enthusiastischen Rede des Lehrers Kantorek zu</li> <li>• Vorstellungen der Hauptpersonen durch filmischen Exkurs in die Gedankenwelt der Schüler (Kemmerich, Leer, Albert und Behm)</li> <li>• die Klasse meldet sich freiwillig</li> <li>• Abgang mit Gesang</li> </ul>
B	3 – 8	Himmelstoß und die Rekruten	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ankunft der Rekruten in der Kaserne</li> <li>• Zimmerzuweisung und Gespräche über Kriegsvorstellungen</li> <li>• Fassungslos erleben die Rekruten die Verwandlung des Postboten Himmelstoß in einen militärischen Despoten</li> <li>• Unbarmherziges Schleifen der Rekruten bis hin zur Schikane beim Bettenmachen, Robben im Dreck, Singen deutscher Marschlieder</li> <li>• Racheplan der Rekruten und nächtliche Falle</li> <li>• Zustimmungsbekundung eines fremden Soldaten</li> </ul>
C	9 – 16	Erster Einsatz der Rekruten	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ankunft im Kampfgebiet</li> <li>• erster Bombenangriff am Bahnhof</li> <li>• Kontakt mit älteren Soldaten vermittelt Einblick in die Realität des Soldatenlebens</li> <li>• Katczinsky (Kat) wird als Selbstversorgungskünstler vorgestellt</li> <li>• die Rekruten bewundern seine Fronterfahrung</li> <li>• Nachteinsatz zum Schanzen</li> <li>• beim Artillerieangriff auf dem Rückweg über den Friedhof wird Behm getötet</li> <li>• Rückfahrt im Lastwagen</li> <li>• Ankunft im Quartier und Marschbefehl an die Front</li> </ul>
D	17 – 22	Fronteinsatz	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unterstand an der Front</li> <li>• Rattenplage und Hunger in den Schützengräben</li> <li>• Granatentreffer vor dem Unterstand und Sperrfeuer</li> <li>• Kemmerich verliert die Nerven und wird beim Fluchtversuch verletzt</li> <li>• Angriff der Franzosen und Grabenkampf</li> <li>• Franzosen auf dem Rückzug und deutscher Gegenangriff</li> <li>• Rückzug deutscher Truppen mit erbeuteten französischen Konserven</li> <li>• Schlachtfeld mit Toten im Mondlicht</li> </ul>
E	23 – 26	Frage nach Daseinsberechtigung des Krieges	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rückkehr ins Lager und Auseinandersetzung mit dem Koch über Essenausgabe</li> <li>• nach der ausreichenden Mahlzeit Diskussion über den Krieg</li> <li>• Rekruten besuchen den beinamputierten Kemmerich im Lazarett</li> <li>• Konfrontation mit dem seelischen und körperlichen Verfall des Freundes</li> <li>• der Rekrut Müller bekundet Interesse an Kemmerichs Stiefeln</li> <li>• Paul betend an Kemmerichs Sterbebett</li> <li>• Rückkehr Pauls mit Kemmerichs Stiefeln und Gespräch über den Tod</li> </ul>
F	27 – 28 33 – 37	Die Rekruten und die Französinen	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Stiefelmontage: zwei Kameraden sterben nacheinander in Kemmerichs Stiefeln</li> <li>• Kantine und Gespräche über Frauen ausgelöst durch Plakat eines Fronttheaters</li> <li>• Nacktbaden im Fluß</li> <li>• Kontakt zu drei Französinen am anderen Ufer nur über Proviantgeschenke möglich</li> <li>• Nächtliche Liebesszene mit den Französinen</li> </ul>

Drehbuch-Sequenzen 1930	entspricht Sequenzen 1984	Arbeitstitel der Sequenzen von 1930	Abschnittsinhalte
G	29 – 32 38	Fronteinsatz	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Unterstand an der Front und Läusejagd</li> <li>• Deterings Sehnsucht nach seinem Bauernhof löst Gespräch über Zukunftsperspektiven in der Friedenszeit aus</li> <li>• Auftritt von Himmelstoß wirkt im Frontalltag lächerlich und unrealistisch</li> <li>• Angriff der Deutschen</li> <li>• Verwundung Alberts auf dem Rückzug</li> <li>• Paul wird von der Truppe getrennt und erlebt Angriff und Rückzug der Franzosen in einem Granattrichter</li> <li>• Franzose im Granattrichter wird von Paul lebensgefährlich verletzt</li> <li>• Langsames Sterben des französischen Soldaten, Reue und Hilflosigkeit Pauls</li> <li>• Verwundung und Rückkehr zur Truppe</li> </ul>
H	39 – 41	Lazarettaufenthalt	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Abtransport von Paul und Albert</li> <li>• Ankunft im katholischen Lazarett</li> <li>• Lazarettaufenthalt und Gespräche mit anderen Verletzten</li> <li>• Amputation von Alberts Bein und Verzweiflung</li> <li>• Pauls Angst im Sterbezimmer und seine Genesung</li> <li>• Paul bekommt Urlaub und verläßt das Lazarett</li> <li>• Albert bleibt zurück</li> </ul>
I	39 – 41	Heimaturlaub	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ankunft in Pauls Heimatstadt</li> <li>• Besuch bei Mutter und Schwester</li> <li>• Eingewöhnungsschwierigkeiten und Fremdheit</li> <li>• Unterschiede zwischen Heimat und Front zeigen sich im Verhalten eines übereifrigen Majors und im Verhalten der Biertischstrategen</li> <li>• Besuch bei Kemmerichs Mutter</li> <li>• Besuch der Schule und Versuch einer Entmystifizierung des Soldatenlebens in einer Rede vor Schülern</li> <li>• Abschied von der Mutter</li> </ul>
J	46 – 49	Rückkehr und Tod	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rückkehr zur Einheit an der Front</li> <li>• dezimierte Kompanie wird durch Kindersoldaten ersetzt</li> <li>• Wiedersehensfreude zwischen Kat, Tjaden und Paul</li> <li>• Verwundung Kats durch einen Bombenangriff</li> <li>• Kats Tod auf dem Weg zum Verbandsplatz</li> <li>• Pauls Rückkehr an die Front und Visionen von marschierenden Armeen</li> <li>• Scharfschütze erschießt Paul</li> <li>• Schreibmaschinennachricht: Im Westen nichts Neues</li> </ul>

Sequenz A – Filmsequenzen 1–2

Die Drehbuchsequenz A entspricht den Sequenzen 1–2 der Filmversion. In der 2. Sequenz des Film fehlen die ausführlichen Darstellungen von den Gedanken der Schüler während Kantoreks Rede.

Im Film träumt Kemmerich davon, daß er beim Tragen seiner Uniform den Stolz seines Vaters erweckt wohingegen seine Mutter nur Angst zeigt. Im Drehbuch ist an dieser Stelle eine Abschiedsszene mit der weinenden, schwarzgekleideten Mutter am Bahnhof vorgesehen.

Im Drehbuch träumt Leer davon, daß das Mädchen mit dem er verabredet ist sich einem Soldaten zuwendet. Der Film hingegen zeigt kommentarlos Leers Beliebtheit bei Frauen sobald er eine Uniform trägt. Die im Drehbuch vorgesehenen Szenen von Behms Alptraum und Alberts pro und contra Kriegsnutzen werden im Film nicht gezeigt.

Sequenz B – Filmsequenzen 3–8

Die Filmversion stimmt mit der Drehbuchversion weitgehend überein. In Sequenz 8 der Filmversion fehlt die Zustimmung des frem-

den Soldaten, als die Rekruten ihren Racheplan gegenüber Himmelstoß ausführen. Diese Szene ist im Drehbuch enthalten.

#### Sequenz C – Filmsequenzen 9–16

In der Sequenz 15 der Filmversion fehlt die Friedhofsszene, die im Drehbuch an dieser Stelle vorgesehen ist.

#### Sequenz D – Filmsequenzen 17–22

#### Sequenz E – Filmsequenzen 23–26

Die Filmversion stimmt hier mit der Drehbuchversion weitgehend überein.

#### Sequenz F – Filmsequenzen 27, 33–37

#### Sequenz G – Filmsequenzen 28–32,38

In Bezug auf die chronologische Reihenfolge des Drehbuchs wurden in der Filmversion die Sequenzen F und G vertauscht. Laut Drehbuch unterhalten sich die Kameraden in einer Kantine über Frauen. Kurz darauf machen sie Bekanntschaft mit Französinen und treffen sich mit ihnen in der Nacht.(Sequenz F) In der darauffolgenden Sequenz G beschreibt das Drehbuch den Fronteinsatz und die Granattrichterszene. Am Ende der Sequenz wird Paul verwundet.

In der Filmversion von Sequenz 27–38 unterhalten sich die Rekruten zunächst über die Zukunft (Vergleich 4G), treffen auf Himmelstoß und erleben den Sturmangriff. In diesem Zusammenhang setzt der Film verkürzt die Friedhofsszene aus der Drehbuchsequenz C ein. Es folgt die Granattrichterszene und die Rückkehr Pauls in das Lager. Die Sequenzen 33–37 beziehen sich auf die Drehbuchsequenz F und beschreiben den Kontakt zu den Französinen. In diesem Zusammenhang sind die Kantinengespräche über die Französinen verkürzt dargestellt. Laut Drehbuch machen die Rekruten Tjaden betrunken, im Film übernimmt Kat diese Aufgabe.

Im Film wird die Verletzung Pauls nur oberflächlich gezeigt, im Drehbuch wird er durch einen deutschen (!) Soldaten verletzt.

#### Sequenz I – Sequenzen 42–45

In der Sequenz 43 der Filmversion fehlt die Drehbuchszene über den Major, der Paul den militärischen Gruß aufzwingt. Desweiteren fehlt im Film die Solidarisierung Pauls mit dem angetrunkenen Frontsoldaten im Gasthaus.

#### Sequenz J – Sequenzen 46–50

In der Filmversion wird Kat bei einem Flugzeugangriff verletzt. Im Gegensatz dazu wird Kat im Drehbuch von einem Scharfschützen verwundet.

Das Ende des Films hält sich – anders als die Drehbuchvorlage – an den Roman. Paul wird

von einem Scharfschützen erschossen, als er nach einem Schmetterling greift. In der Sequenz 50 der Filmversion wird ein Soldatenfriedhof eingeblendet über den die rückblickenden Protagonisten marschieren. Diese Szene fehlt im Drehbuch. Der Off-Kommentar ist im Drehbuch und der Filmversion enthalten.



#### Exkurs: Remarques Roman und das Drehbuch

Der Aussage des Romans analog, indes nicht retrospektiv, sondern primär chronologisch, entwickelt das Drehbuch die Geschichte einer kriegsbegeisterten Schulklasse, die sich im Verlauf des Kampfes um das nackte Überleben im Krieg, in desillusionierte Menschen verwandelt und Zukunftsängste entwickelt. Die wesentlichen Inhalte des Romans, die Beweggründe der Protagonisten, ihre Erfahrungen im Krieg, der Verlust von Freunden/Ka-

Paul Bäumer wird zum militärischen Gruß gezwungen.

meraden, kurz, die Absicht, die Sinnlosigkeit des Krieges hervorzuheben, sind im Drehbuch umgesetzt.

Szenen wie z. B. Kemmerichs Tod verlieren ihre Aussage nicht, wenn sie im Gegensatz zum Roman anders plaziert sind, allein die Reihenfolge ist hier nicht von Bedeutung. Bestimmte Szenen jedoch sind im Drehbuch vollständig ausgespart und / oder durch andere ersetzt worden. Diese auffälligen Abweichungen von der Romanvorlage werden im Folgenden in ihrem Kontext dargestellt.

### Fehlende Szenen der Romanvorlage

1) In der Sequenz C des Drehbuchs erleben die Rekruten einen Nachteinsatz an der Front. Das Schanzen, der Bombenangriff, die Verwundung Kemmerichs und der Rückzug der Rekruten über den Friedhof entsprechen der Romanvorlage. Es ist daher auffällig, daß das Drehbuch zwar die grotesken Szenen der schutzsuchenden Soldaten unter den zerbombten Särgen aus der Romanvorlage übernimmt, aber den Gasangriff verschweigt. Der Roman bezieht sich in diesem Zusammenhang<sup>15</sup> ausführlich auf die Gefahren eines Gasangriffs und die Folgen der Vergiftung. Die eindrückliche Darstellung von Pauls Ängsten und Beklemmungen während des Tragens einer Gasmaske wird im Drehbuch nicht erwähnt.

2) Pauls Heimaturlaub folgt im Drehbuch chronologisch nach der Sequenz des Lazarettaufenthalts. In der Romanvorlage findet das Wiedersehen mit der Mutter nach der Szene mit den Französisinnen statt. In der zum Roman analogen Sequenz des Drehbuchs I fehlt folgende Romanszene:

Heimaturlaub bei der Familie.



Im Roman begegnet Paul einem ehemaligen Klassenkameraden, der die Ausbildung des Rekruten Kantorek übernimmt. In Anbetracht der Tatsache, daß dieser ehemalige Lehrer Mitverantwortung für den freiwilligen Kriegseintritt seiner Klasse trägt, vermittelt der Umstand daß seine Ausbildung von einem ehemaligen Schüler durchgeführt wird eine gewisse Art von Gerechtigkeit.

Diese Szene fehlt im Drehbuch, stattdessen steht hier eine fiktive Szene. Paul hält bei seinem Heimatbesuch eine antipatriotische Rede vor einer anderen kriegsbegeisterten Schulklasse Kantoreks.

Zu diskutieren wäre, ob die verschiedenen Szenen tatsächlich Träger der gleichen Intention sind.

Bei dem Heimatbesuch Bäumers enthält das Drehbuch noch eine weitere Szene, die in der Romanvorlage nicht enthalten ist. Im Gasthaus trifft Bäumer auf einen betrunkenen Soldaten und solidarisiert sich mit ihm, um den Unterschied zwischen Wahrheit im Frontalltag und Verklärung desselben durch die „Biertischstrategen“ hervorzuheben.

3) Anstelle der Sequenz J im Drehbuch wird Paul im Roman nach seinem Fronturlaub zunächst in ein Ausbildungslager versetzt. Die Beschreibung der Begegnung Pauls mit den inhaftierten russischen Kriegsgefangenen fehlt im Drehbuch vollständig. Im Roman wird das Aussehen und Verhalten der russischen Kriegsgefangenen eindrücklich geschildert. Paul erkennt hier anhand dieser perspektivlosen und erbärmlichen Gestalten die Schattenseiten des Krieges mit der Konsequenz, daß sein Feindbild an Substanz verliert.

4) Der Chronologie des Romans entsprechend wird Paul nach dem Aufenthalt im Ausbildungslager an die Front geschickt. Das Austeilen von neuen Uniformen und die Parade der Soldaten bei dem Frontbesuch des Kaisers erscheint als Zerrbild der Realität. Diese Szene fehlt im Drehbuch vollständig.

5) Im Roman folgt nun die Szene mit dem Fronteinsatz der Rekruten und der „Trichterzene“ analog zur Drehbuchsequenz G. Dem Roman zufolge verbringen die Rekruten nach dem Fronteinsatz einige sorglose Tage in einem ausgebombten Dorf. Die Beschreibung der Unterkunft gleicht einem Paradies auf Erden. Im Drehbuch fehlt diese Szene.

6) Die Lazarettsequenz des Drehbuchs entspricht weitgehend der Romanvorlage. Die Szene aber, in welcher der Soldat Lewan-

dowski von seiner Frau besucht wird, mit der er sodann in „aller Öffentlichkeit“ schläft, wird – wohl aus moralischen Gründen – im Drehbuch nicht erwähnt.

Die Bedeutung gerade dieser Romanszene empfand ein zeitgenössischer Rezensent als „Gipfelpunkt“ der zwangsläufig seelischen Wandlung eines Soldaten im Krieg zu einem „von jeder Phrase und Ideologie nacktgeschossenen Menschen“<sup>16</sup>.

Ähnlich entscheidend empfand dieser Remarques naturalistische Beschreibung von Fronteinsätzen, den brutalen Brudermord, der aus erregender Nähe kommentarlos beschrieben wird und die Szene des im Niemandsland unauffindbaren, verwundeten Soldaten. Die-

sen Szenen fehlt im Drehbuch ein tatsächliches Pendant.

Auch die Schlußsequenz (= J) des Drehbuchs entspricht nicht vollständig der Romanvorlage. Im Drehbuch wird Paul von einem Scharfschützen erschossen, als er marschierende Soldaten, die ihm als Vision erscheinen, aufzuhalten versucht.

Im Roman wird Paul im Schützengraben von einem Scharfschützen erschossen, als er seine Deckung verläßt um einen Schmetterling zu fangen. In diesem Fall ist der Unterschied zwischen dem Drehbuch und dem Roman nicht von Bedeutung, da die Aussage des sinnlosen Todes von Paul in beiden Versionen erhalten bleibt.

### Szenenfolge des Romans im Vergleich zur Sequenzreihenfolge des Drehbuchs von 1930

Szenenfolge des Romans	Sequenzen des Drehbuchs
Rückkehr der Soldaten ins Lager und Auseinandersetzung mit dem Koch um die Essenausgabe	entspricht Sequenz E
Kemmerichs Beinamputation	entspricht Sequenz E
Rückblick auf die Ausbildung durch Himmelstoß	entspricht Sequenz B
Kemmerichs Tod	entspricht Sequenz E
Rückblick auf Racheakt gegen Himmelstoß	entspricht Sequenz B
Nachteinsatz zum Schanzen an der Front und Rückzug über den Friedhof	entspricht Sequenz C
Auftritt von Himmelstoß an der Front	entspricht Sequenz G
Unterstand an der Front und Rattenplage, Angriff der Franzosen, Grabenkampf und deutscher Gegenangriff	entspricht Sequenz D
Die Rekruten und die Französinen	entspricht Sequenz F
Heimaturlaub	entspricht Sequenz I
Pauls Kontakt zu russischen Kriegsgefangenen	fehlt
Rückkehr an die Front und Besuch des Kaisers	fehlt
Fronteinsatz, Angriff und Rückzug der Franzosen, Granattrichterszene	entspricht Sequenz G
Bewachung eines verlassenen Dorfes	fehlt
Pauls Verwundung und Lazarettaufenthalt	entspricht Sequenz H
Rückkehr an die Front, Kats Tod, Paul wird von einem Scharfschützen erschossen	entspricht Sequenz J

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Bereits bei der deutschen Uraufführung von „IM WESTEN NICHTS NEUES“ handelte es sich um eine geschnittene Version der amerikanischen Fassung des Films. Auch die Schnitfassung des ZDF enthält nicht sämtliche Sequenzen dieser ersten Fassung (z.B. Rekrutierung des Professors Kantorek). Siehe hierzu Ernst Wollenberg, „Im Westen nichts Neues“ nach Erich Maria Remarque, Licht Bild Bühne. Illustrierte Tageszeitung des Films (Berlin), 5.12.1930, in: Der Fall Remarque, Im Westen nichts Neues, Eine Dokumentation, hg. von Bärbel Schrader, reclam/Leipzig, 1992, S. 112–115.
- <sup>2</sup> Herangezogen wurde das von Jürgen Scherbera übersetzte Drehbuch, in: Der Fall Remarque, wie Anm. 1, S. 289–409.
- <sup>3</sup> Das vergleichende Sequenzprotokoll basiert auf dem Modell Hans Bellers. Die Beschreibung der Sequenzinhalte wurde teilweise modifiziert. Sofern eine andere Anzahl der Einstellungen in einer Sequenz und/oder abweichende Sequenzlängen ermittelt wurden, ist dies mit (!) gekennzeichnet.
- <sup>4</sup> Zeitliche Abweichungen (von 1–2 Sek.) die nicht erklärt werden, ergeben sich aus unwesentlichen Faktoren (z.B. der unterschiedlichen Länge von Schwarz-Auf-Abblende).
- <sup>5</sup> Transkript des Vorspanns siehe Anhang 1.
- <sup>6</sup> So DO. in: Germania. Zeitung für das deutsche Volk (Berlin), 5.12.1930. Zitiert nach: Der Fall Remarque, wie Anm.1, S.117. Auch der Rezensent der „Neue Preußische Kreuz-Zeitung“ beanstandet u.a. explizit diese Szene. Siehe: Der Fall Remarque, wie Anm.1, S. 158.
- <sup>7</sup> So Goebbels im „Angriff“ propagiertes Gesamturteil über den Film. Zitiert nach: Der Fall Remarque, wie Anm.1., S. 161.
- <sup>8</sup> Neue Preußische Kreuz-Zeitung (Berlin), 6.12.1930, zitiert aus: Der Fall Remarque, wie Anm.1, S. 122
- <sup>9</sup> Ebd. 13.12.1930. Zitiert nach der Fall Remarque, wie Anm. 1., S.155.
- <sup>10</sup> So der Rezensent Klaus-Ulrich Henning in: Neue Preußische Kreuz-Zeitung (Berlin), 6.12.1930, zitiert nach: Der Fall Remarque, wie Anm. 1, S. 122.
- <sup>11</sup> So die Kritik im Organ des Zentrums: Germania. Zeitung für das deutsche Volk (Berlin), 5.12.1930. Zitiert nach: Der Fall Remarque, wie Anm.1, S. 117.
- <sup>12</sup> Wie Anm. 5.
- <sup>13</sup> Zitiert nach: Der Fall Remarque, wie Anm. 1, S. 111.
- <sup>14</sup> Ein Protokoll des Drehbuchs ist im Medienpaket – in dem Buch von Bärbel Schrader: Der Fall Remarque, Leipzig 1992, S. 289–408 – enthalten.
- <sup>15</sup> Siehe „Im Westen nichts Neues“, S. 64–71
- <sup>16</sup> So Fritz von Unruh in: Vossische Zeitung, 5.2.1929, zitiert nach: Der Fall Remarque, S. 31.



## Anhang 1: Vergleichende Sequenzprotokolle 1984 – 1953 – Drehbuch 1930

ZDF-Fassung 1984 (nach Hans Beller/Martin Enlen, bearbeitet von S. Glufke)		Fassung von 1953 (S. Glufke)				Drehbuch 1930 (bearbeitet von B. Schneider)					
Nr.	Inhalt	Zeit im Film	Einzel- dauer in Min.	Anzahl der Einstel- lungen	Nr.	Inhaltliche Abweichungen gegenüber der Version von 1984	Zeit im Film	Einzel- dauer in Min	Anzahl der Einstel- lungen	Nr.	Inhaltliche Unterschiede zwischen dem Drehbuch von 1930 und der Version von 1984
0	Titel: Universal Signet, Buchtitel, Credits, Buchmotto	02,07-0	2.07		0	Buchmotto in anderem Kontext, Transkription siehe Anhang 1	02,13-0	2.13			
1	Putzfrau und Hausmeister in Schule, Soldatenkolonne zieht in den Krieg, wird bejubelt, Briefträger Himmelstoß wird vorgestellt.	0/00/00- 0/01/32	1.32	7	1	keine	0/00/00- 0/01/34	1.34	7	A	-
2	Schulklasse. Militaristisch-chauvinistische Rede des Lehrers Kantorek, Vorstellen der Hauptpersonen, die sich als Klasse freiwillig melden. Abgang aller mit Gesang („Wacht am Rhein“)	0/01/32- 0/07/09	5.37	47	2	Einstellung 20 (Nah, Kantorek ) fehlt. Fehlender Textpassus im Vergleich siehe Anhang 2.	0/01/34- 0/07/02	5.28	46	A	Darstellungen von den Gedanken der Schüler während Kantoreks Rede sind unterschiedlich. (Kemmerich und Leer) Behms Alptraum über die Front und Alberts pro und contra Notizen fehlen.
3	Kaserne. Ankunft der Schüler als enthusiastische Rekruten. Zimmerzuweisung. Himmelstoß zeigt als Uffz. die Macht des höheren Ranges.	0/07/09- 0/11/18	4.09	19	3	keine	0/07/02- 0/11/11	4.09	19	B	-
4	Kasernengelände. Schleifen der Rekruten durch Himmelstoß, Robben im Dreck etc.	0/11/18- 0/14/17	2.59	28	4	Einstellungen 6 bis 21 (Schikane der Rekruten) fehlen. Siehe Anhang 3	0/11/11- 0/13/35	2.24	12	B	-
5	Fortsetzen der Schikane im Schlafraum.	0/14/17- 0/15/05	0.48	3	5	keine	0/13/35- 0/14/23	0.48	3	B	-
6	Exerzieren. Marschbefehl an die Front. Himmelstoß verhindert den „Urlaub bis Mitternacht“.	0/15/05- 0/16/31	1.26	9	6	keine	0/14/23- 0/15/47	1.24	9	B	-
7	Schlafraum, Waschen, Racheplan für Himmelstoß.	0/16/31- 0/17/24	0.53	6	7	keine	0/15/47- 0/16/40	0.53	6	B	-
8	Nächtliche Falle für Himmelstoß. Er wird verprügelt.	0/17/24- 0/18/24	1.00	11	8	keine	0/16/40- 0/17/40	1.00	11	B	Die Zustimmung des fremden Soldaten während des Racheakts gegenüber Himmelstoß fehlt.





ZDF-Fassung 1984  
(nach Hans Beller/Martin Enlen, bearbeitet von S. Glufke)

Fassung von 1953  
(S.Glufke)

Drehbuch 1930  
(bearbeitet von B.Schneider)

Nr.	Inhalt	Zeit im Film	Einzel- dauer in Min.	Anzahl der Einstel- lungen	Nr.	Inhaltliche Abweichungen gegenüber der Version von 1984	Zeit im Film	Einzel- dauer in Min	Anzahl der Einstel- lungen	Nr.	Inhaltliche Unterschiede zwischen dem Drehbuch von 1930 und der Version von 1984
	Gespräche über die Zukunft.	1/10/17				Frauen), 10 (hier zeigt Kat das Familienfoto) sind geschnitten.	1/07/08				Drehbuch an dieser Stelle stehen. Am Ende der Drehbuchsequenz F wird Paul verwundet.
29	Himmelstoß an die Front versetzt. Kommiß-versus Kriegsrealität.	1/10/17- 1/12/01	1.44	6	29	keine	1/07/08- 1/08/52	1.44	6	5-G 6-G	-
30	Sturmangriff der Deutschen auf dem Friedhof mit panischem Himmelstoß. Französische Gegenoffensive. Paul nimmt Deckung im Granatrichter und ersticht hier einen französischen Soldaten (Duval). Rückzug der Franzosen. (Tag.)	1/12/01- 1/16/59 (!)	4.58 (!)	69	30	Einstellungen 19 (Totale, Friedhof), 33 (Nah, Paul sucht Schutz im Grab), 64 bis 69 (Parallelmontage Nah, Erstechen des Franzosen / sich zurückziehende Franzosen, Halbnahe, Paul und verletzter Franzose/Duval) fehlen. siehe Anhang 7.1	1/08/52- 1/12/28	3.36	61	7-G- 32-G	Die Friedhofsszene der 1984er Fassung ist im Drehbuch nicht an dieser Stelle vorgesehen. Der eindringliche Naturalismus der Drehbuchvorlage ist nicht filmisch umgesetzt worden. (vgl. S.324-26)
31	Granatrichter, Nacht: Paul versorgt neuvoll den tödlich verletzten Franzosen. Tag: Langsames Sterben, Tod Duvals, Paul schläft bei der Leiche ein. Nacht: Paul erwacht, verläßt den Trichter.	1/16/59- 1/22/26 (!)	5.27	33	31	Bis auf Einstellung 1, 2 (Raketen am nächtlichen Himmel/ Nah, Paul kauert im Trichter) und 33 ( Paul verläßt den Trichter bei Nacht) fehlen sämtliche Einstellungen, siehe Anhang 7.2	1/12/28- 1/12/44	0.16	3	33-G- 53-G	-
32	Frontquartier. Paul und Kat reden über das Töten im Krieg. Westhus parallel als Scharfschütze im Bild.	1/22/26- 1/23/28	1.02	5	32	Einstellungsprotokoll Siehe Anhang 7.3	1/12/44- 1/13/46	1.02	5	57-G- 59-G	Laut Drehbuch ist Paul bereits verletzt und wartet auf seinen Abtransport.
33	Marsch ins Quartier. Kneipe, „Prosit der Gemütlichkeit“, ein Fronttheaterplakat weckt Sehnsucht nach Frauen.	1/23/28- 1/27/52	4.24	14	33	keine	1/13/46- 1/18/10	4.24	14	6-F- 12-F	Sequenzen vertauscht. Laut Drehbuch kämen jetzt die Sequenzen 28-32 der 1984er Fassung.
34	Nacktbaden im Fluß. Kontaktaufnahme zu französischen Frauen mittels „Verpflegungs-offerte“.	1/27/52- 1/31/01	3.09	30	34	keine	1/18/10- 1/21/19	3.09	30	13-F- 26-F	
35	Haus am Fluß. Nacht. Paul und die anderen besuchen Französinen.	1/31/01- 1/33/50	2.49	8	35	Einstellung 1 (Nah, nackte Beine der Soldaten, Verpflegung) fehlt.	1/21/19- 1/23/35	2.16	7	30-F- 36-F	Die Sequenzen 27-F-29-F , 37-F (Drehb.) fehlen.
36	Kat und Tjaden zurückgeblieben in Kneipe.	1/33/50- 1/35/10	1.20	2	36	keine	1/23/35- 1/24/59	1.24	2	46-F	Laut Drehbuch machen die Rekruten Tjaden betrunken. Im Film besorgt dies Kat.

## ZDF-Fassung 1984

(nach Hans Beller/Martin Enlen, bearbeitet von S. Glufke)

## Fassung von 1953

(S.Glufke)

## Drehbuch 1930

(bearbeitet von B.Schneider)

Nr.	Inhalt	Zeit im Film	Einzel- dauer in Min.	Anzahl der Einstel- lungen	Nr.	Inhaltliche Abweichungen gegenüber der Version von 1984	Zeit im Film	Einzel- dauer in Min	Anzahl der Einstel- lungen	Nr.	Inhaltliche Unterschiede zwischen dem Drehbuch von 1930 und der Version von 1984
37	Liebeszene im französischen Haus.	1/35/10- 1/36/28	1.18	3	37	Sequenz fehlt komplett	-	-	-	38-F- 39F	
38	Abmarsch aus dem Dorf, Angriff, Paul wird verletzt.	1/36/28- 1/37/45	1.17	8	38	keine	1/24/59-	1.16 1/26/15	8	53G- 54G	Im Drehbuch wird Paul von einem deutschen (!) Posten verletzt.
39	Katholisches Hospital. Paul und Albert werden eingeliefert. Gespräche.	1/37/45- 1/40/35	2.50	12	39	Eine Einstellung (Nah, Gesicht von Albert) mehr. Zwischen Einstellung 8 (Nah, Hammacher) und 9 (Halbnah, Albert, Paul und Hammacher im Bett). Zudem ist Einstellung 9 (1953) ca. 17sek. länger. 1984 fehlt Dialog Paul/ Hammacher: P: „Uns wirst du schon richtig kennenlernen.“ H: „Sei begrüßt du – und du auch.“ Händeschütteln.	1/26/15- 1/29/24	3.09	13	H	
40	Hospital. Verlassenheit. Paul kommt ins Sterbezimmer. Todesängste. Alberts Bein wird amputiert. Paul kann das Sterbezimmer verlassen.	1/40/35- 1/44/50	4.15	14	40	keine	1/29/24- 1/33/39	4.15	14	H	
41	Paul verläßt das Hospital, Albert bleibt zurück.	1/44/50- 1/45/32	0.42	5	41	keine	1/33/39- 1/34/21	0.42	5	H	
42	Heimurlaub, Paul besucht Schwester und kranke Mutter	1/45/32- 1/51/07	5.35	16	42	keine	1/34/21- 1/39/57	5.36	16	I	
43	Heimatort. Invaliden. Lokal. Am Stammtisch des Vaters führen daheimgebliebene „Strategen“ den Krieg auf der Landkarte. Durchhalteparolen.	1/51/07- 1/53/25	2.18	8	43	keine	1/39/57- 1/42/15	2.18	8	I	Laut Drehbuch trifft Paul in dieser Sequenz zunächst auf einen pedantischen Major, der ihn zum militärischen Gruß zwingt. Nach der „Stammtschlacht“ solidarisiert er sich zum Mißfallen seines Vaters mit einem anwesenden Frontsoldaten, der die Heimat nur im betrunkenen Zustand ertragen kann..

ZDF-Fassung 1984 (nach Hans Beller/Martin Enlen, bearbeitet von S. Glufke)		Fassung von 1953 (S. Glufke)				Drehbuch 1930 (bearbeitet von B. Schneider)					
Nr.	Inhalt	Zeit im Film	Einzel- dauer in Min.	Anzahl der Einstel- lungen	Nr.	Inhaltliche Abweichungen gegenüber der Version von 1984	Zeit im Film	Einzel- dauer in Min	Anzahl der Einstel- lungen	Nr.	Inhaltliche Unterschiede zwischen dem Drehbuch von 1930 und der Version von 1984
44	Schulklasse. Kantorek postuliert ungebrochen den „Geist von 1914“. Paul berichtet eine Kriegsrealität, die keiner hören/glauben will.	1/53/25- 1/57/25	4.00	17	44	keine	1/42/15- 1/46/15	4.00	17	I	-
45	Pauls Abschied von der Mutter. Sehnsucht nach der verlorenen Kindheit.	1/57/25- 1/59/40	2.15	3	45	keine	1/46/15- 1/48/30	2.15	3	I	-
46	Rückkehr an die Front, Kindersoldaten als „Nachschub“, katastrophale Versorgungslage, Wiedersehen mit Tjaden.	1/59/40- 2/03/23	3.43	11	46	keine	1/48/30- 1/52/11	3.41	11	J	-
47	Frontgebiet. Paul trifft Kat. Flugzeugangriff, Kat wird verletzt, während Paul ihn trägt, erneuter Angriff, Kat wird durch Schuß in den Kopf tödlich getroffen.	2/03/23- 2/07/41	4.18	20	47	keine	1/52/11- 1/56/29	4.18	20	J	Im Drehbuch wird Kat von einem Scharfschützen erschossen.
48	Feldlazarett. Paul bringt den toten Kat.	2/07/41- 2/08/52	1.11	3	48	keine	1/56/29- 1/57/40	1.11	3	J	-
49	Schützengraben. Paul wird von einem Scharfschützen erschossen, als er die Deckung verläßt, um nach einem Schmetterling zu greifen.	2/08/52- 2/10/26	1.34	13	49	keine	1/57/40- 1/59/15	1.35	13	J	In der Drehbuchvorlage wird Paul auf offenem Feld erschossen während er imaginierte Kolonnen deutscher und französischer Soldaten vor dem Sterben schützen will.
50	Doppelbelichtung. Soldatenfriedhof und rückblickend die Protagonisten als marschierende Soldaten. (Off: Heeresbericht vom Tage)	2/10/26- 2/10/44	0.18		50	keine	1/59/15- 1/59/31	0.16		J	Schreibmaschinenmontage wird durch Off-Kommentar ersetzt. (Heeresbericht vom Tage).

## Anhang 2: Einstellungsprotokolle der wesentlich geänderten Sequenzen

### 2.1 Vorspann    Motto

1984

Dieser Film soll weder eine Anklage noch ein Bekenntnis sein. Er soll nur den Versuch machen, über eine Generation zu berichten, die vom Kriege zerstört wurde – auch wenn sie seinen Granaten entkam.

1953

Dieser Film ist ein Bericht über den einfachen Soldaten des ersten Weltkrieges nach dem Roman von Erich M. Remarque. Er sagt aus über eine Generation, die vom Krieg zerstört wurde – auch wenn sie seinen Granaten entkam. Der deutsche Soldat steht hier gleichnishaft für alle Soldaten aller Nationen.

Die inzwischen verstrichenen Zeiten haben „Im Westen Nichts Neues“ – sowohl das Buch als auch den Film – aus der leidenschaftlichen Diskussion unmittelbaren Erlebens weitgehend in den Bereich des historischen Dokuments verwiesen. So kann der Film auch nicht Stellung nehmen zu den politischen Fragen der Gegenwart. Er bleibt jedoch für uns eine gültige Aussage über Grauen und Elend des modernen Krieges und damit eine Mahnung zur inneren Bereitschaft jedes einzelnen Menschen, für den Frieden und seine Erhaltung einzutreten.

## 2.2 Sequenz 2 Patriotische Rede Kantoreks

Die patriotische Rede Kantoreks ist gerafft.

1984				1953			
Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße	Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße
18.	0/04/35 – 0/04/35	BEHM Ton / Kantorek: „Aber wenn Opfer gebracht werden müssen, dann laßt uns an den lateinischen Satz denken, den so mancher römische Krieger auf den Lippen trug als er auf fremdem Boden im Kampfe stand: Dulce et decorum est pro patria moro – Süß und ehrenvoll ist es, für das Vaterland zu sterben. Manche von euch mögen ehrgeizige Wünsche haben. Ich kenne einen jungen Mann, der das vielversprechende Talent zum Dichter hat ...	Nah	18.	0/04/13 – 0/04/39	BEHM Ton / Kantorek: sinngemäß entsprechend	Nah
19.	0/04/35 – 0/04/50	BÄUMER Ton / Kantorek: ... eine Tragödie hat er bereits geschrieben. Seinen Lehrer würde es zur Ehre gereichen, wenn er – wie ich annehme davon träumt in die Fußstapfen von Goethe und Schiller zu treten. Aber jetzt...	Nah	19.	0/04/39 – 0/04/53	BÄUMER Ton / Kantorek: „...er hat bereits den 1. Akt einer Tragödie geschrieben, die einem unserer großen Meister Ehre gemacht hätte. Ich glaube er träumt davon, einmal in die Fußstapfen von Goethe und Schiller zu treten und ich hoffe, daß ihm das gelingt.	Nah
20.	0/04/50 – 0/05/01	KANTOREK ...ruft euch unser Land. Das Vaterland braucht seine Söhne. Alle persönlichen Wünsche haben jetzt keine Bedeutung mehr für euch. Ihr müßt sie opfern – auf dem Altar des Vaterlandes.“	Nah	20.	–	Einstellung fehlt	
21.	0/05/01 – 0/05/08	BÄUMER Ton / Kantorek: Man kann sein Leben nicht ruhmreicher beginnen. Das Feld der Ehre ruft Euch.“	Nah	21.	0/04/53 – 0/05/00	BÄUMER Ton / Kantorek: Aber jetzt wo das Vaterland in Not ist, müssen alle persönlichen Interessen zurücktreten. Das Feld der Ehre ruft alle.“	Nah



## 2.3 Sequenz 4

## „Schikaneszene“

## Tendenz:

Negierung der Willkür bei der Grundausbildung. Das sadistische Vergnügen 'Himmelstoß' am „Schleifen“ der Rekruten wird 1953 ausgespart. (Geschnitten sind insbesondere Nahaufnahmen!).

Zur Verwendung: Aufgezeigt sind die Einstellungen der ZDF-Fassung, die 1953 fehlen. Die Zeitangaben im Einstellungsprotokoll dienen als Fixpunkte, um Anfang und Ende dieser „Schikaneszene“ (1984) aufzuzeigen.

1953 erfolgt der Schnitt der Sequenz 4 bei: 0/11/48.

1984

Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße
6.	0/11/57 – 0/12/00	HIMMELSTOSS' BEINE beim Marschschritt auf der Stelle	Nah
7.		OBERKÖRPER VON HIMMELSTOSS – Kommandos	Nah
8.		„Volle Deckung“ REKRUTEN IM SCHLAMM	Halbnah
9.		HIMMELSTOSS wohlgefällig grinsend	Nah
10.		BÄUMER aufblickend (Gesicht voll Schlamm, wie alle folgenden)	Nah
11.		REKRUT aufblickend	Nah
12.		HIMMELSTOSS verärgert	Nah
13.		BÄUMER aufbegehend	Nah
14.		REKRUT verbissen aufblickend	Nah
15.		HIMMELSTOSS taxiert die Gruppe	Nah
16.		REKRUT verbissen blickend	Nah
17.		ANDERER REKRUT verbissen blickend	Nah
18.		HIMMELSTOSS grinsend: „Köpfe runter. Den Kopf runter Bäume.“	Nah
19.		BÄUMER resigniert	Groß
20.		HIMMELSTOSS selbstzufrieden	Nah
21.	0/12/20 – 0/12/28	GRUPPE von hinten beim Aufstehen	Halbtotale

2.4 Sequenz 13 Wahrung der „Soldatenehre“

Zur Verwendung: Die 14. Einstellung verdeutlicht 1984, daß die Rekruten sich aus Angst vor dem Bombenangriff in die Hosen gemacht haben. 1953 ist der Filmdialog dieser Einstellung gekürzt.

1984				1953			
Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße	Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße
13.	0/26/03 – 0/26/05	NACHT MASCHIERENDE SOLDATEN von hinten, schemenhaft	Halbnah	13.	–	Einstellung fehlt	–
14.	0/26/05 – 0/26/42	KAT UND TJADEN MIT DER GRUPPE Kat geht zu den ängstlichen Rekruten, tröstet sie ... Granateneinschlag Die Rekruten werfen sich nieder, beim Aufstehen wendet sich einer ab	Halbnah	14.	0/25/16 – 0/25/55  SCHNITT	Filmdialog sinngemäß identisch /	Halbnah
noch 14.	0/26/42 – 0/26/53	Kat: „Macht nix, deswegen brauchst du dich nicht zu schämen. Das ist schon ganz anderen Leuten passiert. Ist auch mir schon passiert. Wenn wir wieder zurück sind, besorge ich euch schöne saubere Unterwäsche.“	Halbnah			Einstellungsabschnitt fehlt	–

2.5 Sequenz 21 Grabenkampf

Tendenz:

a.) Dt. MG's werden primär als „Waffengattung“ gezeigt. Geschnitten sind diverse MG-Aufnahmen, deren Gegenschnitt sterbende Franzosen zeigt. Die Gegenseite: französisches Sperrfeuer / Gegenschnitt sterbende dt. Soldaten hingegen ist nicht geschnitten.

b.) Die Protagonisten „töten“ 1953 nicht in Nahaufnahmen, diese Einstellungen fehlen komplett.

Zur Verwendung:

Der Vergleich der Einstellungen in der 21. Sequenz 1953/1984, faßt deren Einstellungen wegen ihrer großen Anzahl unter handlungsorientierten Aspekten zusammen (z.B. 29–95). Nachgestellt verdeutlicht die detaillierte Kennzeichnung der Einstellungen die 1953 vorgenommenen Schnitte dieser Sequenz exemplarisch im Kontext (z.B. 29–31) / isoliert (z.B. 60; 65–75). Entsprechend beziehen sich die Zeitangaben auf Handlungsabschnitte (z.B. 0/43/18–0/45/13) / detailliert die einzelnen Einstellungen (z.B. 0/43/18–0/43/22).

1984				1953		
Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße	Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt
1 – 28	0/42/02 – 0/43/18	VOR DER FRANZÖSISCHEN OFFENSIVE Schnitt / Gegenschnitt: dt. Soldaten im Graben, bereiten sich auf den französischen Angriff vor. / Schlachtfeld (erst ruhig dann Granateinschläge)		1 – 28	0/40/51 – 0/42/07	identisch
29 – 95	0/43/18 – 0/45/13	ANGRIFF DER FRANZOSEN		29 – 95	0/42/07 – 0/43/36	SCHNITTE s.u.
29	0/43/18 – 0/43/22	Angreifende Franzosen (von links nach rechts)	Halbtotale	29	0/42/07 – 0/42/11	identisch
30	0/43/22 – 0/43/23	Bäumer legt an	Nah	30	0/42/11 – 0/42/12	identisch
31	0/43/23 – 0/43/25	Angreifende Franzosen, Granateinschläge	Halbtotale	31	0/42/12 – 0/42/16	identisch SCHNITT

1984 Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungs- größe	1953 Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt
32	0/43/25 – 0/43/28	Dt. MG-Stand mit Soldaten	Nah	(32)	–	fehlt
33 – 44	0/43/28 – 0/43/55	Angriff der Franzosen, erstes Sterben – Angreifende Franzosen / dt. Soldaten im Graben / dt. Soldaten an MG		33 – 44	0/42/16 – 0/42/43	identisch  SCHNITT
45	0/43/55 – 0/43/56	Dt. MG-Stand (von hinten), davor: Franzosen	Totale	(45)	–	fehlt
46	0/43/56 – 0/44/01	Dt. Soldaten, Graben	Halbtotale	46	0/42/43 – 0/42/45	identisch
47	0/44/01 – 0/44/02	Bombeneinschläge, dt. MG-Schütze (von hinten) schießend	Nah	47	0/42/45 – 0/42/47	identisch
48	0/44/02 – 0/44/03	Dt. MG-Schütze mit 3 Soldaten (von vorn)	Halbnah	48	0/42/47 – 0/42/48	identisch
49	0/44/03 – 0/44/03	Angreifende Franzosen (von vorn)	Halbtotale	49	0/42/48 – 0/42/50	identisch
50	0/44/03 – 0/44/06	Stacheldrahtzaun im Dunst	Halbnah	50	0/42/50 – 0/42/53	SCHNITT
51	0/44/06 – 0/44/10	Dt. MG-Feuer, Franzosen vor Mündung im Bild	Halbtotale	(51)	–	fehlt
52	0/44/10 – 0/44/12	Dt. MG-Feuer, Franzosen vor Mündung im Bild (andere Perspektive)	Halbtotale	(52)	–	fehlt
53 – 64	0/44/12 – 0/44/37	Angriff / Verteidigung / Granateneinschläge / Sterben		53 – 64	0/42/53 – 0/43/17	SCHNITT s.u.
60	0/44/32 – 0/44/33	Abgerissene Hände eines Franzosen, Stacheldraht umklammernd	Groß	(60)	–	fehlt (SCHNITT erfolgt '53 bei 0/43/12)
65 – 75	0/44/37 – 0/44/52	Dt. MG's als „effektive Waffe“ Schnitt / Gegenschnitt Feuernde dt. MG.-Schützen / Sterbende Franzosen	Nah Halbnah	(65 – 75)	–	Einstellungen fehlen komplett
76 – 95	0/44/52 – 0/45/13	Angriff / Verteidigung / heftige Detonation		76 – 95	0/43/17 – 0/43/36	identisch
96 – 114	0/45/13 – 0/46/11	FRANZOSEN EROBERN DEN DT. GRABEN; NAHKÄMPFE		96 – 102 (102–114)	0/43/36 – 0/44/00	Einstellungen identisch bis 102, SCHNITT '53 bei 0/44/00
102	0/45/42 – 0/45/43	Untersicht: Franzosen springen in den dt. Graben	Halbnah	(102)	–	fehlt
103	0/45/43 – 0/45/46	Kat und Franzose b. Nahkampf	Nah	(103)	–	fehlt
104	0/45/46 – 0/45/48	Angreifende Franzosen	Halbtotale	(104)	–	fehlt
105	0/45/48 – 0/45/52	Tjaden und Franzose b. Nahkampf	Nah	(105)	–	fehlt

■ Film und Literatur 1

1984 Einstel- lung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungs- größe	1953 Einstel- lung	Zeit im Film	Bildinhalt
106	0/45/52 – 0/45/53	Untersicht: Franzosen springen in den dt. Graben	Halbnah	(106)	–	fehlt
107	0/45/53 – 0/45/55	Rekrut angespannt	Nah	(107)	–	fehlt
108	0/45/55 – 0/45/57	Gemetzel im Graben	Halbnah	(108)	–	fehlt
109	0/45/57 – 0/46/00	Franzosen erobern den Graben	Halbnah	(109)	–	fehlt
110	0/46/00 – 0/46/02	Paul(?) erschlägt einen Franzosen mit Gewehrkolben	Nah	(110)	–	fehlt
111	0/46/02 – 0/46/04	Westhus b. Nahkampf	Nah	(111)	–	fehlt
112	0/46/04 – 0/46/08	Soldaten b. Nahkampf	Nah	(112)	–	fehlt
113	0/46/08 – 0/46/10	Gegenlicht, Franzosen	Nah	(113)	–	fehlt
114	0/46/10 – 0/46/11	Gegenlicht, voranstürmende Franzosen	Halbnah	(114)	–	fehlt
115 – 139	0/46/11 – 0/47/19	RÜCKZUG DER DT. SOLDATEN Flucht vor den Franzosen, Rückzug bis zu einer hinteren Stellung, heftiges Granatfeuer		115 – 139	0/44/00 – 0/45/07	identisch
140 – 142	0/47/19 – 0/47/29	DT. SOLDATEN VERLASSEN DIE STELLUNG ZUM GEGENANGRIFF		140 – 142	0/45/07 – 0/45/16	identisch
143 – 145	0/47/29 – 0/47/50	Feldkampf		143 – 145	0/45/16 – 0/45/37	identisch
146 – 166	0/47/50 – 0/48/18	DEUTSCHER VORMARSCH BIS ZUR EROBERUNG DES FRZ. GRABENS Schnitt / Gegenschnitt Frz. MG-Feuer Dt. Soldaten Kat trifft mit Handgranate frz. MG-Stand, „erobert“ mit der Gruppe den frz. Graben.	Nah Halbtotale	146 – 166	0/45/37 – 0/46/06	identisch
167 – 169	0/48/18 – 0/48/30	Offizier gibt Befehl zum RÜCKZUG Überblendung, vom frz. in den dt. Graben		167 – 169	0/46/06 – 0/46/17	identisch

## 2.6 Sequenz 25 Besuch bei Franz Kemmerich im Lazarett

Tendenz: Der „ehrenvolle Tod“ eines Soldaten wird 1953 nicht in Frage gestellt.

Zur Verwendung: Beispiel für „subtilen“ Schnitt in einer(!) Einstellung.

1984 Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße	1953 Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße
21.	1/02/27 – 1/03/10	BÄUMER / KEMMERICH Paul tröstet Franz mit Aussicht auf ein schönes Erholungsheim, zeigt ihm (Weiter-)Lebensperspektiven auf. Franz weint, Paul legt ihm den Arm um die Schulter.	Nah	21.	1/00/07 – 1/00/50	BÄUMER / KEMMERICH Einzelbildfolge identisch, Dialog sinngemäß entsprechend.  SCHNITT	Nah
	1/03/10 –  1/03/22 –  1/03/40	Paul greift nach Taschentuch, knüllt es hilflos zusammen Langsamer Schwenk auf BÄUMER (allein)  Paul: „Oh Gott! Das ist Franz Kemmerich. Er ist erst 19 Jahre alt. Er hat Angst vor dem Tod. Bitte laß ihn nicht sterben, ...“ Franz stöhnt: „Paul“ Paul: „Ja, Franz.“				fehlt	
					1/00/50 – 1/00/55	BÄUMER / KEMMERICH Franz schluchzt	
	1/03/40 – 1/03/43	BÄUMER / KEMMERICH Franz: „Du kannst meine Stiefel mitnehmen – für Müller.“			1/00/55 – 1/00/58	BÄUMER / KEMMERICH Text sinngemäß entsprechend. SCHNITT	
	1/03/43 – 1/03/53	BÄUMER / KEMMERICH Paul: „Nein, ich laß' sie hier, es sind doch deine.“ Franz: „Wenn ... wenn sie meine Uhr finden, schick' sie nach Hause.“				fehlt	
	1/03/53 – 1/04/02	BÄUMER / KEMMERICH Paul: „Franz ... der Arzt, wo ist der Arzt?“			1/00/58 – 1/01/06	BÄUMER / KEMMERICH Text sinngemäß entsprechend.	

## 2.7 Sequenz 30 Schlachtfeld Friedhof (Videocassette 2)

## Tendenz:

- a) Der eindringliche Naturalismus des Schlachtfeldes „Friedhof“ ist 1953 „entschärft“. Es fehlt z.B. eine lange Einstellung die vor der Kirche Detonationen zwischen den Gäbern zeigt (=19,14sek.), Pauls Schutzsuche im Grab (=33).
- b) Korrespondierend zum Fehlen der „Trichterszene“ (=Sequenz 31), ist 1953 auch das Ende der 30. Sequenz geschnitten, Nahaufnahmen vom Ersten Duvals (=Einstellungen 64–69).

Zur Verwendung: Die Filmsequenzen der Videocassette 2 entsprechen den Sequenzen 30–32 im Sequenzprotokoll der Schnitfassung von 1984, beginnend mit Einstellung 12 (!) der Sequenz 30.

Die Zeitangaben der Einstellungen wurden als Fixpunkte, d.h. nur für den Beginn, bzw. die 1953 fehlenden Einstellungen berücksichtigt.

1984 Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	1953		Videocassette 2			
			Einstellungsgröße	Einstellung	Bildinhalt	Einstellung	Zeit im Film	
1	1/12/01–1/12/08	Deutsche Soldaten im Graben	Halbtotale	1	1/08/52 – 1/08/59	identisch	(1)	–
2		Kirche mit Friedhof	Halbtotale	2		identisch	(2)	–
3		Himmelstoß im Graben, Paul daneben hält Gewehrkolben	Nah	3		identisch	(3)	–
4		Kirche mit Friedhof	Totale	4		identisch	(4)	–
5		Himmelstoß / Paul im Graben	Nah	5		identisch	(5)	–
6		Dt. Soldaten im Graben / Pfiff : Angriff, herausklettern	Halbtotale	6		identisch	(6)	–
7		Himmelstoß, Granateneinschläge	Halbnah	7		identisch	(7)	–
8		Himmelstoß kauert im Trichter	Nah	8		identisch	(8)	–
9		Dt. Soldaten vorwärtsstürmend (links nach rechts)	Halbnah	9		identisch	(9)	–
10		Paul bei Himmelstoß, faßt dessen Schulter, Himmelstoß zeigt seine „Verwundung“, Wutausbruch von Paul	Nah	10		identisch	(10)	–
11		Untersicht: dt. Offizier fordert zum Angriff auf	Halbnah	11		identisch	(11)	–
12		Obersicht: Himmelstoß im Trichter ruft: „Vorwärts“	Nah	12		identisch	12	0/00/00 – 0/00/09
13		Dt. Soldaten von hinten, vorwärtsstürmend	Halbtotale	13		identisch	13	
14		Paul irritiert	Groß	14		identisch	14	
15		Himmelstoß „vorwärts“ rufend auf Feld	Amerikanisch	15		identisch	15	
16		Granateneinschläge	Nah	16		identisch	16	
17		Himmelstoß fällt, dt. Soldaten stürmen vor	Halbtotale	17		identisch	17	

1984		1953			Videocassette 2	
Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße	Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt
18	1/13/33 – 1/13/35	Perspektivwechsel: voranstürmende Soldaten (von hinten)	Halbtotale	18	1/10/25 – 1/10/27	identisch, dann SCHNITT
19	1/13/35 – 1/13/49	Kirche mit Friedhof, Zaun, dt. Soldaten rennen zwischen den Gräbern über den Friedhof, heftige Detonationen	Halbtotale	(19)		fehlt
20		Perspektivwechsel: Soldaten (von hinten)	Halbnah	20		identisch
21		Perspektivwechsel: Soldaten (von vorne), Kirche im linken Bildvordergrund	Totale	21		identisch
22		Zaun, Detonationen, dt. Soldaten (von rechts nach links)	Nah	22		identisch
23		Flucht der dt. Soldaten (von links nach rechts), Paul an Hand verletzt	Nah	23		identisch
24		Friedhof / Grabsteine; Gegenlicht; Detonation	Halbtotale	24		identisch
25		Paul fliegt ein Stein an den Kopf, er stürzt	Amerikanisch	25		identisch
26		Paul liegend	Groß / Nah	26		identisch
27		Untersicht: vorbeistürmende dt. Soldaten	Nah/ Halbnah	27		identisch
28		Paul liegend, fällt auf Gesicht	Nah	28		identisch
29		Tote Soldaten, Granatenpfeifen	Halbnah	29		identisch
30		Zaun im Vordergrund, dt. Soldaten (von rechts nach links)	Halbnah	30		identisch
31		Paul schaut auf	Nah / Groß	31		identisch
32	1/14/23 – 1/14/27	Paul fällt zwischen den Gräbern	Amerikanisch	32	1/10/57 – 1/10/59	Diese Einstellung ist 1953 bereits um 2 Sek. kürzer. Umstürzender Grabstein fehlt.
33	1/14/27 – 1/14/37	Schutzsuche Pauls' im Grab	Nah / Groß	(33)		fehlt
34		Paul laufend vor der Kirche zwischen Gräbern	Halbtotale	34		identisch

1984 Einstel- lung	Zeit im Film	Bildinhalt	1953		Videocassette 2		
			Einstellungs- größe	Einstel- lung	Bildinhalt	Einstel- lung	
35		Paul preßt Kopf in Erde, Kat kommt dazu	Nah / Groß	35		identisch	35
36		Friedhof als Schlachtfeld SW- Kontrast, Detonationen	Totale	36		identisch	36
37		Paul und Kat im Trichter, Kat: „Gegenstoß, die Franzosen!“	Halbnah	37		identisch	37
38		Anstürmende Franzosen (von vorne), im Bildvordergrund Holzstämmе	Halbtotale / Totale	38		identisch	38
39		Dt. Soldaten auf der Flucht über den Friedhof	Totale	39		identisch	39
40		Dt. Soldaten fliehend (von vorne)	Halbnah	40		identisch	40
41		Dt. Soldaten fliehen (von rechts nach links)	Halbtotale	41		identisch	41
42		Kat und Paul laufen los, Paul springt in Trichter	Halbnah	42		identisch	42
43		Paul im Trichter, Gewehr in der Hand	Nah	43		identisch	43
44		Frz. Soldaten (von rechts nach links), Verfolgung, Detonation	Halbtotale	44		identisch	44
45		Untersicht: Frz. Soldaten	Halbtotale	45		identisch	45
46		Paul im Trichter, blickt hoch	Nah	46		identisch	46
47		Untersicht: Frz. Soldat springt über Trichter	Halbnah	47		identisch	47
48		Paul blickt hoch	Nah	48		identisch	48
49		Untersicht: Frz. Soldat springt über Trichter	Halbnah	49		identisch	49
50		Paul blickt hoch	Nah	50		identisch	50
51		Frz. Soldat springt über Trichter	Halbnah	51		identisch	51
52		Paul im Trichter, hält Gewehr, Profil / längere Einstellung	Nah	52		identisch	52
53		Frz. Soldaten, die ersten machen kehrt	Halbtotale	53		identisch	53
54		Paul im Trichter hält Gewehr in der Hand	Nah	54		identisch	54
55		Untersicht: Frz. Soldaten springen in anderer Richtung über den Trichter (in den Bildhintergrund)	Nah	55		identisch	55
56		Paul erfreut	Nah	56		identisch	56



1984 Einstel- lung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungs- größe	1953		Videocassette 2		
				Einstel- lung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstel- lung	Zeit im Film
57		Untersicht: Frz. Soldaten springen über den Trichter	Nah	57		identisch	57	
58		Paul wundert sich, Freude	Nah	58		identisch	58	
59		Untersicht: Frz. Soldaten springen über den Trichter	Nah	59		identisch	59	
60		Paul greift zum Messer	Nah	60		identisch	60	
61		Untersicht: Frz. Soldaten springen über den Trichter , ein frz. Soldat dreht sich im Sprung		61		identisch	61	
62		Paul klammert sich an Gewehr und Messer	Nah	62		identisch	62	
63	1/16/00 – 1/16/04	Untersicht: Frz. Soldat springt in Trichter Gegenlicht: Große Schatten, Kopf von Paul mit Messer	Nah	63	1/12/24 – 1/12/28	identisch	63	0/02/50 – 0/02/54
64	1/16/04 – 1/16/06	Paul über frz. Soldaten, ersticht ihn, wirft sich über dessen Körper	Groß / Nah	(64)		fehlt	64	0/02/54 – 0/02/56
65	1/16/06 – 1/16/07	Untersicht: Frz. Soldaten springen über den Trichter (Beine)	Nah	(65)		fehlt	65	0/02/56 – 0/02/57
66	1/16/07 – 1/16/09	Paul über frz. Soldaten, hält ihm den Mund zu	Groß / Nah	(66)		fehlt	66	0/02/57 – 0/02/59
67	1/16/09 – 1/16/11	Untersicht: Frz. Soldaten springen über den Trichter	Nah	(67)		fehlt	67	0/02/59 – 0/03/01
68	1/16/11 – 1/16/48	Paul über frz. Soldaten, Hand fest auf dessen Mund, zieht sich zurück, guckt über den Trichterrand, duckt sich, hält Helm hoch, dieser wird durchschossen	Nah	(68)		fehlt	68	0/03/01 – 0/03/38
69	1/16/48 – 1/16/59	Perspektivwechsel: Obersicht: Paul / verwundeter Franzose, Paul wäscht sich die blutigen Hände	Halbnah	(69)		fehlt	69	0/03/38 – 0/03/47

## 2.8 Sequenz 31 „Granattrichterszene“ (Videocassette 2)

Die „Trichterszene“, Konfrontation mit der eigenen Verantwortung beim Töten im Krieg; dem Sterben, das kein ruhmreicher „Heldentod“, sondern langsam, einsam und qualitativ ist, wurde 1953 bis auf die ersten zwei und die letzte Einstellung geschnitten.

1984 Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	1953		Videocassette 2	
			Einstellungsgröße	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellung
1	1/16/59 – 1/17/00	Nacht: RAKETEN AM HIMMEL	Totale	1/12/28 – 1/12/30	identisch	1 0/03/47 – 0/03/49
2	1/17/00 – 1/17/09	BÄUMER kauert im Trichter, hält sich die Ohren zu. (lange Schwarzblende, ca. 5 Sek.)	Nah	1/12/30 – 1/12/36	identisch	2 0/03/49 – 0/03/57
3		FRANZOSE mit weit aufgerissenen Augen, versucht sich aufzurichten	Nah	–	fehlt	3 –
4		RAKETEN am Himmel	Totale	–	fehlt	4 –
5		DUVAL auf dem Rücken, Paul kommt hinzu, Angst in den Augen Duvals	Nah	–	fehlt	5 –
6		PAUL / PROFIL ( guckt nach rechts )	Nah	–	fehlt	6 –
7		PAUL / DUVAL: Paul streicht dessen Schulter, will helfen	Nah	–	fehlt	7 –
8		PAUL schöpft Wasser	Amerikanisch	–	fehlt	8 –
9		PAUL / DUVAL: Paul gibt ihm Wasser aus der Hand	Nah	–	fehlt	9 –
10		Nacht: Himmel, Rakete	Totale	–	fehlt	10 –
11		Tag: SCHLACHTFELD, Granateneinschläge	Totale	–	fehlt	11 –
12		PAUL / DUVAL	Nah	–	fehlt	12 –
13		PAUL, sitzend, Off – Stöhnen Duvals, Paul: „Hör auf zu stöhnen, ich halte das nicht mehr aus ...“ Er wird wütend, bereit ... –	Amerikanisch	–	fehlt	13 –
14		DUVAL stirbt lächelnd mit offenen Augen	Nah	–	fehlt	14 –
15		PAUL holt Wasser	Amerikanisch	–	fehlt	15 –
16		PAUL / DUVAL Paul will Duval Wasser geben, bemerkt dessen Tod	Amerikanisch	–	fehlt	16 –
17		DUVAL	Groß	–	fehlt	17 –
18		PAUL, resigniert	Groß	–	fehlt	18 –

1984 Einstel- lung	Zeit im Film	Bildinhalt	1953			Videocassette 2	
			Einstellungs- größe	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstel- lung	Zeit im Film
19		DUVAL	Groß	-	fehlt	19	-
20		PAUL	Groß	-	fehlt	20	-
21		DUVAL Beginn von Pauls Monolog über Reue und Kameradschaft	Groß	-	fehlt	21	-
22		PAUL / DUVAL: Fortsetzung des Monologs „... erst warst du ein Feind ...“	Nah	-	fehlt	22	-
23		DUVAL	Groß	-	fehlt	23	-
24		Obersicht: PAUL / DUVAL im Trichter, Monolog: „... sag, daß du mir vergibst.“	Amerikanisch	-	fehlt	24	-
25		DUVAL	Groß	-	fehlt	25	-
26		wie 24: „... Warum haben sie das mit uns gemacht – wir wollten doch nur leben du und ich, ... könntest Bruder sein ...“ etc.	Amerikanisch	-	fehlt	26	-
27		DUVAL	Groß	-	fehlt	27	-
28		PAUL / DUVAL: Paul nimmt Duvals Paß aus dessen Jacke ; verspricht: „Ich schreib an deine Eltern ...“	Nah	-	fehlt	28	-
29		Duvals TRUPPENAUSSWEIS	Groß	-	fehlt	29	-
30		Untersicht: PAUL / DUVAL Paul verspricht, auch für Duvals Frau zu sorgen	Amerikanisch	-	fehlt	30	-
31		Überblendung: PAUL schläft ein	Groß	-	fehlt	31	-
32		Nacht: PAUL / DUVAL liegend, Paul schreckt auf, guckt über den Trichterrand, dreht sich um, holt seinen Helm	Amerikanisch	-	fehlt	32	-
33	1/22/18 – 1/22/26	Untersicht: PAUL verläßt den Trichter	Amerikanisch	1/12/36 – 1/12/44	identisch	33	0/09/06 – 0/09/15

## 2.9 Sequenz 32 Reflexion über das Töten im Krieg (Videocassette 2)

Die Reflexion über das Töten im Krieg, die letzte Sequenz auf Videocassette 2, ist in der 53er Schnitfassung komplett vorhanden.

1984				Videocassette 2			
Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße	Einstellung	Zeit im Film	Bildinhalt	Einstellungsgröße
1	1/22/26 – 1/22/51	KAT / PAUL: Paul macht sich Vorwürfe wegen des Tötens im Krieg. Kat tröstet ihn: „Wir alle müssen töten, deswegen sind wir doch hier.“ Weist auf Westhus.	Nah	1	1/09/15 – 1/09/40	identisch	Nah
2	1/22/51 – 1/22/57	SCHARFSCHÜTZE WESTHUS im Graben, zielt auf Franzosen, trifft und freut sich über gelungenen Schuß.	Nah	2	1/09/40 – 1/09/46	identisch	Nah
3	1/22/57 – 1/23/18	KAT / PAUL Ende der Selbstvorwürfe Pauls, denn: „Krieg ist Krieg.“	Nah	3	1/09/46 – 1/10/07	identisch	Nah
4	1/23/18 – 1/23/20	WESTHUS erneut anlegend	Nah	4	1/10/07 – 1/10/09	identisch	Nah
5	1/23/20 – 1/23/28	PAUL / KAT ohne Dialog	Nah	5	1/10/09 – 1/10/16	identisch	Nah

### Anhang 3: Filmausschnitte/Sequenzmontagen für die filmanalytische Arbeit (Videocassette 3)

Ausgewählte Sequenzen und Einstellungen zur inhaltlichen und formalen Filmanalyse.

Neun Beispiele vergleichender Gegenüberstellung bzw. demonstrierenden Zusammenschnitts.

#### Beispiel 1. „Ist es wundervoll für das Vaterland zu sterben?“ (Kausalmontage)

Sequenz 2 (1953)  
Zeit: 0/00/00 – 0/04/47

gegen

Sequenz 44 (1953)  
Zeit: 0/04/47 – 0/08/30

Inhalt: Die patriotische Rede des Lehrers Kantorek vom Krieg als ruhmreichen „Abenteuerspiel“ verführt eine Klasse, sich geschlossen freiwillig zu melden. Filmische Exkurse in die Gedankenwelt zweier Schüler als auch das „Mienenspiel“ der Klasse in Nahaufnahmen, verdeutlichen ihre naive Vorstellung von Krieg, die nicht zuletzt an den Reiz gekoppelt ist, „des Kaisers Rock“ auf dem „Feld der Ehre“ tragen zu dürfen.

Die Gegenüberstellung mit Sequenz 44 bietet sich besonders wegen Kantoreks eindringlicher Glorifizierung des „Heldentodes“ an. Zitatauszug:

„... auf dem Schlachtfeld in der vordersten Reihe zu kämpfen, das ist die wahre Mannes-tugend. Bestimmt wird der Krieg bald vorbei sein, und ich glaube ohne viel Verluste. Und wenn wirklich gewisse Verluste eintreten sollten, dann laßt uns des lateinischen Spruches gedenken, den wohl so mancher römische Krieger auf den Lippen trug, wenn er im fernen Lande auf dem Schlachtfeld stand: Dulce et decorum est pro patria mori – Süß und ehrenvoll ist es, für das Vaterland zu sterben. ... wo das Vaterland in Not ist, müssen alle persönlichen Interessen zurücktreten. Das Feld der Ehre ruft alle.“

Inhalt: Bei seinem Heimaturlaub sucht Paul Bäumer seine alte Schule auf. Kantorek verkündet seinen Schülern hier noch immer die alten Phrasen von Vaterlandsliebe und Heldentod, deren Anziehungskraft ungebrochen ist. Paul, der vermeintliche „Held“ wird aufgefordert, von „ruhmreichen“ Taten zu berichten, doch er enttäuscht diese Erwartung.

Paul beschreibt die Realität des Sterbens an der Front, Zitatauszüge:

„... einen schönen Tod hab' ich an der Front noch nie gesehen. ... Millionen fallen draußen auf beiden Seiten und was nutzt das alles schon? ... Es stirbt sich wirklich nicht so leicht, wie sie den Jungen dauernd einreden, und es ist leichter gesagt, als dabeisein zu müssen.“

Beispiel 2. „Philosophie des Krieges“ (Kontrastmontage)

Ausschnitt: Sequenz 24 (1953) Zeit: 0/8/45 – 0/11/22	gegen	Ausschnitt: Sequenz 43 (1953) Zeit: 0/11/22 – 0/13/ 38
Inhalt: Die Soldaten philosophieren nach der Rückkehr von einem langen Fronteinsatz über die Ursachen des Krieges. Ihre verschiedenen Erklärungsmuster offenbaren die große Unsicherheit mit dem Thema. Als Konsens des Dialogs wird indes allgemeine Kriegsmüdigkeit und bei den jungen Soldaten die Abkehr vom anfänglichen Patriotismus deutlich. Nach Kats abschließendem Vorschlag, Kaiser und Minister ihre Kriege allein, gewissermaßen als Volksfest, auf einem großen Feld mit Keulen austragen zu lassen, löst sich das nachdenkliche Gespräch in Heiterkeit auf.		Inhalt: Bei seinem Heimaturlaub besucht Paul den Vater in dessen Stammlokal. Hier findet eine andere Schlacht statt. Die daheimgebliebene „Generation der Befreiungskriege“ ereifert sich streitend über die bestmögliche Strategie den „Franzmann“ zu schlagen. Durchhalteparolen werden laut. Deutlich wird die große Distanz zum realen Kriegsgeschehen. Wie auch im vorangegangenen Filmbeispiel ist der Patriotismus in der Heimat ungeboren.

Beispiel 3. „Der Feind – Ein Mensch wie ich“ (Schlüsselszene)

Ausschnitt Sequenz 30 (1984) Zeit : 0/13/53 – 0/15/40	gegen	Sequenz 31 (1984) Zeit: 0/15/40 – 0/21/05
entspricht Videocassette 2, siehe daher ausführliche Beschreibung in A2.7		entspricht Videocassette 2, siehe daher ausführliche Beschreibung in A2.8

Beispiel 4. „Scharfschützen – Zur Philosophie des Tötens“ (Kausalmontage)

Sequenz 32 (1953) Zeit: 0/21/20 – 0/22/23	gegen	Sequenz 49 (1953) Zeit: 0/22/23 – 023/26
Inhalt: Paul wird nach seiner Rückkehr aus dem Trichter, in dem er das langsame Sterben des von ihm getöteten Franzosen miterlebt hat, von Selbstvorwürfen bewegt. Er diskutiert mit Kat über das Töten im Krieg. Dieser versucht ihn mit den Worten zu trösten, daß das Töten die unabdingliche Aufgabe eines Soldaten im Krieg darstelle und verweist auf den Scharfschützen Westhus, der ebenfalls – Parallelmontage – auf den „Feind“ anlegt. Zustimmung schließt Paul den Dialog mit den Worten „Krieg ist Krieg, damit muß man sich abfinden“. Vgl. Einstellungsprotokoll A2.9.		Inhalt: Paul wird von einem Scharfschützen erschossen, während er die Deckung verläßt, um nach einem Schmetterling zu greifen.

Beispiel 5. „Von Menschen und Ratten“ (Kontrastmontage)

Ausschnitt Sequenz 20 (1953) Zeit: 0/23/39 – 0/23/58 & 0/24/16 – 024/30	gegen	Ausschnitt Sequenz 21 (1984) Zeit: 0/23/58 – 0/24/16 & 0/24/30 – 0/24/44
Inhalt: Unterstand, Nahaufnahmen, die Soldaten erschlagen mit Spaten unzählige Ratten		Inhalt: Grabenkampf, Szenerie ist analog zu Sequenz 20, verdeutlicht durch Kontrastmontage. Bei diesen Nahaufnahmen der Protagonisten während des Grabenkampfes, handelt es sich um Einstellungen, die 1953 geschnitten wurden. Siehe A2.5.

Beispiel 6. „Dramaturgie mit Stiefeln“ (Sequenzmontage)

Ausschnitt Sequenz 3 Zeit: 0/24/58– 0/25/13 // Ausschnitt Sequenz 25 Zeit : 0/25/13–0/26/27  
 // Ausschnitt Sequenz 26 Zeit: 0/26/27–026/48 // Sequenz 27 Zeit: 0/26/48–0/27/33

Inhalt: Die Sequenzmontage verdeutlicht den gezielten Einsatz eines dramaturgischen Leitmotivs (die Stiefel Kemmerichs) im Spielfilm. Der zeitlich geräffte „Werdegang“ der Stiefel beinhaltet gleichsam die Entwicklung/Intention des Films:

Eingeführt als stolzes Symbol des Patriotismus (Seq. 3), das für den beinamputierten Kemmerich sinnlos wird, (Seq. 25), werden sie an Müller verschenkt (Seq. 26), der in den Stiefeln stirbt – wie auch der nächste Schulkamerad. (Seq. 27)

Beispiel 7. „Geschlachtet“ (Kontrastmontage)

Sequenz 11 (1953)  
 Zeit: 0/27/46 – 0/28/27

gegen

Ausschnitt Sequenz 47 (1953)  
 Zeit: 0/28/27 – 0/28/46 &  
 Ausschnitt Sequenz 48 (1953)  
 Zeit: 0/28/46 – 0/29/05

Inhalt: Kat trägt auf den Schultern ein „organisiertes“ Schwein zu den hungrigen Rekruten ins Frontquartier.

Inhalt: Paul trägt in gleicher Pose den erschossenen Kat (Seq. 47) ins Frontlazarett (Seq. 48).

Beispiel 8. „Krieg – naturalistisch“ (Beispiel für Schnitt 1953)

Ausschnitt Sequenz 21 (1953)  
 Zeit: 0/29/19 – 0/29/23

gegen

Ausschnitt Sequenz 21 (1984)  
 Zeit: 0/29/27 – 0/29/32

siehe A2.5 Einstellung 60

siehe A2.5 Einstellung 60

Beispiel 9. „Erst kommt das Fressen, dann die Moral – Liebe im Krieg“  
(1953 contra Urfassung)

1953	gegen	1984
Ausschnitt Sequenz 34 Zeit: 0/29/50 – 0/30/28		Ausschnitt Sequenz 34 Zeit: 0/34/20 – 0/34/58
Sequenz 35 Zeit: 0/30/28 – 0/32/45		Sequenz 35 Zeit: 0/34/58 – 0/37/45
Sequenz 36 Zeit: 0/32/45 – 0/34/08		Sequenz 36 Zeit: 0/37/45 – 0/39/06
Ausschnitt Sequenz 38 Zeit: 0/34/08 – 0/34/13		Sequenz 37 Zeit: 0/39/06 – 0/40/25 Ausschnitt Sequenz 38 Zeit: 0/40/25 – 0/40/30

Inhalt: Kontaktaufnahme der Soldaten zu französischen Frauen am anderen Ufer eines Flusses mittels „Essenofferte“ (Seq. 34).

Vor dem nächtlichen Besuch verlosen die Soldaten die Frauen untereinander. Mit Gelächter werden die nackten Soldaten von diesen begrüßt, doch als sie das Haus betreten herrscht beklemmende Stille, bevor die mitgebrachte Verpflegung wiederum „vermittelt“. Es folgt das gemeinsame Essen, Zärtlichkeiten werden ausgetauscht (Seq. 35).

Kat macht derweil auf Geheiß der Rekruten Tjaden, den eigentlichen „Organisator“ der Verabredung in einer Kneipe betrunken. (Seq. 36).

Auf diese Szene folgt 1953 direkt der Abmarsch aus dem Dorf. (Seq. 38)

Inhalt: Ausschnitt (Seq. 34) siehe linke Spalte.

1984 beginnt Sequenz 35 mit einer Nahaufnahme der nackten Beine von den sich ausziehenden Soldaten, die 1953 geschnitten ist. Auffällig ist auch die unterschiedliche Synchronisation. 1953 hört man beim gemeinsamen Essen nur das „Juchzen“ der französischen Frauen, 1984 führen sie einen Dialog.

Abgesehen von der unterschiedlichen Synchronisation, die indes keine sinngemäßen Abweichungen beinhaltet, entspricht Sequenz 36 dem Pendant von 1953.

Sequenz 37 ist in der 53'er Fassung des Films komplett geschnitten. Inhalt: Bei Grammophonmusik gesteht Paul seiner französischen Geliebten, daß er sie nie vergessen werde. Seine Begleiter verlassen unzweideutig die Schlafzimmer ihrer Partnerinnen, dann verlassen sie gemeinsam das Haus.

Sequenz 38 ist identisch.



# Wolfgang Bartling, Detlef Endeward

## Bilder vom Krieg

Zur Arbeit mit den Motiven der Diareihe und den Fotografien

Die im o. g. Medienpaket enthaltene Diareihe enthält insgesamt 24 Bildmotive, die auf verschiedene Weise den Krieg und die Auseinandersetzung mit ihm thematisieren: Filmplakat, Standfotos aus dem Film, Feldpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg, Bildwerke von Otto Dix, Kriegerdenkmäler und eine Plastik von Ernst Barlach.

In diesem Heft sind über diese Motive hinaus noch zahlreiche Szenenfotos aus dem Film und zeitgenössische Fotografien enthalten.<sup>1</sup> Diese Auswahl ermöglicht es, zu verschiedenen Aspekten der Filmarbeit die Bilder ergänzend und zugleich vertiefend bzw. vergleichend hinzuzuziehen. Die Gesamtreihe bzw. einzelne Motive können bei der Arbeit in mehreren Fächern eingesetzt werden: Geschichte, Sozial-/Gemeinschaftskunde, Deutsch, Kunst.

Nr.	Motiv	Art/Gegenstand
01	Schlachtfeld	Plakat zum Film
02	Offizier erzwingt Gruß von Paul Bäumer Paul Bäumer im Trichter	Standfoto aus Sequenz 43 Standfoto aus Sequenz 31
03	Pauls Verletzung Aufbau von Befestigungszäunen in der Nacht	Standfoto aus Sequenz 38 Standfoto aus Sequenz 15
04	Paul Bäumer und Duval Besuch im Lazarett	Standfoto aus Sequenz 31 Standfoto aus Sequenz 25
05	Auf dem Schlachtfeld	Standfoto aus Sequenz 15
06	Totentanz, Anno 17	Otto Dix: Radierung aus der Mappe „Der Krieg“, 1924
07	Im Unterstand	Standfoto aus Sequenz
08	Im Unterstand	Feldpostkarte (Sammlung Heinrich)
09	Weihnachten an der Front	Feldpostkarte (Sammlung Heinrich)
10	Kindermotiv: „Jetzt wird in den Krieg gegangen“	Feldpostkarte (Sammlung Heinrich)
11	„Neues Leben, neues Hoffen“	Feldpostkarte (Sammlung Heinrich)
12	„Ach, die Rosen welken all“	Feldpostkarte (Sammlung Heinrich)
13	Triptychon mit Predella	Otto Dix: „Der Krieg“
14	Triptychon, rechter Flügel	Otto Dix: „Der Krieg“
15	Feldgottesdienst vor dem Fronteinsatz	Feldpostkarte (Sammlung Heinrich)
16	Auch ein Triptychon	3 Feldpostkarten (Sammlung Heinrich)
17	Ein schönes Grab	Otto Dix, Graphit auf Postkarte, 1916
18	Schlechtes Grab	Otto Dix, Graphit auf Postkarte, 1916
19	„Neckerei mit Puppe“	Feldpostkarte (Sammlung Heinrich)
20	„Des Volkes Dank ist Euch gewiß“ (Die Kaiserin im Lazarett)	Feldpostkarte (Sammlung Heinrich)
21	Soldat im Ersten Weltkrieg	Foto
22	Denkmal für die Gefallenen einer Dorfgemeinschaft	Foto Bartling, 1993
23	Denkmal für die Gefallenen eines Marktfleckens	Foto Bartling, 1993
24	Denkmal im Magdeburger Dom	Ernst Barlach, Holzplastik, 1929



Dia 3: Paul Bäumer wird verletzt

Das Plakat (Bild 1) und die Standfotos (Bilder 2, 3, 4, 5 und 7) aus dem Film dienten dem Filmverleih schon in den 50er Jahren zur Werbung für den Film und waren zugleich als Werbeausänge für die Kinos gedacht. Im unterrichtlichen Einsatz sollten sie vor allem als Motiv-Zitate aus dem vorgeführten Film verwendet werden. Die Szenenfotos können dabei unmittelbar in der ersten Gesprächsphase oder in der Phase der Filmanalyse/-auswertung als Gedächtnisstützen dienen.

Die Bilder reaktivieren Gefühle und Stimmungen im Zusammenhang mit der Filmwahrnehmung. Auf diese Weise wird die Kommunikation darüber angeregt. Zudem erleichtert die „bildgestützte Filmauswertung“ die Arbeit, weil sie sprachlich entlastet. Es fällt leichter, sich zu seinen Eindrücken und Filmerlebnissen zu äußern, wenn man sich auf ein Bild beziehen kann, wenn sich Bild und Sprache gegenseitig stützen.

Ferner können sie helfen, die vielen komplexen visuellen Informationen eines Films, die nur bedingt über Fragen abzurufen sind, zu erschließen. Bilder helfen bei der Erinnerung an Gesehenes, bei der Ordnung des Gesehenen im Kopf. Sie aktivieren Erinnerungen an bestimmte, nicht mehr so-

fort präsen- te Informationen und ermöglichen so auch noch nach Tagen ein detailliertes Gespräch.

Die Feldpostkarten aus der Sammlung Heinrich (Bilder 8, 9, 10, 11, 12, 15, 19, 20) sind aufschlußreiche Zeitdokumente aus der Kriegszeit selbst. Die Karten sind als ein un-

mittelbar an diese Zeit gebundenes Medium anzusehen, welche den Angehörigen in der Heimat signalisieren sollten, wie „lustig doch das Soldatenleben sei“. Hinter ihrer massenhaften Verbreitung standen dabei aber nicht nur propagandistische Intentionen, sondern auch einfache kommerzielle Erwägungen. Mit dem Bedürfnis der Soldaten an der Front, ihre Familien über ihr Schicksal zu informieren, die Beziehungen wenigstens in dieser rudimentären Form aufrechtzuerhalten, ließ sich Geld verdienen. Die Feldpostkarten verdeutlichen bereits in dieser eingeschränkten Motivauswahl die oberflächlich-seichte Verharmlosung bis zur Verniedlichung sowie das heroisierende Pathos in der Kriegspropaganda. Eine penetrante Verlogenheit und ein makaberer Zynismus, der mit zunehmender Kriegszeit nicht nur den Soldaten an der Front deutlich werden mußte, sondern auch den Menschen in der Heimat. Für den heutigen Betrachter wirken sie aus diesem Grunde eher provozierend. Gerade im Kontrast zu den Kriegsbildern des Films offenbart sich diese verlogene Sicht der Kriegswirklichkeit besonders eindringlich.

Die Feldpostkarten sollten herangezogen werden, wenn es um eine vertiefende Beschäftigung mit der anfänglichen – und auch im Film dargestellten – Kriegsbegeisterung geht und wenn es darum geht, wie die Soldaten ihre Fronterlebnisse verarbeiten konnten. Sie fordern auf, zu fragen:

- Warum zogen so viele junge Männer – wie die Jungen im Film – begeistert und mit illusionären Vorstellungen von der Kriegswirklichkeit in den Krieg?
- Warum konnte von solchen Karten eine Wirkung – sowohl an der Front wie in der Heimat – überhaupt erwartet werden? Konnte eine solche Propaganda die Bereitschaft zum Krieg fördern bzw. aufrechterhalten helfen?
- Warum nutzten Soldaten solche Karten, obwohl sie ihren alltäglichen Kriegserfahrungen widersprachen?
- An welche Gefühle appellieren diese Darstellungen? Welche Werte und Vorstellungen drücken sich in ihnen aus?
- Verweisen die Postkarten nicht auf psychische Dispositionen der Menschen, den Krieg als etwas „Normales“, den Kampf als „heldenhaftes Mannestum“ anzusehen?

Einzelne Motive weisen Ähnlichkeiten mit Filmsequenzen auf: Die Feldpostkarte „Nekkeri mit Puppe“ (Bild 19) findet eine inhaltliche Entsprechung in einigen Sequenzen des Films (...). Der im Grabenkampf übliche



Dia 20: „Des Volkes Dank ist Euch gewiß“

„Test“ wird, auf einer Feldpostkarte inszeniert und fotografiert, zum makaberen Spiel. Diese Motive können somit direkt in die Auswertung des Films einbezogen werden: Was unterscheidet die bildlichen Darstellungen? Was drückt sich in diesen Unterschieden bezüglich der Sicht auf den Krieg und der Bewertung des Krieges aus?

Im deutlichen Kontrast zu den Motiven und Intentionen der kommerziellen Feldpostkarten stehen die Bildbeispiele aus der Bildenden Kunst. Otto Dix, Zeitgenosse von Remarque und Kriegsteilnehmer wie er, formuliert und verdichtet sein persönliches Erleben des Krieges bildnerisch. Die beiden Postkarten (Bilder 17 und 18) fordern durch ihren deutlichen Kontrast zu den kommerziellen Beispielen zur vergleichenden Betrachtung heraus.<sup>2</sup> Ebenso die zum „Triptychon“ arrangierten drei Feldpostkarten (Bild 16). Sie stellen nochmals überdeutlich die bereits angesprochene pathetische Verlogenheit der Kriegspropaganda heraus.

Ähnlichkeiten der Motive zu Filmeinstellungen und -sequenzen werden dabei deutlich: Die Radierung „Totentanz, Anno 17“ (Bild 6) findet ihre Entsprechung im Standfoto (Bild 5), welches auf das Geschehen in der 15. Sequenz des Films verweist. Eine ähnliche Motivsituation erfährt in der Radierung eine bildnerische Verdichtung, ja Zuspitzung. Sowohl für den Maler wie für den Autor offenbaren sie bedeutsame – ähnliche – Erinnerungen an ihre Kriegserlebnisse.

Die wohl bedeutsamste Auseinandersetzung mit dem eigenen Kriegserlebnis findet seine künstlerische Formulierung in dem Triptychon „Der Krieg“, welches Dix zehn Jahre nach Kriegsende – also etwa zeitgleich mit Remarques Romanveröffentlichung (!) – in Dresden ausführte (Bilder 13 und 14). Erst nach dieser langen Verarbeitungszeit fühlte er sich reif, „das große Thema anzupacken“, wie er selber, 1964 dazu befragt, bemerkte.

„Die von Dix gewählte Form des mittelalterlichen Altarbildes für sein Kriegstriptychon war wohlbedacht. Eine zeitgenössische ‚Version‘ menschlicher Martern analog zu den sakralen Kreuzigungsbildern sollte entstehen. Indirekt wurde der Isenheimer Altar des Matthias Gothart Nithart, genannt Grünewald, zum Vorbild für den Aufbau des Gemäldes. Sein Inhalt entstammt jedoch ganz und gar der Dixschen Wahrnehmung. Einbezogen in die Abfolge des Geschehens sind die Tageszeiten Morgen, Mittag und Nacht. Nachvollzogen wird somit ein „Kreislauf“ der Hölle. Auf dem



Dia 19: „Neckerei mit Puppe“

linken Flügel marschiert die Kolonne der Soldaten im Frühnebel in die Schlacht. Diese ‚entfaltet‘ sich in ihren grausigen Auswüchsen auf der hölzernen Mitteltafel. Als einziger Überlebender hockt ein Soldat mit Gasmaske unter dem Trümmerbogen einer ehemaligen Brücke, auf den eine Leiche aufgespießt ist. Im Hintergrund dehnt sich eine apokalyptische Graben- und Kraterlandschaft aus, in der Anlage

der des Mittelteiles des Isenheimer Altars vergleichbar. Die endgültige Fassung des rechten Flügels (mehrere Entwürfe gingen ihr voraus) zeigt Dix selbst, der dem Inferno entronnen ist und gleichzeitig noch einen verwundeten Kameraden retten kann. Auf der Predella, dem Tafel-‘Untersatz‘, beruhigt sich die Dramatik der Geschehenskette schließlich im Abbild des totenähnlichen Schlags der Soldaten. Unmöglich, diesem zur Vision der ‚letzten Tage der Menschheit‘ gewordenen Werk auf dem beschränkten zur Verfügung stehenden Raum gerecht zu werden. Zahlreiche Deutungen des Gemäldes wurden versucht. Man würde es nicht hinreichend erfassen, wenn man es nicht auch in der Großartigkeit seiner technischen Ausführung sähe. Notwendig für seine Entstehung waren neben mehreren

Dia 14:  
Triptychon,  
rechter Flügel



Entwürfen in Blei und Röteln und einer Aquarell-Fassung der Komposition vor allem die Kartons, Vorzeichnungen in den maßstabgetreuen Verhältnissen des fertigen Bildes. Die Anwendung der mühsamen Schichten-technik der transparent übereinander aufgetragenen Lasuren entspricht dem analytischen Charakter des Gemäldes.“<sup>3</sup>

Vergleichend zu den Bildern von Dix und der filmischen Darstellung des Kriegsgeschehens können auch die gestellten „Kriegsfotografien“ herangezogen werden, um über Fragen der „Authentizität“ und Wahrhaftigkeit von Inszenierungen und sog. Dokumenten nachzudenken.

Eine weitere Form der gesellschaftlichen Verarbeitung des Krieges stellen die zahllosen Kriegerdenkmäler dar.<sup>4</sup> Die Bilder 22 und 23 zeigen übliche Beispiele von Denkmälern für die Gefallenen des Krieges. Nicht selten erschöpft sich die bildliche Gestaltung dabei in heroisierender Trauerhaltung des oder der Dargestellten. Heute geradezu peinlich wirkt es dann, wenn eine „schicksalhafte Verklärung“ hinzutritt. Demgegenüber steht die Aussage Barlachs im „Ehrenmal für die Gefallenen“ im Magdeburger Dom von 1929 (Bild 24): Als künstlerische Gestaltung der malerischeren Formulierung von Otto Dix vergleichbar, verdeutlicht es, neben ehrlicher Trauer, Wahrheit! Die Holzskulptur mußte 1934 aus einer Nische im Dom entfernt werden. Erst nach 1945 fand sie ihren Platz an gleicher Stelle.



Dia 23: Denkmal für die Gefallenen einer Dorfgemeinschaft



Dia 24: Holzplastik von Ernst Barlach (1929) im Magdeburger Dom

## Anmerkungen

- 1 Die Szenenfotos in diesem Heft können, auf Folie kopiert, zusätzlich herangezogen werden. Zur Arbeit mit Szenenfotos vgl. Wolf-Rüdiger Wagner: Anhand von Bildern über Filme sprechen – Hinweise und Vorschläge zur Filmauswertung. In: Schindlers Liste. Szenenfotos, Presseartikel, Arbeitshilfen. Materialien zur Medienpädagogik 3. Hrsg. von der Landesmedienstelle Niedersachsen, Hannover 1994, S. 24/25
- 2 Die Kunstgalerie in Gera, dem Geburtsort von Dix, veröffentlichte im Katalog „Grüße aus dem Krieg“ insgesamt 53 Feldpostkarten des Künstlers, aus dem die beiden Beispiele entnommen sind.
- 3 Eva Karcher: Otto Dix, Bindlach 1992  
Das Buch enthält neben der Biographie des Künstlers, sowie einer großen gut reproduzierten Auswahl seines Werkes, besonders zur hier angesprochenen Thematik treffende Beispiele. So auch u. a. das Gemälde „Schlachtfeld in Flandern“.
- 4 Anregungen für die Auseinandersetzung mit Kriegerdenkmälern liefert : Gerhard Schneider: Kriegerdenkmäler als Geschichtsquellen, in: Hans-Jürgen Pandel, Gerhard Schneider (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht. Geschichtsdidaktik, Band 24, Düsseldorf 1985, S. 293–330 und Michael Jeismann, Rolf Westheider: Bürger und Soldaten. Deutsche und französische Kriegerdenkmäler zum Ersten Weltkrieg, in: Geschichtswerkstatt 16: Gewalt – Kriegstod – Erinnerung. Die unausweichliche Wiederkehr des verdrängten. Hamburg 1988, S. 6–15



Dia 5: Auf dem Schlachtfeld

Dia 6: Totentanz, Anno 17





Dia 7: Im Unterstand

Dia 8: Fiktion und Wirklichkeit?



Paul R. Hilpert

## Realitätsillusion in Foto und Film

Arbeit mit Standfotos und Filmsequenzen im Kunstunterricht

Da die Fotografie und der Film Massenmedien sind, muß die Anwendung dieser Medien Konsequenzen für das Verhalten der Schüler/innen haben. Kommunikation durch Foto- und Filmbilder geschieht mit Hilfe unterschiedlicher Zeichen und Zeichensymbole, die ihre besondere Qualität haben. So sind sie z. B. Abbilder, die eine weitgehende Ähnlichkeit mit Gegenständen aus der Wirklichkeit haben. Das Besondere bei Foto- und Filmbildern beruht darauf, Realitätsillusionen vermitteln zu können. Es wird immer nur ein Ausschnitt aus der Realität gezeigt, was soviel bedeutet, daß die vom Hersteller (Fotograf bzw. Filmemacher) getroffene Auswahl zugleich auch seine Interpretation ist. Der spezifische Charakter dieser beiden Medien ist von der Grundlage her sehr ähnlich, sie haben beide, rein technisch gesehen, ein und dieselben Gestaltungsmerkmale (Ausschnittwahl, Vogel- und Froschperspektive, Beleuchtung, Montage/Collage). Beim Film entsteht zusätzlich ein dynamischer Prozeß (schnelle Bildfolgen etc.), welcher dem Betrachter kaum Zeit zum Verweilen und Reflektieren läßt. Es wird immer schwerer, sich verstandesmäßig mit dem dargebotenen Inhalt auseinanderzusetzen. Die Folge ist passives Konsumverhalten.

Angetreten zum Sterben!



Dadurch, daß unsere Umwelt heutzutage kaum noch durch unmittelbare Erfahrung zu erschließen ist, wird sie in wachsendem Maße durch Medien vermittelt. Eine starre Trennung zwischen Sender und schweigendem Empfänger im Kommunikationsprozeß macht es denen, die Fotos und Filme herstellen, sie finanzieren oder auf andere Art und Weise auf eine Produktion bzw. deren öffentliche Darstellung Einfluß nehmen, möglich, ihre Interessen massiv zu vertreten. Dadurch, daß die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit und die massenhafte Verbreitung fotografischer und filmischer Bilder gegeben ist, bekommen diese damit auch einen besonderen gesellschaftlichen Stellenwert. Hier ist es geboten, eine kritische Distanz zur dargebotenen Information, ein Durchschauen des Gesehenen und Gehörten zu entwickeln, Manipulationsmechanismen zu entlarven, sowie die Strukturen dieser Medien und ihre audio-visuellen Grundbegriffe und gesellschaftlichen Bezugspunkte zu erkennen.

Für den Unterricht im Fach Kunst ergeben sich hieraus folgende allgemeine Betrachtungsansätze:

- Foto und Film als Massenkommunikationsmittel mit ihrer besonderen Sender-Empfänger-Beziehung;
- Foto und Film als Abbild mit ihrer besonderen Qualität im Vermittlungsprozeß von Realität;
- Foto und Film als Produkt mit ihren sozio-ökonomischen Aspekten in den Bereichen Produktionssituation, Stellung und Rollenfunktion der Hersteller und Stellenwert und Funktion der Ware Foto/Film.

Für die Arbeit mit dem Medienpaket „IM WESTEN NICHTS NEUES“ lassen sich diese Überlegungen konkretisieren.

Um die im Film enthaltenen Filmsequenzen genauer zu analysieren, empfiehlt es sich, mit Hilfe der Standfotos – als erstem Arbeitsschritt – Grundlagen zur Foto- und Filmsprache zu erarbeiten, um im späteren Verlauf auf die technischen und inhaltlichen Gesichtspunkte einzelner Filmsequenzen genauer und reflektierender eingehen zu können. Das Paket (Baustein VI) enthält vier Großfotos im Querformat (17 x 26,5 cm) und



acht Fotos im Hochformat (17 x 13 cm). Inhaltlich werden unterschiedliche Teilbereiche aus dem Film dargestellt, Szenen im Schützengraben, im Unterstand, in der Kaserne, im Klassenraum der Schule, am Krankenlager, zu Hause am Bett der kranken Mutter. Es empfiehlt sich, eine Einzelbildanalyse anzustellen. Hierbei sind formale Aspekte nach dem Bildaufbau und danach inhaltliche Aspekte nach der Aussage zu untersuchen. Es könnte darüberhinaus zur Begriffsklärung über die Art und Weise einer realistischen Darstellungsart erarbeitet werden, wobei der Realismusbegriff im Sinne von Brecht eine sinnvolle Auseinandersetzung darstellt. Es könnte auch eine Untersuchung nach der Faszination der hier angebotenen Bildbeispiele durchgeführt werden, wobei die emotionalen Empfindungen beim Betrachter näher untersucht werden sollten. Interessant ist in diesem Zusammenhang sicherlich auch eine vergleichende Bildanalyse mit dem Bildbeispiel von Otto Dix (siehe Diareihe), für den es galt, „die Dinge zu sehen, wie sie sind,“ denn „das ist die Voraussetzung für eine wahre Realistik“.<sup>1</sup> Zu untersuchen wäre hierbei, worin die gravierenden Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten zwischen der fotografischen und der gemalten Kunstform liegen. Karl Pawek stellte in diesem Zusammenhang in seinem Buch 'Totale Photographie' die These auf: „Was die Photographie machen kann, kann die Kunst nicht mehr machen. In eine wirkliche Konkurrenz mit der Photographie kann sich die Kunst nicht einlassen, das widerspricht ihrem Wesen. Wenn sie das Gleiche machen würde wie die Photographie, wäre sie nicht mehr Kunst“.<sup>2</sup>

Die im Medienpaket enthaltenen Standfotos bieten – als zweiter Arbeitsschritt – die Möglichkeit, das Prinzip der Bildmontage zu erproben, ein erster Schritt sich einem der wesentlichen filmischen Gestaltungsmittel anzunähern. Von einem Fotosatz kann zwar nicht erwartet werden, daß die Effekte des „scheinbar“ bewegten Filmbildes zur Geltung kommen, es geht vielmehr um eine Veranschaulichung des Grundprinzips der Reihung (Montage) von Bildeindrücken. In Kleingruppen erfinden die Lernenden eine Geschichte und stellen mit Hilfe der Standfotos eine passende Bildreihenfolge zusammen. In diesem Zusammenhang erscheint es sinnvoll, auf das Montage-Prinzip des russischen Malers und Filmtheoretikers Kuleschow einzugehen, der der Meinung war, „daß der Rohstoff der Filmarbeit aus Filmstücken und die Kompositionsmethode aus ihrer Zusammensetzung in einer bestimmten, schöpferisch

entdeckten Reihenfolge bestehe. Er behauptete, daß die Filmkunst nicht mit dem Spiel der Darsteller und dem Aufnehmen der einzelnen Szenen beginne, dies sei erst die Vorbereitung des Materials. Die Filmkunst beginne in jenem Augenblick, wo der Regisseur daran ginge, die verschiedenen Filmstücke zu kombinieren und zusammensetzen. Je nachdem er sie in verschiedenen Kombinationen und verschiedener Reihenfolge aneinanderfüge, erhalte er ein anderes Resultat.“<sup>3</sup> Auf unseren Arbeitsschritt bezogen probieren die Lernenden eine ähnliche Arbeitsweise aus. Es wäre sogar denkbar, von den Dias Papierabzüge herzustellen, um diese in die erwähnte Arbeitsphase mit einzubeziehen. Hier käme es dann zu einer Kombination von drei unterschiedlichen Bildmedien, der Fotografie, der Postkarte und des gemalten Bildes, was sicherlich sehr interessante Ergebnisse entstehen läßt.

An dieser Stelle – dritter Arbeitsschritt – ist es sinnvoll, den gesamten Film zu zeigen, um einen Gesamteindruck zu bekommen. Auf den Videocassetten II und III sind einzelne Filmsequenzen enthalten, von denen sich – vierter Arbeitsschritt – einige zur filmsprachlichen Sequenzanalyse eignen. Auf Videocassette II sind zwei Sequenzen enthalten, a) eine Angriffsszene an der Front und b) eine Schützengrabenszene.

Sequenz (a) ist bezogen auf den Filmschnitt, die Länge der einzelnen Einstellungen sowie deren Ausschnittwahl sehr gut geeignet, das Montageprinzip einer Filmsequenz genau zu erarbeiten. Hier könnte der Arbeitsauftrag lauten, diese Sequenz genauestens zu protokollieren, somit also das Drehbuch im Nachhinein nachzuvollziehen.

Sequenz (b) eignet sich mehr für eine Analyse, die den Schwerpunkten auf Gestik und Mimik legt, gehört also eher in den Bereich „Darstellendes Spiel“.

Auf Videocassette III sind insgesamt neun Sequenzen von denen die Sequenzen 3, 4 und 8 in ähnlicher Weise wie die oben beschriebene Sequenz (a) analysiert werden können. Die neunte Sequenz gibt es in zwei unterschiedlichen Fassungen, die sowohl filmtechnisch, bestimmt jedoch inhaltlich hochinteressant sind, da es hierbei offensichtlich um das Thema Zensur geht.

Weiterführende Arbeitsschritte, die zugleich eine sinnvolle friedenspädagogische Arbeit im Bereich der ästhetischen Erziehung wären, können sein:

- Befragungen/Interviews/Plastiken  
Schüler/innen befragen andere (auch au-

Berhalb der eigenen Schule) über das Thema Krieg, Einstellungen zum Militär, zu Kriegserwartungen, zu Kriegsspielzeug, zum Wehrdienst usw. ..., werten die Ergebnisse redaktionell aus und präsentieren sie z. B. im Rahmen eines Projekttages.

- Planspiele  
Hier werden unter der Annahme einer fiktiven Situation solche Verläufe und Prozesse durchgespielt, die sich gesprächsweise entwickeln. Planspielideen/fiktive Situationen könnten z. B. sein: eine Friedenskonferenz findet statt, ein Kriegsgericht tagt (Bezug Schützengrabenszene), eine Prüfungskommission für Wehrdienstverweigerer tagt, ein Notstand findet statt: in einer Gemeinde ist der zivile Schutzraum zu knapp bemessen usw.

- Aktionsspiele  
Hierbei handelt es sich um einen Methodenansatz, der eine Verknüpfung von aktionistischen Rollenspieleinlagen mit Lehrdemonstrationen, Mediovorführungen, begleitenden Dokumentationen mit abschließender Vorführung und Nachbesprechung darstellt.  
Thematisch könnte z. B. die Darstellung unterschiedlicher Perspektiven eines Betroffenen (Bezug Schützengrabenszene oder Lazarettzene) sein.

Bei all diesen Vorschlägen ist es sinnvoll, eine Videokamera sowie Tongeräte für die Ergebnisvorstellung zu benutzen.

### Anmerkungen

- 1 Schmidt, Dieter: Otto Dix im Selbstbildnis. Berlin (Ost) 1981, S. 225
- 2 Pawek, Karl: Totale Photographie. Olten und Freiburg im Breisgau 1960, S. 102
- 3 Paech, Joachim: Film- und Fernsehsprache 1. Frankfurt/M. 1975, S. 17

Frank Hellberg

## Wörter und Bilder gegen den Krieg

Roman und Film im Deutschunterricht

Nach dem Ersten Weltkrieg erschien eine Flut von Kriegsromanen, die auf unterschiedliche Weise Kriegserfahrungen verarbeiteten. Zu den bekanntesten kriegsverherrlichenden Büchern gehört sicherlich Ernst Jüngers „In Stahlgewittern“, zu den bekanntesten Antikriegsromanen sicherlich Remarques „IM WESTEN NICHTS NEUES“.<sup>1</sup>

Die Beschreibung von Kriegserfahrungen gehörte in allen Zeiten zu den wichtigen Anlässen zum Schreiben. Der Deutschunterricht hat sich daher schon immer mit dieser literarischen Verarbeitung von Krisensituationen beschäftigt. Folgerichtig ist der Problembereich Krieg und Frieden in allen Schulformen ab den Jahrgangsstufen 9 und 10 als Thema des Deutschunterrichts vorgesehen, wobei Remarques Antikriegsroman in diesen Zusammenhängen immer eine große Bedeutung hatte.

### Didaktische Bemerkungen zu Drehbuch und Film im Deutschunterricht

In einer Zeit, in der zunehmend Bilder und nicht mehr das geschriebene Wort das öffentliche Leben, die öffentliche Kommunikation bestimmen, stellt sich generell die Frage, ob nicht der Sprachbegriff erweitert werden muß. Stehende und bewegte Bilder sind Träger von Informationen, die der Leser/Betrachter entschlüsseln kann. Filme (und eingeschränkt auch Fotos) bedienen sich einer Filmsprache, mit der sie bestimmte Informationen mit bestimmten Intentionen übermitteln. Wenn das Fach Deutsch also sich mit der Kommunikation durch Sprache beschäftigt, dann kann es angesichts der Bilderexplosion nicht nur um die gesprochene und die geschriebene Sprache gehen, sondern auch um die Sprache durch Bilder. Gerade im Vergleich von Texten und Filmen kann aufgezeigt werden, welche Informationen eher die Schriftsprache, welche eher die Filmsprache übermitteln können, welche Intentionen (z.B. Wissensvermittlung, Unterhaltung) dem Film, welche dem Text entgegenkommen.

Beide Kommunikate unterliegen trotz aller Unterschiedlichkeit einer gegenseitigen Beeinflussung. Filmpioniere wurden z.B. angeregt von der filmischen Schreibweise einer Parallel-

montage des bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts, Schriftsteller verwendeten filmische Mittel wie ein photographisches Schreiben oder einen Zeitlupeneffekt. „Beide Vorstellungen: einen Film erzählen, wie Dickens einen Roman geschrieben hat (...) und einen Roman schreiben wollen, wie eine Kamera filmt (Tolstoi), widersprechen sich durchaus nicht ...“<sup>2</sup> Der Deutschunterricht kann aus dieser Wechselbeziehung profitieren und z.B. die literarische Vorgeschichte des Films thematisieren wie die Einflüsse des Films auf die Wahrnehmung und Textproduktion der Schriftsteller aufzeigen.<sup>3</sup>

Die Didaktik des Faches Deutsch beschäftigt sich zudem seit längerem intensiv mit handlungs- und produktionsorientierten Unterrichtsverfahren. Dieses schlägt sich auch in den in letzter Zeit überarbeiteten Rahmenrichtlinien (RRL) nieder. Die systematisch-analytischen Zugangsweisen sollen durch produktionsorientierte ergänzt werden, die „die Phantasie, Intuition und Sensibilität stärker zur Geltung kommen lassen.“ (...) Als Beispiele werden genannt „Ausfüllen von Leerstellen, Textumformung, Darstellung aus veränderter Perspektive, Inszenierung kurzer Texte, Verbindung von Text und Musik oder Text und Bild“.<sup>4</sup> Damit gewinnen die Verfilmung einer literarischen Vorlage sowie ihre szenischen Textvorlagen wie z.B. das Drehbuch eine größere Bedeutung, da sie eine Reihe von methodischen Möglichkeiten zur Textinterpretation und Textveränderung, zur Umarbeitung von Texten sowie zum Textvergleich eröffnen.

Der Stellenwert vom Roman IM WESTEN NICHTS NEUES wird in den Rahmenrichtlinien (RRL) der verschiedenen Schulformen deutlich, die ihn alle mit Ausnahme der Hauptschule in den Literaturlisten für die Klassen 9 und 10 aufführen. Neben dem Roman gewinnt aber auch seine Verfilmung an Relevanz: Die Filmliste der RRL Realschule führt den Film unter der Rubrik *Krieg und Frieden* auf<sup>5</sup>, die RRL Gymnasium empfehlen generell im Themenbereich „Umgang mit Texten“ und im Kapitel „Verfahren der Textarbeit“ den Einsatz von Literaturverfilmungen.

## Über die (Un)möglichkeit, Literatur zu verfilmen

Eine Literaturverfilmung im engeren Sinne kann es nicht geben. Literatur und Film sind zwei eigenständige ästhetische Zeichensysteme, zwei eigenständige Medien, die verschiedene Ausdrucksweisen besitzen. Ein Text, der aus Wörtern und Sätzen konstruiert ist, also mit Sprache arbeitet, kann nicht bruchlos in einen Film umgewandelt werden, dessen „Sprache“ aus Bildern bzw. aus einer Bild-Ton-Verbindung besteht. Im Grunde kann Literatur nur übersetzt, transformiert werden in eine andere Sprache, die Bild(Ton)sprache. Das Ergebnis ist eine produktive Aneignung des Textes und damit eine Interpretation des Textes, die Schülerinnen und Schüler zur eigenen Auseinandersetzung mit dem Text anregen.

Die Frage, inwieweit der Film die literarische Vorlage richtig bzw. getreu wiedergibt, ist zwar legitim, aber nicht unter der Perspektive einer Ja/Nein-Wertung. Ein Film kann so nicht mit der Textvorlage verglichen werden. Natürlich gibt es aber vielfältige Beziehungen zwischen dem Ausgangstext und dem daraus entstandenen Film. Der Stoff, das Thema wurden übernommen, vielleicht die Perspektive, die Struktur des Erzählens usw., aber eben in einer anderen Sprache erzählt, der Filmsprache. Hier bieten sich interessante Möglichkeiten für den Deutschunterricht, die Spannung zwischen Text und Verfilmung für den Literatur- und Medienunterricht zu nutzen. Durch die Arbeit mit dem Medium Film kann der literarische Text intensiver interpretiert, durch die Arbeit mit dem Text der Film genauer gesehen werden.

Literarische Vorlage, Verfilmung und natürlich auch das Drehbuch können in vielfältiger Weise miteinander verglichen werden. Wichtig dabei ist, daß die Eigenart der drei ästhetischen Ausdrucksformen beachtet und gewahrt bleibt. Bei der Beurteilung des Drehbuches oder des Films ist nicht vorrangig die Frage nach der Vollständigkeit oder der Beibehaltung des Aufbaus des Romans entscheidend. Vielmehr muß sich gefragt werden, aus welcher Interpretationssicht heraus der Film bestimmte Textpassagen nicht aufgreift, warum er sogar Inhalte verändert.

Der Film ist damit nicht einer kritischen Beurteilung entzogen, die sich aus dem Vergleich mit dem Roman ergibt. Es kann sich schon die Frage stellen, ob die Verfilmung die Intention des Romanautors beibehält oder z. B. aus dem Antikriegsroman einen Kriegsfilm macht.

## Vorschläge für die Arbeit mit Roman und Film im Unterricht

**Vergleich des Roman- und des Filmanfangs**  
Gerade der Anfang der beiden Werke eignet sich besonders gut, um die Eigenart dieser Medien zu verdeutlichen: Der Roman beginnt an der Front, mit einer Standardsituation des Soldaten, dem Organisieren von ausreichender und guter Verpflegung. Z.T. in Rückblicken auf die letzten Wochen beschreibt Remarque aus der Sicht des ICH-Erzählers Paul Bäumers verschiedene Situationen der Essensausgabe und das mehr kameradschaftliche Gerangel um eine möglichst reichhaltige Portion nach der Rückkehr von der Front. Auch im zweiten Abschnitt des ersten Kapitels geht es um die Grundfunktionen menschlichen Lebens, auf welche die Soldaten im Krieg zurückgeworfen sind, nämlich um die Verdauung. Erst im dritten Abschnitt erinnert sich Bäumer an die Schule und die Agitation der Lehrer, welche im Filmanfang eine wichtige Bedeutung erhält.

Der Film beginnt mit kurzen Einstellungen auf Kriegsgefangene und den Briefträger Himmelstoß im Zivilberuf. Danach werden die im Buch sehr knapp gehaltenen Gedanken Bäumers an die Schule aufgenommen und ausgeweitet zu einer großen Rede des Klassenlehrers vor der Klasse mit dem flammenden Appell, sich freiwillig an die Front zu melden.

*Leitfragen für den Unterricht:*

- Warum erzählt der Film hier linear ohne Rückblenden?
- Warum hat sich der Regisseur für die Rede des Lehrers zur Einleitung des Films entschieden?

### Textvergleich Roman – Drehbuch

Das Drehbuch als szenische Textsorte kann die Romanvorlage nicht einfach übernehmen, sondern muß den Ausgangstext interpretieren: Der Drehbuchautor muß auswählen und gewichten, muß im Film nicht darstellbare Passagen wie Reflexionen und Gefühle „übersetzen“ in Handlungen zwischen Personen, Rückblicke, Dialoge, er muß Schauplätzen und vielleicht auch Personen ein Gesicht geben usw. Das Verhältnis zwischen der Vorlage und der „Übersetzung“ kann der Literatur- und Medienunterricht nutzen, um die Interpretation der Schülerinnen und Schüler zu vertiefen und/oder zu hinterfragen. Nicht die Frage nach Vollständigkeit wird sinnvoll sein, sondern die nach den im Drehbuch zugrundeliegenden Interpretationen und Intentionen.

*Leitfragen für den Unterricht:*

- Was wird gewichtet und hervorgehoben? Gibt es Unterschiede zwischen den Schwerpunkten des Ausgangstextes und des Drehbuchs?
- Wie werden Personen charakterisiert? Stimmt die Charakterisierung mit dem Bild überein, welches nach dem Lesen des Romans entstanden ist?

Ein Vergleich auch mit dem Film ist im Unterricht z.B. gut möglich bei den Gesprächen über Kriegsschuld, da hierzu auch Filmausschnitte für die Filmanalyse vorliegen (s. Medienpaket, Video III):

- Buch Kapitel 9, S. 185 – 187
- Drehbuch Sequenz E, S. 342 – 343
- Filmausschnitt für die Filmanalyse Nr. 2

**Vergleich der Struktur von Roman und Film**

Roman und Film zeichnen sich durch eine unterschiedliche Dramaturgie aus. Die Struktur des Romans läßt sich folgendermaßen beschreiben:

- lockere Episodenstruktur ohne eigentliche Haupthandlung
- wiederkehrende Kriegsalltagsmotive
- abwechselnde Front- und Ruheszenen
- Rückblicke in die Jugend, Schulzeit, Grundausbildung usw.
- stärker werdende Zeitraffung gegen Ende<sup>6</sup>

Der Film dagegen zeigt einen anderen Aufbau und eine stärkere dramaturgische Zuspitzung:

- lineare Handlung ohne größere Rückblicke von der Schulzeit bis zum Tod
- keine abwechselnde Front- und Ruheszenen
- die Kampf- und Schlachtbeschreibungen kulminieren in der Trichterszene, in der Bäumer einen Franzosen ersticht
- in dem anschließenden Lazarettaufenthalt spitzt sich die Handlung nochmals zu, da Bäumer selbst und nicht sein Kamerad Peter (wie im Roman) ins Sterbezimmer verlegt wird
- während des folgenden Genesungsurlaubs in der Heimat tritt Bäumer vor der Klasse seines ehemaligen Klassenlehrers auf und berichtet ernüchtert von dem schrecklichen Leben an der Front. Damit entlarvt er den Hurra-Patriotismus seines Lehrers am Beginn des Films. Dieser Genesungsurlaub erfolgt im Roman noch vor der Ermordung des Franzosen durch den Ich-Erzähler, der Auftritt vor der Klasse taucht gar nicht auf.

Roman und Film arbeiten mit zwei unterschiedlichen dramaturgischen Konzepten: Das Nachdenken über ein Leben an der Grenze des Todes, die Hoffnungslosigkeit und das Massensterben nehmen im Verlauf des Romans einen immer größeren Raum ein. Zuletzt stirbt Bäumers Freund Kat nach einer schweren Verletzung auf dessen Schultern. Die Zeitraffung verstärkt diesen Todeszug, der sich durch die letzten Abschnitte des Romans zieht.

Der Film arbeitet mit einem klaren Spannungsbogen. Nach der Trichterszene, in der Bäumer einen Franzosen ersticht, droht Bäumer der Tod im Lazarett. Wie zur Bekräftigung der grausigen Ereignisse schildert Bäumer dann in seiner ehemaligen Schule seine Eindrücke vom Krieg – und erntet Unverständnis und Mißtrauen.

Der Film erzählt insgesamt eher die Geschichte Paul Bäumers, der Roman erzählt Kriegserlebnisse, wobei Bäumer eine wichtige Rolle spielt. Die Gründe für diese Unterschiedlichkeit sind sicherlich auch mit den unterschiedlichen Bedingungen der beiden Medien zu erklären.

*Leitfragen für den Unterricht:*

- Wie können Reflexionen oder Argumentationen im Film dargestellt werden?
- Welche Beispiele dafür gibt es in Fernsehfilmen?
- Wie löst der Film IM WESTEN NICHTS NEUES dieses „Problem“ am Beispiel der reflektierenden Passagen gegen Ende des 11. Kapitels?

**Zumutbar? Die in den Schnitffassungen 1931 und 1953 entfernten Sequenzen**

Schon in der ersten öffentlichen Präsentation des Films in Deutschland 1930 wurden Szenen herausgeschnitten, die offenbar dem Publikum nicht zugemutet werden sollten. In der deutschen Schnitffassung von 1953 fehlten ebenfalls Sequenzen: Z.B. die Trichterszene, in der Bäumer den Franzosen ersticht und ein Sturmangriff auf einem Friedhof, bei dem Bäumer verletzt wird (Videocassette 2 mit diesem herausgenommenen Szenen liegt dem Medienpaket bei).

*Leitfragen für den Unterricht:*

- Welche Gründe haben wohl zu dieser Zensur geführt?
- Wie hat sich der Film durch diesen Verlust verändert?



## Kriegsalltag

### Umschreibung der Prosafassung in ein Drehbuch

Genau wie der Vergleich verschiedener Textsorten gehört das Umschreiben von Texten zum traditionellen Thema des Deutschunterrichts, z.B. die Umwandlung eines Prosatextes in eine Theater- oder Hörspielszene. Ziel dieser Umformungen ist neben dem Kennenlernen der Merkmale einer anderen Textsorte auch immer eine Vertiefung der Interpretation.

Bei der Umformung des Romantextes in ein Drehbuch muß aus der Perspektive der filmsprachlichen Mittel der Prosatext verändert, gekürzt und gleichzeitig erweitert werden, da viele Informationen wie Ausgestaltung des Drehortes oder Aussehen der Schauspieler usw. meistens nicht im Ausgangstext enthalten sind. Diese kreativen Umformungen erfordern von den Schülerinnen und Schülern eine genaue Interpretation und Überlegungen, was mit der Drehbuchszene ausgesagt werden soll. Bei *IM WESTEN NICHTS NEUES* bietet es sich an, nach der Erarbeitung des Romans und vor der Einführung des Films Auszüge der literarischen Vorlage in ein Drehbuch umarbeiten zu lassen, um damit auch in die Problematik einer Übersetzung in eine Literaturverfilmung einzuführen. Danach können die in Gruppenarbeit erstellten Drehbuchfassungen mit dem Originaldrehbuch verglichen werden, um herauszufinden, wo die verschiedenen Schwerpunkte und Perspektiven der Drehbücher liegen. Diese Möglichkeit stellt sich für den Unterricht meistens

als motivationsfördernd heraus, sie sollte aber nicht dazu führen, daß an dem „richtigen“ Originaldrehbuch die „falschen“ Schüler-szenen gemessen werden.

### Leitfragen für den Unterricht:

- Welche Textumformungen und -erweiterungen sind erforderlich, um ein Drehbuch erarbeiten zu können?  
Welche unterschiedlichen Schwerpunkte lassen literarische Vorlage und Drehbuch erkennen?

### Kriegssehnsucht und Kriegserlebnis

Von der Jahrhundertwende bis in den Ersten Weltkrieg hinein machte sich in breiten Kreisen der Bevölkerung eine Kriegsbegeisterung und z.T. sogar Kriegssehnsucht breit, die auch vor künstlerischen Kreisen nicht Halt machte. Viele Schriftsteller veröffentlichten patriotische Texte, die von einer Sehnsucht nach einem alles verändernden Ereignis zeugen, welches dem orientierungslosen Leben wieder einen Sinn geben könnte. Unter dem Eindruck der grausamen Kriegsrealität setzte eine Ernüchterung ein, es verwandelte sich bei vielen Künstlern die Kriegswahrnehmung. Nicht der heroische Tod fürs Vaterland wurde beschworen, sondern das Massensterben in den Materialschlachten verglichen mit einem sinnlosen Abschlachten von Menschen. Eine Reihe von Schriftstellern schrieben nun verbitterte Abrechnungen mit einer patriotischen Kriegseuphorie.

Eindrucksvolles Beispiel einer derartigen Wandlung ist der Schriftsteller Gerrit Engelke. Am Heiligen Abend 1914 bezeichnete er, kurz bevor er an die Front geschickt wurde, diesen Krieg als „segnenden Kampf“, als „heilige Notwendigkeit“, in der das Herz „heiß“ würde in dem Gefühl: „Wir haben wieder Seele“. (vgl. Material 3) Unter den Erfahrungen des Krieges veränderten sich jedoch seine Texte, er sah und beschrieb immer deutlicher den Schrecken des Kampfes, den tausendfachen Tod von Menschen auf den Schlachtfeldern. In seinem letzten Gedicht vor seinem Tod 1918 kurz vor dem Waffenstillstand findet nicht mehr die Hymne an den Kampf seinen Ausdruck, sondern ein Gesang über die Erde als Lebensraum aller Menschen: „Die Welt ist für euch alle groß und schön und schön! (...)  
O, unser allerhöchstes Glück heißt: Leben!“ (vgl. Material 3)

Allerdings gab es auch Künstler, die an ihrer patriotischen Gesinnung und Bewertung des Krieges festhielten. Ernst Jünger zum Beispiel

konstatierte in dem Vorwort von 1919 zu seinem Kriegstagebuch „In Stahlgewittern“ zwar eine Ernüchterung nach dem Rausch von 1914 mit Regimentsmusik und wehenden Fahnen: „... das Schlachtfeld eine Wüste des Irrsinns, in der sich das Leben kümmerlich unter Tage fristete.“ Aber er blieb auch noch in der 14. Ausgabe 1933 bei seiner Gesamt-sicht: „Der Krieg ist der Vater aller Dinge, Kameraden, euer Wert ist unvergänglich, euer Denkmal tief in den Herzen eurer Brüder.“ Wohl aus einer vergleichbaren Haltung oder einem skrupellosen Geschäftssinn heraus boten die Baseler Nachrichten „Schlachtfelder-Rundfahrten im Auto“ an, mit Übernachtungen in besten Hotels und üppigen Mahlzeiten. (vgl. Material 4)

#### *Leitfragen für den Unterricht:*

Diese Beispiele von Kriegswahrnehmung und Kriegsverarbeitung können im Unterricht der Kriegsdarstellung im Roman und Film IM WESTEN NICHTS NEUES gegenübergestellt werden:

- Wie bewertet Remarque den Krieg, wo ist er einzuordnen in der Verarbeitung der Kriegserlebnisse?
- Tauchen in seinen Schilderungen des Kriegsalltags oder der Schlachten auch Elemente des Heldentums auf?
- Wie wird der deutsche Soldat in den Materialschlachten der Westfront beschrieben? Welche Rolle spielen Kameradschaft, Heldenmut in den kleinen Dingen des Alltags?
- Stimmen Roman und Film überein in dem Stellenwert, den sie der Unmenschlichkeit des Krieges und dem grausamen Massensterben geben?

#### **Futuristische Annäherung**

Die Futuristen haben Anfang des Jahrhunderts Schreib- und Ausdrucksweisen propagiert, die zu einer z.T. pathetischen und überhöhten Verherrlichung des Krieges, des Lärms, der Schlacht und des Sterbens führten. Diese Schreibweise der Futuristen kann eine Möglichkeit sein, sich den Schlachtbeschreibungen im Roman von Remarque und vielleicht auch der Verfilmungen dieser Sequenzen zu nähern.

Die Futuristen wollten das Wort befreien „aus dem Gefängnis des lateinischen Satzbaus“. Sie negierten die traditionelle Literaturtradition und wollten besonders drei Elemente in die Literatur einführen, die ihrer Meinung nach bis dahin vernachlässigt wurden: Den Lärm, das Gewicht, den Geruch (Marinetti: Technisches Manifest der futuristischen Literatur). Auch Remarque verwendet

in einigen Passagen diese Sprachkomprimierung der Futuristen:

„Trommelfeuer, Sperrfeuer, Gardinenfeuer, Minen, Gas, Tanks, Maschinengewehre, Handgranaten – Worte, Worte, aber sie umfassen das Grauen der Welt.“ (S. 124)

„Granaten, Gasschwaden und Tankflottillen – Zerstampfen, Zerfressen, Tod. Ruhr, Grippe, Typhus – Würgen, Verbrennen, Tod. Graben, Lazarett, Massengrab – mehr Möglichkeiten gibt es nicht.“ (S. 252/253)

#### *Leitfragen für den Unterricht:*

- Welche Wirkungen entstehen, wenn die Schülerinnen und Schüler mit den Schreib-anweisungen aus dem „Technischen Manifest der futuristischen Literatur“ von Marinetti (Auszüge daraus s. Material 4) Schlachtbeschreibungen futuristisch umgestalten, indem sie z.B. nur die Substantive herausschreiben, Substantive mit Verben im Infinitiv, nur Verben usw. (Geeignete Textstelle dazu wäre eine Schlachtbeschreibung aus dem 4. Kapitel, S. 64–68)
- Die Schüler erhalten eine futuristische Schlachtbeschreibung (s. Material 5) und erarbeiten sich eigenständig die zugrundeliegenden Schreibvorgaben. Wie verändert sich die Wirkung des Textes, wenn er nach den gefundenen Regeln verändert wird?
- Wie verändert sich die Wirkung des Textes, wenn die futuristisch erscheinenden Zitate von Remarque zu vollständigen Sätzen ergänzt werden?
- Es könnte außerdem reizvoll sein, die futuristische Schreibweise zur Erarbeitung von einzelnen Filmszenen zu verwenden. Nach der Präsentation einer Szene könnten die Schülerinnen und Schüler z.B. die Substantive aufschreiben, die ihnen in den Sinn kommen usw. Wenn in Gruppenarbeit die futuristische Annäherung an Text und Film parallel erfolgt ist, könnte auch ein Vergleich der Schreibversuche interessant sein, um auf Unterschiede in der Wirkung von Text und Bild zu kommen.
- Die Filmsprache einer Schlachtbeschreibung könnte zudem mit der futuristischen Ausdrucksweise verglichen werden. Wenn die Kamera in den Filmausschnitt 5 „Von Menschen und Ratten“ (s. Filmausschnitte zur Filmanalyse) über den Graben hinwegfährt, in dem gerade ein Grabenkampf stattfindet, erkennt der Zuschauer Einzel-

handlungen der Soldaten in einer Art Reihung, wie sie auch in einem Text entstehen kann, um die Gleichzeitigkeit des Geschehens zu verdeutlichen. Entspricht diese filmische Reihung oder Aufzählung den futuristischen Beobachtungen durch Substantive: Graben Soldat Gewehr Stich Tötung usw.?

### Sich einfühlen in literarische und filmische Personen

Das „Sich-einfühlen“ in bestimmte Personen ist nicht nur für Schauspieler wichtig, sondern kann auch für den Deutschunterricht interessant sein. Die Frage, wie der Leser sich den Charakter einer Person vorzustellen hat, läßt sich oft allein aus dem Text nicht direkt ablesen. Es fehlen häufig Informationen zum äußeren Erscheinungsbild einer Figur, zum familiären Hintergrund, zu Meinungen zu privaten und öffentlichen Fragen usw. Durch eine kreative Ausfüllung dieser Leerstellen aufgrund der vorhandenen Textinformationen ist

Erster Fronteinsatz



es möglich, das Verständnis für Personen, Handlungen und Situationen zu wecken bzw. zu erweitern, so daß damit intensivere Zugangsweisen möglich sind.

#### Leitfragen für den Unterricht:

- Die Ausfüllung dieser Leerstellen kann nach der Lektüre des Romans als Überleitung zur Filmanalyse eingesetzt werden: Welchen Ich-Erzähler erwarte ich nach der Lektüre des Romans? Welchen Ich-Erzähler zeigt der Film?
- Vergleich von Gruppenergebnissen: Wie unterscheiden sich unsere Vorstellungen vom Ich-Erzähler anhand des Buches und anhand des Films?
- Fragen zu Paul Bäumer in IM WESTEN NICHTS NEUES:
  - Wie alt bist du? Hast du Geschwister? Wie verstehst du dich mit deinen Eltern?
  - Was denkst du über deine Schulzeit, über deine Lehrer?
  - Was bedeuten dir deine Kameraden? Wie sehen sie dich?
  - Wie verhältst du dich, wenn es dir schlecht geht?
  - Wie verhältst du dich, wenn es dir gut geht?
  - Was wäre ein typischer Spruch von dir?
  - Wie siehst du den Krieg? Sind Kriege notwendig oder nicht zu verhindern?
  - Wovon träumst du häufig?
  - Wie wünschst du dir dein Leben? Welche Befürchtungen hast du, wenn du an die Zukunft denkst?

#### Arbeit mit (zeitgenössischem) Bildmaterial zum Thema Krieg

Die dem Medienpaket als Dias beiliegenden Bilder von Otto Dix und die Feldpostkarten bieten eine Palette von Wahrnehmungs- und Darstellungsformen von Krieg. Die Feldpostkarten verherrlichen, romantisieren und verniedlichen den Krieg und stehen damit in einem harten Kontrast zu den Werken von Dix, der den Tod und das Leiden der Menschen zeigt. Dazu bietet die Diaserie auch einige Standfotos aus dem Film.

#### Leitfragen für den Unterricht:

- Die Kriegsdarstellungen werden mit vergleichbaren Sequenzen im Film (oder auch Roman) verglichen: Wie sieht Remarque den Krieg?
- Die Feldpostkarten trivialisieren den Krieg als normale, alltägliche Lebenssituationen, die nicht bedrohlicher erscheinen als ein Geländespiel mit Erwachsenen oder eine willkommene Abwechslung im wohl geordneten Alltag zwischen Arbeit und





Dia 9: Feldpostkarte „Weihnachten an der Front“

Familie. Gibt es im Film (oder auch Roman) ebenfalls diese Momente der Trivialisierung, durch die der Krieg seinen Schrecken verliert?

- Die Feldpostkarten bilden Schreibansätze z.B. für folgende Aufgabe: Paul Bäumer schreibt an seinen Lehrer einen Brief, in dem er sich mit den Darstellungen der Feldpostkarten (z.B. Dia 8, 9, 20) auseinandersetzt. Oder: Paul Bäumer bekommt an der Front eine Feldpostkarte in die Hände. Schreibe die Gedanken auf, die Bäumer in diesen Augenblicken durch den Kopf schießen.
- Die Motive der Feldpostkarten werden verglichen mit motivähnlichen Standfotos. Wo liegen die Unterschiede in der Darstellung?
- Die Standfotos ermöglichen ein schnelles Erinnern an die jeweiligen Filmsequenzen. Sie können als Assoziations- und Schreibansatz eingesetzt werden:
  - Welche Erinnerung fällt Dir als erstes bei diesem Standfoto ein?
  - Welche Geräuschkulisse oder welche Musik ist dem Film in dieser Szene unterlegt?
  - Schreibe die Gedanken der abgebildeten Person in dieser Situation auf!
  - Schreibe Substantive oder Verben auf, die Dir bei diesem Foto einfallen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Siehe auch Bösche, Friedrich-Wilhelm: Der Erste Weltkrieg in der Literatur. In: Praix Geschichte 1/1994, S. 18–22

<sup>2</sup> Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart 1988, S. 123

<sup>3</sup> vgl. ebenda S. 45ff, S. 85ff und S. 122ff

<sup>4</sup> Niedersächsisches Kultusministerium (Hrsg.): RRL für das Gymnasium, gymnasiale Oberstufe. Deutsch. Hannover 1990, S. 18/19

<sup>5</sup> Niedersächsisches Kultusministerium (Hrsg.): RRL für die Realschule. Deutsch. Hannover 1993, S. 60

<sup>6</sup> Vgl. Westphalen, Tilmann: Ein Simplicissimus des 20. Jahrhunderts? In: Remarque: Im Westen nichts Neues. Nachwort. Köln 1987, S. 364



Kapitel-Nr. (Seitenzahl)	Arbeitstitel der Kapitel	Abschnittsinhalte
noch 7  (S. 129-170)		<ul style="list-style-type: none"> <li>– Liebesabenteuer mit Französischen</li> <li>– Vorbereitungen für 17 Tage Urlaub</li> <li>– Zu Hause: Beklommene Gefühle</li> <li>– Gruß-Drill hinter der Front</li> <li>– Stammtisch-Strategen fordern energisches Aufräumen an der Front</li> <li>– Heimat als Fremde</li> <li>– Die Bücher der Jugend sprechen nicht mehr</li> <li>– Ehemaliger Klassenlehrer wird schikaniert</li> <li>– Die Abfahrt kündigt sich an</li> <li>– Besuch bei der Mutter eines toten Kameraden</li> <li>– Letzter Abend zu Hause: Gespräch mit der Mutter</li> </ul>
8  (S. 171-180)	Begegnung mit russischen Gefangenen	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Exerzieren im Heidelager und Begegnung mit russischen Gefangenen</li> <li>– Wache im Russenlager: Es sind Menschen!</li> <li>– Musizieren mit den Russen</li> <li>– Letzter Besuch des Vaters und der Schwester</li> </ul>
9  (S. 181 - 207)	Fronteinsatz: Im Granattrichter	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Zurück an die Front und Wiedersehen der Kameraden</li> <li>– Besuch des Kaisers und Gespräche über die Verantwortlichkeit für den Krieg</li> <li>– Auf dem Weg zur Front: Zerfetzte Soldaten</li> <li>– Auf Patrouille: Angstanfall</li> <li>– Im Granattrichter: Angriff der Franzosen über den Trichter hinweg</li> <li>– Rückzug der Franzosen: Gefangen im Trichter</li> <li>– Franzose im Granattrichter wird vom Erzähler mit dem Messer lebensgefährlich verletzt</li> <li>– Erzähler wie gelähmt, hilft dem Verletzten</li> <li>– Langsames Sterben – Hilflosigkeit</li> <li>– Gedanken nach dem Tod des Franzosen: Ich habe den Buchdrucker G. Duval getötet!</li> <li>– Rückzugsmöglichkeit hinter die eigenen Linien und Beruhigung: Krieg ist Krieg!</li> </ul>
10  (S. 209-241)	Verletzt in Hospitälern	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Proviant-Wache in einem geräumten Dorf hinter der Front: Essen!</li> <li>– Beinverletzung: Feldlazarett</li> <li>– Vorbereitung auf gemeinsamen Rücktransport in die Heimat</li> <li>– Im Lazarettzug auf weißen Leinen</li> <li>– Toilettengang wird zum Problem</li> <li>– Vorzeitiges Verlassen des Zuges: Verschlechterung des Gesundheitszustandes</li> <li>– Im katholischen Hospital: Beten und Litanei</li> <li>– Ermahnung des Lazarettinspektors</li> <li>– Vorfall in der Nacht: Durchbluten</li> <li>– Franz kommt in das Totenzimmer</li> <li>– Peter muß ins Sterbezimmer</li> <li>– Chefarzt operiert Plattfüße</li> <li>– Selbstmordversuch eines Kranken und Peter kehrt ins Zimmer zurück</li> <li>– Nichts als Sterben! Nachdenken über die Sinnlosigkeit des Tötens</li> <li>– Lewandoski bekommt Besuch von seiner Frau: Intime Begegnung im Krankenzimmer</li> <li>– Zusammenfassung: Genesung, Erholungsurlaub, Rückfahrt ins Feld</li> </ul>
11  (S. 243-260)	Tod und Sterben	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Winter und Frühling: Leben an der Grenze des Todes zwischen Front und Baracken</li> <li>– Detering desertiert</li> <li>– Frontkoller: gefährliche Risiken</li> <li>– Hoffnungslosigkeit: Ausgemergelte, kranke Soldaten stehen gut gerüsteten und gut ernährten Feinden gegenüber</li> <li>– Sterben auf beiden Seiten der Front</li> <li>– Sommer 1918: Größte Verluste und endgültige Hoffnungslosigkeit</li> <li>– Verletzter Kat stirbt auf den Schultern seines Freundes</li> </ul>
12  (S. 261-263)	Das Ende	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Herbst 1918: Nachdenken über diese wurzellose und hoffnungslose Generation nach dem Krieg</li> <li>– Erzähler stirbt kurz vor Ende des Krieges an einem ruhigen, ereignislosen Tag: Im Westen nichts Neues</li> </ul>

## Material 2

# Gerrit Engelke: Gedichte

### Hymne

Jünglinge!  
Starkblütige, siegmütige,  
Ihr hebt die Büchse, ihr führt die Klinge  
In Feuerlärm und Blutdampf;  
Kampf, heißt es jetzt,  
Bis zuletzt.  
Euer aber ist der Kampf!

Jünglinge!  
Opfergeweihte, todbereite,  
Ihr habt kein Weib, ihr habt kein Kinde,  
Ihr wißt kaum, daß Eltern weit hinter euch  
sind,  
Euch brennt nur eins, das euch wildselig  
macht:  
Die rote Sonne der Schlacht!  
Und seid ihr dennoch Einer vertraut,  
Habt in der Heimat die Braut –  
Hört sie nicht, hört sie nicht!  
Euch ruft nur eins, eins was vorwärtsbricht:  
Kampf für das jüngste Weltgericht!

Ihr kämpft nicht für heute oder für gestern,  
Ihr kämpft für eure jüngsten Brüder, für eure  
kindlichsten Schwestern,  
Für ihrer Zukunft Lebensland.  
Und euer Blut ist das Unterpand.  
Euer Vater aber, der mit euch die Waffe hält,  
Euer Vater aber, der neben euch fällt:  
Sein Grauhaupt trägt ihre kindliche Welt.  
Und dies ist das weheste Opfer.  
Erhaben sind, die sich dem Tod ergeben,  
Ihr seid das herrlichste Leben.  
Denn dies ist eure höchste Blüte:  
In Flammenrausch und Donnertod  
Hinstürzend glutrot  
Aus tausend offenen Adern euer Leben  
Allmutter Erde wieder hinzugeben!

Selig, selig, titanengleich  
Seid ihr Jünglinge im Erden- und Himmel-  
reich.

(26.7.1915)

### Dann kommt die Nacht

Vorbei die Schlacht.  
Der Rauch wölkt ab.  
Schwerwunde ächzen wild. Ein Fehlschuß  
kracht –  
Tief in die warme Dämmerung hinab  
Hetzen Hornsignale hinter dem verfolgten  
Feind.

Starr verkrampft die kalte Hand,  
Der Blick geschlossen oder aufgerissen,  
Die Brust vom Bajonettstich tief zerschlissen,  
Und Blut versickert in das dürre Land:  
So liegen weit verstreut hier Freund und  
Feind,  
Und alle nun in einem Tod geeint.

Ein Kanonier kniet an zerschoßnem Wagenrad  
Und stöhnt ein Dankgebet.  
Eine Seele, eine große Opferseele weht  
Aus heiß zerwühlter Leichenstatt  
Unendlich auf zu Gott.

(23.3.1915)

## An die Soldaten des großen Krieges

In memoriam August Deppe

Herauf! aus Gräben, Lehmhöhlen, Betonkellern, Steinbrüchen!  
 Heraus aus Schlamm und Glut, Kalkstaub und Aasgerüchen!  
 Herbei! Kameraden! Denn von Front zu Front, von Feld zu Feld  
 Komme euch allen der neue Feiertag der Welt!  
 Stahlhelme ab, Mützen, Käppis! und fort die Gewehre!  
 Genug der blutbadenden Feindschaft und Mordehre!

Euch alle beschwör ich bei eurer Heimat Weilern und Städten,  
 Den furchtbaren Samen des Hasses auszutreten, zu jäten,  
 Beschwöre euch bei eurer Liebe zur Schwester, zur Mutter, zum Kind,  
 Die allein euer narbiges Herz noch zum Singen stimmt.

(...)

Franzose du, von Brest, Bordeaux, Garonne,  
 Ukrainer du, Kosak vom Ural, Dnjestr und Don,  
 Österreicher, Bulgaren, Osmanen und Serben,  
 Ihr alle im rasenden Strudel von Tat und von Sterben –  
 Du Brite, aus London, York, Manchester,  
 Soldat, Kamerad, in Wahrheit Mitmensch und Bester –  
 Amerikaner, aus den volkreichen Staaten der Freiheit:  
 Wirf ab: Sonderinteresse, Nationaldünkel und Zweiheit!  
 Warst du ein ehrlicher Feind, wirst du ein ehrlicher Freund.  
 Hier meine Hand, daß sich nun Hand in Hand zum Kreise binde  
 Und unser neuer Tag uns echt und menschlich finde.

Die Welt ist für euch alle groß und schön und schön!  
 Seht her! staunt auf! nach Schlacht und Blutgestöhn:  
 Wie grüne Meere frei in Horizonte fluten,  
 Wie Morgen, Abende in reiner Klarheit gluten,  
 Wie aus den Tälern sich Gebirge heben,  
 Wie Milliarden Wesen uns umgeben!  
 O, unser allerhöchstes Glück heißt: Leben! –

O, daß sich Bruder wirklich Bruder wieder nenne!  
 Daß Ost und West den gleichen Wert erkenne:  
 Daß wieder Freude in die Völker blitzt:  
 Und Mensch an Mensch zur Güte sich erhitzt!  
 (...)

(Juli 1918)

- Aus: *Gerrit Engelke: Rhythmus des neuen Europa. Das Gesamtwerk. Hannover 1979.*  
 (Hymne: S. 198/199, Dann kommt die Nacht: S. 196, An die Soldaten des großen Krieges: S. 130–132)

Material 3

In meiner Hand ist ein Dokument, das, alle Schande dieses Zeitalters überflügelnd und besiegelnd, allein hinreichen würde, dem Valutenbrei, der sich Menschheit nennt, einen Ehrenplatz auf einem kosmischen Schindanger anzuweisen. Hat noch jeder Ausschnitt aus der Zeitung einen Einschnitt in die Schöpfung bedeutet, so steht man diesmal vor der toten Gewißheit, daß einem Geschlecht, dem solches zugemutet werden konnte, kein edleres Gut mehr verletzt werden kann. Nach dem ungeheuren Zusammenbruch ihrer Kulturlüge und nachdem die Völker durch ihre Taten schlagend bewiesen haben, daß ihre Beziehung zu allem, was je des Geistes war, eine der schamlosesten Gaukeleien ist, vielleicht gut genug zur Hebung des Fremdenverkehrs, aber niemals ausreichend zur Hebung des sittlichen Niveaus dieser Menschheit, ist ihr nichts geblieben als die hüllose Wahrheit ihres Zustands, so daß sie fast auf dem Punkt angelangt ist, nicht mehr lügen zu können, und in keinem Abbild vermöchte sie sich so geradezu zu erkennen wie in diesem:

# Schlachtfelder-Rundfahrten im Auto!

veranstaltet durch die Basler Nachrichten.

## Reklamefahrten vom 25. Sept. bis 25. Okt. zum ermässigten Preis von Fr. 117.-

### Unvergeßl. Eindrücke

### Keine Paß-Formalitäten!

### Anmeldung

bei uns und Ausfüllung eines Fragebogens genügt.

Als Herbstfahrt besond. zu empfehlen!

... Eine Fahrt durch das Schlachtfeldgebiet von Verdun vermittelt dem Besucher den Inbegriff der Grauenhaftigkeit moderner Kriegsführung. Es ist nicht nur für das französische Empfinden das Schlachtfeld „par excellence“, auf dem sich letzten Endes der Riesenkampf zwischen Frankreich und Deutschland entschied. Wer immer diesen Abschnitt mit Fort Vaux und Fort Douaumont im Mittelpunkt gesehen hat, wird auf keinem Schlachtfeld des Westens mehr einen so tiefen Eindruck erhalten. Wenn der ganze Krieg Frankreich 1.400.000 Tote gekostet hat, so fiel fast ein Drittel von diesen in dem ein paar Quadratkilometer umfassenden Sektor von Verdun, und mehr als doppelt so stark waren hier die Verluste der Deutschen in dem kleinen Abschnitt, wo mehr als eine Million, vielleicht 1 1/2 Millionen Menschen verbluteten, gibt es keinen Quadratzentimeter Oberfläche, der nicht von den Granaten durchwühlt wurde. Man durchfähre hernach das Gebiet der Argonnen- und Somme-Kämpfe, man durchwandere die Ruinen von Reims, man kehre zurück über St.-Mihiel und durch den Priesterwald; alles ist nur die kleinliche Wiederholung von Einzelheiten, die sich bei Verdun zu einem unerhört großartigen Gesamtbild von Grauen und Schrecken vereinigen ...

**600 km Bahnfahrt II. Klasse. Einen ganzen Tag im bequemen Personen-Auto über die Schlachtfelder, Übernachten, erstklassige Verpflegung, Wein, Kaffee, Trinkgelder, Paßformalitäten und Visum von Basel bis wieder zurück nach Basel alles inbegriffen im Preise von 117 Fr. Schweizerwährung.**

Infolge sorgfältigster Organisation hat der Reisende von der Abfahrt von Basel bis zur Wiedereinkunft in Basel nicht mehr das Geringste auszugeben.

Die Basler Nachrichten veranstalten diese Rundfahrt, um jedem Schweizer zum Preise von 117 Franken Gelegenheit zum Besuche der Schlachtfelder zu geben, in der Weise, dass den Teilnehmern alle Formalitäten und Reise-Schwierigkeiten abgenommen werden.

Die Teilnehmer erhalten nach Einzahlung von Fr. 117 auf Postcheckkonto V6616 Schlachtfelderfahrten der Basler Nachrichten, Basel, ein Ticket, durch das ohne jede weitere Auslage folgendes geboten wird:

- Sie fahren im Schnellzug II. Klasse abends von Basel ab.
- Sie werden am Bahnhof in Metz abgeholt und im Auto ins Hotel gefahrt.
- Sie übernachten in einem erstklassigen Hotel, Bedienung und Trinkgeld inbegriffen.
- Sie erhalten am Morgen ein reichliches Frühstück.
- Sie fahren in einem bequemen Personenauto in Metz ab und durch das Schlachtfeldgebiet von 1870/71 (Grave-etc).
- Sie besichtigen in Reims unter erklärender Führung das hochinteressante Blockhaus (Quartier des Kronprinzen und Sitz eines grossen deutschen Hauptquartiers).
- Sie fahren durch die zerstörten Dörfer im Festungsgebiet von Vaux mit den riesigen Friedhöfen mit hunderten Tausenden von Gefallenen.
- Sie besichtigen unter Führung die unterirdischen Kasernen des Forts Vaux.
- Sie besuchen das Ossuaire (Hainhaus) von Thiaumont, wo die Überreste der nicht agnoszierten Gefallenen fortwährend eingeliefert und aufbewahrt werden.
- Sie haben freien Eintritt ins Fort Douaumont.

- Sie besuchen die Tranchées des Baionettes oder des Emevels.
- Sie fahren am Ravin de la Mort entlang, an den Carrières d'Haudromont und am Train Sauveur vorbei, am Fusse der Côte du Poivre nach Verdun.
- Sie erhalten im besten Hotel von Verdun ein Mittagessen mit Wein und Kaffee, Trinkgeld inbegriffen.
- Sie haben nach dem Essen Zeit zur Besichtigung des zerschossenen Verdun, der Ville-Martyre.
- Sie fahren am Nachmittag zurück durch das schrecklich verwüstete Gebiet von Haudromont und gelangen wieder durch das Kampfgebiet von 1870/71 (Mars-la-Tour, Vionville usw.) nach Grave-ille und Metz.
- Sie erhalten in Ihrem Hotel in Metz ein Diner mit Wein und Kaffee, Trinkgeld inbegriffen.
- Sie werden nach dem Nachtessen im Auto zur Bahn gebracht.
- Sie fahren im Nachtschnellzug II. Klasse zurück nach Basel.
- Alles inbegriffen im Preise von 117 Franken bei reichlicher Verpflegung in erstklassigen Gasthäusern.

Jeder Antragende erhält einen gedruckten Führer mit gemauertem Reiseprogramm und allen nötigen Anweisungen. Die Fahrten werden jeden Tag ausgeführt. Jedem Teilnehmer ist ein bequemer Platz garantiert.

Anerkennungs- u. Dankschreiben von früheren Reisetteilnehmern liegen in grosser Zahl in unserem Bureau auf.

Aber was bedeutet wieder jenes Gesamtbild von Grauen und Schrecken, das ein Tag in Verdun offenbart, was bedeutet der schauerlichste Schauplatz des blutigen Deliriums, durch das sich die Völker für nichts und wieder nichts jagen ließen, gegen die Sehenswürdigkeit dieser Annoncel ist hier die Mission der Presse, zuerst die Menschheit und nachher die Überlebenden auf die Schlachtfelder zu führen, nicht in einer vorbildlichen Art vollendet?

Sie erhalten am Morgen Ihre Zeitung. Sie lesen, wie bequem Ihnen das Überleben gemacht wird.

Sie erfahren, daß 1 1/2 Millionen eben dort verblutet mußten, wo Wein und Kaffee und alles andere inbegriffen ist.

Sie haben vor jenen Märtyrern und jenen Toten entschieden den Vorzug einer erstklassigen Verpflegung in der Ville-Martyre und am Ravin de la Mort.

Sie fahren im bequemen Personen-Auto aufs Schlachtfeld, während jene nur im Viehwagen dahingelangen sind.

Sie hören, was Ihnen da alles zur Entschädigung für die Leiden jener geboten wird und für ein Erlebnis, wovon Sie bis heute Zweck, Sinn und Ursache nicht zu erkennen vermöchten.

Sie begreifen, daß es veranstaltet wurde, damit einmal, wenn von der Glorie nichts geblieben ist als die Pleite, wenigstens ein Schlachtfeld par excellence vorhanden sei.

Sie erfahren, daß es doch etwas Neues an der Front gibt und daß es sich heut dort besser leben läßt als ehedem im Hinterland.

Sie erkennen, daß das, was die Konkurrenz bieten kann, die bloß über die Toten der Argonnen- und Somme-Schlachten, über die Beinhäuser von Reims und St. Mihiel verfügt, eine Bagatelle ist neben der erstklassigen Darbietung der Basler Nachrichten, denen es

unzweifelhaft gelingen wird, mit den Verlusten von Verdun ihre Abonnentenliste aufzufüllen.

Sie verstehen, daß das Ziel die Reklamefahrt und diese den Weltkrieg gelohnt hat.

Sie erhalten, und wenn Rußland verhungert, ein reichliches Frühstück, sobald Sie sich entschließen, dazu auch noch die Schlachtfelder von 1870/71 mitzunehmen, es geht in Einem.

Sie haben nach dem Mittagessen noch Zeit, die Einlieferung der Überreste der nicht agnoszierten Gefallenen mitzumachen, und nach Absolvierung dieser Programmnummer noch Lust zum Nachtessen.

Sie erfahren, daß die Staaten, deren Opfer Sie in Krieg und Frieden sind, Ihnen sogar, und das will viel heißen, die Paßformalitäten ersparen, wenn die Reise aufs Schlachtfeld geht und Sie sich nur rechtzeitig bei der Zeitung ein Ticket besorgen.

Sie erkennen, daß diese Staaten Straiparagrafen haben, welche das Leben und sogar die Ehre von Preipiraten ausdrücklich schützen, die aus dem Tod einen Spott und aus der Katastrophe ein Geschäft machen und den Abstecher zur Hölle als Herbstfahrt besonders empfehlen.

Sie werden Mitleid haben, diese Paragrafen nicht zu übertreten, aber dann den Basler Nachrichten ein Anerkennungs- und Dankschreiben schicken.

Sie bekommen unvergeßliche Eindrücke von einer Welt, in der es keinen Quadratzentimeter Oberfläche gibt, der nicht von Granaten und Insektaten durchwühlt wäre.

Und wenn Sie dann noch nicht erkannt haben, daß Sie durch Ihre Geburt in eine Mördergrube geraten sind und daß eine Menschheit, die noch das Blut schändet, das sie vergossen hat, durch und durch aus Schufferei zusammengesetzt ist und daß es vor ihr kein Entrinnen gibt und gegen sie keine Hilfe — dann hol' Sie der Teufel nach einem Schlachtfeld par excellence!

► Aus: Funkkolleg: Literarische Moderne, a.a.O., S. 9/30

## Material 4

## Filippo Tommaso MARINETTI:

Technisches Manifest der futuristischen Literatur (1912)  
(Auszüge)

1. MAN MUSS DIE SYNTAX DADURCH ZERSTÖREN, DASS MAN DIE SUBSTANTIVE AUF'S GERATEWOHL ANORDNET, SO WIE SIE ENTSTEHEN.
2. MAN MUSS DAS VERB IM INFINITIV GEBRAUCHEN (...).
3. MAN MUSS DAS ADJEKTIV ABSCHAFFEN, damit das bloße Substantiv seine wesenhafte Färbung beibehält.
4. MAN MUSS DAS ADVERB ABSCHAFFEN (...).
6. AUCH DIE ZEICHENSETZUNG MUSS ABGESCHAFFT WERDEN.
7. (...) Deshalb muß in der Sprache abgeschafft werden, was sie an Bild-Klischees und farblosen Metaphern enthält, also fast alles.
8. ES GIBT KEINE BILDKATEGORIEN, die vornehm, grob oder vulgär, übertrieben oder natürlich sind.
9. Um die aufeinanderfolgenden Bewegungen eines Gegenstandes darzustellen, muß man die Kette der Analogien, die er hervorruft, wiedergeben, und jede Analogie muß verdichtet, in einem essentiellen Wort zusammengefaßt werden.
10. Da jede Ordnung notwendig das Produkt eines vorsichtigen und behutsamen Verstandes ist, muß man die Bilder orchestrieren und sie nach der GRÖSSTMÖGLICHEN UNORDNUNG verteilen.
11. MAN MUSS DAS „ICH“ IN DER LITERATUR ZERSTÖREN, d. h. die ganze Psychologie. (...) An die Stelle der längst erschöpften Psychologie des Menschens muß DIE LYRISCHE BESESSENHEIT DER MATERIE treten.

► Aus: Baumgart, Christa: *Geschichte des Futurismus*. Reinbek 1966. S. 166 – 168

## Filippo Tommaso MARINETTI: Schlacht Gewicht + Rauch

Mittag 3/4 flöten gestöhn gluthitze bumbum alarm Gargaresch krachen knattern marsch Geklirr tornister gewehre hufe nägel kanonen männen räder kisten juden schmalzgebäck ölkuchen kantilene kramladen dunstwolken schillern augenbutter gestank zimt schimmel flut und ebbe pfeffer rauferei schmutz wirbel blühender-apfelsinenbaum filigran elend würfel schachfiguren karten jasmin + muskatnuß + rose arabeske mosaik aas stacheln pfusch maschinengewehre=kies + brandung + frösche Geklirr tornister gewehre kanonen schrott atmosphäre=blei + lava + 300 gerüche + 50 düfte pflaster matraze abfälle pferdemist aas klipp-klapp anhäufung kamele esel bumbuum latrine Suk-der-silberschmiede labyrinth seide blau galabieh purpur apfelsinen muscharabie bögen hinübersetzen gabelung platz wimmeln gerberei schuhputzer perserhemd burnus gewimmel triefen schwitzen buntscheckigkeit verwirrung auswüchse schlitze höhlen schutt abbruch karbolsäure kalk lausepack

► Aus: Baumgart, Christa: *Geschichte des Futurismus*. Reinbek 1966. S. 250

## Peter Stettner Anmerkungen zu dem Problem eines Antikriegsfilms

Das Etikett Antikriegsfilm erhalten gemeinhin Filme, von denen man annimmt, daß sie den Krieg nicht verherrlichen, sondern anklagen und so zur weiteren Verhinderung von Kriegen beitragen. Die Spielfilmkamera gegen den Krieg zu richten, dies kann nun auf verschiedene Weise geschehen. Sehr selten geschieht es in der Form, daß die Frage nach der Herkunft des Krieges, nach politischen, sozialen und ökonomischen Ursachen gestellt wird.<sup>1</sup> Der Regelfall des sogenannten Anti-



„Alles lernten sie kennen, die Angst, das Grauen, während jener furchtbaren Jahre 1914 – 1918, aber auch die alles überwindende Kameradschaft. – Aus IM WESTEN NICHTS NEUES, dem Film nach Erich Maria Remarque.“  
(Bildunterschrift aus dem Presse-Text der Universal-International)

kriegsfilms ist der, daß das Kriegsgeschehen selbst im Vordergrund steht. Dabei wird bis in die jüngste Zeit hinein darauf vertraut, daß ein Film desto besser gegen den Krieg einnehme, je realistischer er ihn zeige.<sup>2</sup>

Auch der Film „Im Westen nichts Neues“ gehört in die Tradition der „realistischen“ Antikriegsfilme, ja er zählt zu den bis heute kaum übertroffenen Klassikern.<sup>3</sup> Gegen die Gewißheit der abschreckenden Wirkung dargestellter Kriegsgreuel sind aber auch ernstzunehmende Argumente formuliert worden. So ist der dramaturgische und filmästhetische Lust- und Spannungseffekt ein Merkmal eines jeden Erzählfilms, natürlich auch des Kriegs- bzw. Antikriegsfilms: die Entwicklung des/der Helden wird mit Spannung verfolgt, wie wird die (Film)geschichte wohl ausgehen etc. Und es gibt auch eine Faszination des Grauens: Der Blick auf zerstückelte und brennende Menschen ist leider nicht nur von Entsetzen geprägt, sondern häufig auch von Schaulust.<sup>4</sup> Wie es ein bekannter Filmkritiker formulierte: „Der Zuschauer, der das abgebildete Kriegsgeschehen ohne Gefahr für die eigene Person betrachtet, wird zum Voyeur des Massaker. Eher würde ihn das Reißen des Filmstreifens aufstören als das Kriechen eines Mannes auf der Leinwand.“<sup>5</sup>

Eine weitere kritische Überlegung rückt die Bedeutung des jeweils unterschiedlichen Rezipienten in den Vordergrund: Denn die Assoziationen, die ein sogenannter Antikriegsfilm auslöst, sind nicht bei allen Menschen gleich, sondern „können abhängig sein von eigenen Erfahrungen, können situationsbedingt sein, generations- und schichtenspezifisch, den Wandlungen vom gesamtgesellschaftlichen Klima unterworfen. Das bedeutet nicht, daß jeder Film unbegrenzt interpretierbar ist. Die Grenzen liegen in den filmästhetischen Mitteln, deren Wirkung nicht beliebig veränderbar ist.“<sup>6</sup>

Diese Überlegungen gelten grundsätzlich auch für „Im Westen nichts Neues“, auch wenn dieser Film – anders als die meisten Filme, die Kriegsgeschehen auf die Leinwand bringen – die Kriegshandlungen ohne jegliche Beschönigungen zeigt. Vor allem die Sequenzen Nr. 15 (Aufbau von Stacheldraht, Granatbeschuß), Nr. 19 (Trommelbeschuß im Schützengraben und im Unterstand), Nr. 21



(Schützengrabenkampf, Attacken und Gegenattacken), Nr. 30 und 31 (Granattrichter-Szene)<sup>7</sup> lassen in diesem Sinne an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Angesichts dieser Szenen ist man sicherlich geneigt zu sagen (und auch ich würde dies spontan tun), daß, so wie hier Kriegshandlungen gezeigt werden, wohl kaum Abenteuerlust und Kriegsbegeisterung gefördert werden. Das Vorführen des Films respektive dieser Sequenzen wird vermutlich dazu beitragen, den Krieg in den Köpfen mit Bildern des Schreckens zu füllen. Einen Automatismus gibt es hier freilich nicht.<sup>8</sup> Will man also in der Bildungsarbeit auf Filme, die Kriegshandlungen zeigen, nicht grundsätzlich verzichten, so bleibt in diesem Zusammenhang nur, sich dieses Problems bewußt zu sein, die Reaktionen der Betrachter zu beobachten und diese – auch wenn sie nicht den eigenen Erwartungen entsprechen – zu thematisieren und diskutierbar zu machen.

Es soll an dieser Stelle noch ein anderer Weg erwähnt werden, wie ein Film gegen den Krieg aussehen kann: der Film über den Krieg, der im eigentlichen Sinne keine Kriegshandlungen zeigt: Stattdessen werden die Folgen und Auswirkungen des Krieges, das was der Krieg aus den Menschen macht, zum Thema.<sup>9</sup> Als Beispiel für diesen Weg scheint mir der russische Film

„Iwans Kindheit“ aus dem Jahre 1961 (Regie: Andrej Tarkowskij) besonders geeignet. Er zeigt die Zerstörungen und Verstörungen der Menschen, vor allem des jäh in den Krieg gestoßenen Jungen Iwan, ohne spektakuläre Kriegshandlungen. In traumhaften Gegenbildern erscheint ihm und dem Zuschauer die verlorene friedliche Welt, wodurch wiederum die Zeichnung der zerstörerischen Kriegswelt noch schärfer wird.<sup>10</sup> Der Gedanke, nicht Kriegshandlungen und Zerstörungen selbst zu zeigen, sondern das erfüllte, von der Zerstörung bedrohte Leben, liegt auch der radikalen Überlegung Rainer Ganseras zugrunde, wenn er formuliert: „Will man im gegenwärtigen Kino so etwas wie ‘Anti-Kriegsfilme’ suchen, würde ich Filme von Eric Rohmer benennen. Nicht, weil der Krieg in ihnen vorkommt (er kommt es nicht, d. V.), sondern weil Rohmers Ästhetik, seine Inszenierung, sein Umgang mit Menschen, Darstellern, Landschaften und Dingen von einem Respekt durchdrungen sind, der dem militärischen Blick völlig entgegengesetzt ist. Der militaristische Blick erfüllt sich in objekthafter Erfassung und in der Einverleibung der Dinge in eine Rhetorik, worin sie zu bloßem Material werden. Die Intentionalität des Blickes von Rohmer ist aber so, daß sie die Intentionalität des Angeblickten respektiert.“<sup>11</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Ein Film, der dies unter dem Zeichen des beginnenden Kalten Krieges tut, ist die DEFA-Produktion „Der Rat der Götter“ (Regie: Kurt Maetzig) aus dem Jahre 1950. Im Vordergrund steht die Interessenpolitik der IG Farben vor und im Zweiten Weltkrieg.

<sup>2</sup> Vgl. etwa Jeanine Basinger, *The World War II combat film*, New York 1986.

<sup>3</sup> Vergleichbar wären in diesem Punkt noch „Westfront 1918“, ebenfalls aus dem Jahr 1930 unter der Regie von G.W. Pabst, und „Wege zum Ruhm“ („Path of glory“) aus dem Jahre 1957 von Stanley Kubrick.

<sup>4</sup> Sieht man in „Im Westen nichts Neues“ in einer der Kampfsequenzen vielleicht auch so die abgerissenen Hände, die noch im Stacheldraht hängen?

<sup>5</sup> Enno Patalas, *Godards Film vom Kriege*, in: *Filmkritik* 5/1965, S. 261.

<sup>6</sup> Irmgard Wilharm, *Über die Schwierigkeiten der Darstellung von Krieg im Film*, in: *Beiträge aus der evangelischen Militärseelsorge*, Sonderdruck 1990: *Militär und Kirche*, hg. vom Evangelischen Kirchenamt für die Bundeswehr, Bonn 1990, S. 75.

<sup>7</sup> Vgl. auch Sequenzprotokoll im Anhang

<sup>8</sup> Leider gibt es keine größeren Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten von Krieg/Gewalt im Film. Einzelne Rückkopplungen zu verschiedenen Filmen, die als Antikriegsfilme etikettiert

werden, zeigen aber, daß keineswegs immer der gewünschte Abschreckungseffekt erzielt wird. Walther Schmieding weist etwa auf die widersprüchliche, ja zum Teil von „sportlicher Begeisterung“ getragene Reaktion Jugendlicher hin, die den Film „Die Brücke“ von Bernhard Wicky (1959) gesehen hatten. Vgl. Walther Schmieding, *Kunst oder Kasse – Der Ärger mit dem deutschen Film*, Hamburg 1961, S. 52. In Ansätzen ist dies auch in dem Film „Im Westen nichts Neues“ der Fall. Der Krieg verändert die jungen Leute, soweit sie den Krieg überhaupt überleben. Im Vordergrund steht hier allerdings die Abkehr von dem Hurra-Patriotismus, der zu Anfang des Films inszeniert wird.

<sup>9</sup> Vgl. ausführlicher zu dem Film: Peter Stettner, *Iwans Kindheit – kein Kriegsfilm, aber ein Film gegen den Krieg*, in: *Beiträge aus der evangelischen Militärseelsorge*, Sonderdruck 1990: *Militär und Kirche*, hg. vom Evangelischen Kirchenamt für die Bundeswehr, Bonn 1990, S. 67–74

<sup>10</sup> Rainer Gansera, „Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode“ (Shakespeare), in: *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres* (Arnoldsheimer Filmgespräche Band 6), hg. von der evangelischen Akademie Arnoldsheim und dem Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V., Frankfurt/M. 1989, S. 36.

<sup>11</sup> ebenda

## Georg Wippler Nachdenken über Krieg und Frieden

Zur Arbeit mit einem Filmausschnitt im Religionsunterricht des Sekundarbereichs I



Keine Frage, Schülerinnen und Schüler werden ausgiebig mit der Wirklichkeit des Krieges konfrontiert. Einmal mit den „aktuellen“ Kriegen, zum anderen im Geschichtsunterricht mit den vergangenen Kriegen. Sie „wissen“, daß Krieg an sich schlecht ist, daß er vermieden werden muß; dennoch, eine innere Betroffenheit stellt sich dadurch offensichtlich nicht immer ein. Wie sollte es auch: Der Krieg der Gegenwart im Fernsehen erscheint zum Teil als technisches Videospiele (Golfkrieg), zum Teil als räumlich-fernes gesichtsloses Morden; die Kriege der Vergangenheit erregen vielleicht Staunen wegen der großen

Anzahl ihrer Toten – die sich Schüler in der Regel ohnehin nicht vorzustellen vermögen – aber schon wegen ihrer zeitlichen Distanz fällt Anteilnahme schwer. Betroffenheit und Anteilnahme scheinen aber wichtige Voraussetzungen dafür zu sein, um den Krieg innerlich abzulehnen, die Bereitschaft zum Erhalt des Friedens aufzubauen.

Um Betroffenheit zu erwecken, scheint mir der Film IM WESTEN NICHTS NEUES bzw. konkret der Filmausschnitt, in dem Paul Bäumer den französischen Soldaten Duval tötet („Trichtersequenz“), besonders geeignet

zu sein. Er zeigt das Getötetwerden bzw. Sterben eines einzelnen Menschen, und dennoch bekommt dieses sinnlose Sterben des Franzosen Duval einen Namen, wird beispielhaft für das Sterben Ungezählter, bewirkt beim „Täter“ Nachdenken und Verwandlung. Gleichzeitig stellt sich die Frage nach der „Schuld“ dieses Täters, nach der Verwerflichkeit seiner Tat und nach den Möglichkeiten der Vergebung. Damit weitet sich die Frage aus, wird zum Nachdenken über die Bedingungen, die Menschen zu Tötungsmaschinen pervertieren, zum Nachdenken über den Krieg.

Der Film und damit dieser Ausschnitt ist in schwarzweiß gedreht. Durch das gespenstische Helldunkel wird der Betrachter geradezu zu einem inneren Mitvollzug gezwungen. Dazu kommt, daß der sprachliche Anteil äußerst gering ist, ein genaues Hinsehen also unbedingt erforderlich macht. Die Kamera versucht, die unterschiedlichen Gefühlslagen des Paul Bäumer abzubilden. Einiges bleibt unklar, z. B. die verschiedenen Motivationsebenen, die Paul Bäumer veranlassen, dem Sterbenden beizustehen. Insgesamt wird aber die Ausweglosigkeit der Situation eindrucksvoll dargestellt, die innere Wandlung glaubhaft.

Im Religionsunterricht kann dieses Nachdenken eingebettet werden in die Beschäftigung mit den Problemfeldern: Sich für das Leben engagieren, Das 5. Gebot, Schuld/Umkehr/Vergabung, Mitwirken am Reich Gottes, Frieden schaffen, Neu anfangen dürfen.

## Vorschläge zur Arbeit

Vorbemerkung: Ein Filmausschnitt ersetzt niemals den ganzen Film. Wenn es also möglich ist, den gesamten Film zu sehen, so sollte dies geschehen. Daraus würden sich andere Arbeitsmöglichkeiten ergeben, als die hier genannten. Besteht aber – z. B. aus Zeitgründen – nur die Möglichkeit, mit dem Filmausschnitt zu arbeiten, könnte aus den folgenden Vorschlägen – entsprechend der Zusammensetzung der Lerngruppe, der zur Verfügung stehenden Zeit, der Ziele der Rahmenrichtlinien – ausgewählt werden:

- Wenn die innere Auseinandersetzung Paul Bäumers mit dem Geschehen Gegenstand des Unterrichtsgesprächs ist, dann könnten die Schüler aufgefordert werden, nachdem Gespräch über die „Schuld“ einen fiktiven Tagebucheintrag Paul Bäumers, einen Brief an die Mutter, einen Brief an die Frau des Getöteten zu entwerfen.
- Die Schülerinnen und Schüler erhalten kopierte Filmfotografien, in denen sie die möglichen Gedanken, Gefühle des Paul Bäumer während der Stunden im Bombentrichter eintragen können.
- Wird sich Paul Bäumer nach dem Erlebnis verändern? Eine Fortsetzung könnte erfunden werden: Paul Bäumer soll einen Orden wegen Tapferkeit vor dem Feind bekommen. Lehnt er ab? Nimmt er an? Mit welcher Begründung?
- Paul Bäumer findet alte Feldpostkarten, ihm fallen kriegsverherrlichende Zitate ein, er erinnert sich an die Zeit vor dem Ereignis (siehe Filmsequenz 2). Wie reagiert er darauf? Verurteilt er, entschuldigt er, verteidigt er? Mit welcher Begründung?
- Eine Einbeziehung der Zuschauersicht könnte zu weiteren Einsichten verhelfen: z. B. könnten die Schülerinnen und Schüler in einer fiktiven Gerichtsverhandlung vor dem Kriegsgericht Paul Bäumer anklagen/verteidigen/verurteilen/freisprechen, Gerard Duval getötet zu haben.
- Gibt es gegenüber der „realistischen Kriegswirklichkeit“ überhaupt eine biblische „realistische Friedenshoffnung“? Biblische Texte werden gelesen: Jes 2,1 – 5; Micha 4,1 – 5; Mt 5,38 – 48; Joh 14, 27ff u. a. Beim Gespräch über die biblischen Texte könnten die Erfahrungen mit einbezogen werden, die Paul Bäumer gemacht hat. Weitere Arbeitsmaterialien, die die menschliche Friedenshoffnung charakterisieren – Texte, Bilder, Plakate sollten zusätzlich zur Diskussion gestellt werden.

## Detlef Endeward Die Weimarer Gesellschaft und der Krieg

Anmerkungen zur Arbeit in der historischen Bildungsarbeit



Bilder vom Töten und Sterben

Was macht den Film *IM WESTEN NICHTS NEUES* für den Geschichtsunterricht noch heute so interessant? Diese Frage zu beantworten heißt zugleich, etwas zum Verhältnis von Film und Geschichte sagen zu müssen.

Film und Roman erzählen eine Geschichte, die im Ersten Weltkrieg spielt, es ist eine fiktive, erdachte Geschichte. Ihr liegen keine historischen Fakten zugrunde, wohl aber ein reales historisches Umfeld. Film und Roman stellen Geschichte dar, nicht in der Form einer wissenschaftlichen Untersuchungen oder dokumentarischen Edition von authentischen Quellen, sondern als Geschichte/Story. Film und Roman sind zugleich aber auch erfahrungsgestützte retrospektive Stellungnahmen. Im Film und im Roman drücken sich v. a. Verarbeitungsmuster von Kriegserlebnissen und -erfahrungen aus.

Als geschichtliche Darstellungen können sie im Unterricht durchaus eine Funktion haben, wenn es darum geht, Kriegsgeschehen „anschaulich“<sup>1</sup> und vor allem authentisch (im Sinne von „glaubwürdig“) zu präsentieren. (Vgl. zu einer derartigen Verwendung des Films im Geschichtsunterricht den folgenden Beitrag von Endeward/Zander.) Vor allem der Film offenbart in dieser Hinsicht seine besonderen, aber auch problematischen, „Qualitäten“<sup>2</sup>: Die filmische Inszenierung von Kampfhandlungen ist der Wirklichkeit des Kampfgeschehens „näher“ als jeder Text, aber auch jede dokumentare Aufnahme, die in vergleichbarer Weise Kampfgeschehen, z. B. den Grabenkampf, gar nicht im Bild festhalten kann. Sie eröffnen einen Zugang zum Thema „Krieg“ v. a. über die emotionale Auseinandersetzung mit dem Schicksal der im Film dargestellten Personen. Ein Vergleich mit den gestellten sog. Dokumentarfotografien von der Front zeigt dies deutlich.

Als Stellungnahmen zum Krieg und als Verarbeitung von Kriegserfahrungen sind beide aber auch Quelle für die Zeit ihrer Entstehung. Der Roman ist das Werk eines einzelnen Autoren – vergleichbar der des bildenden Künstlers –, der darin seine Kriegserlebnisse und Erfahrungen erinnert und reflektiert und

vor dem Hintergrund der aktuellen politischen Situation der späten 20er Jahre in der Weimarer Republik mit dem Buch eine – auch politische – Position zum Krieg bezieht. Zu fragen ist dann:

- Was ist dem Autor wichtig, dargestellt zu werden? Wie tut er dies, mit welcher Intention und Aussage?
- Steht dieser Autor mit seinen Ausführungen allein oder gibt es vergleichbare Verarbeitungen der Kriegserlebnisse? Gibt es ganz andere Formen, und worin unterscheiden sich diese?

In noch viel stärkerem Maße lassen sich Spielfilme in dieser Hinsicht als Quelle nutzen.<sup>3</sup> Beim vorliegenden Film ist die Beschreibung dieses Quellenstatus allerdings nicht so einfach. Zunächst einmal ist der Film eine in den USA entstandene Verarbeitung der Romanvorlage von Remarque. Er ist in dieser Hinsicht ein Beispiel für die amerikanische Auseinandersetzung mit Krieg. Er steht – bezogen auf sein Ursprungsort – somit auch im Kontext mit der zeitgleichen inneramerikanischen Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg und kann als solcher interpretiert werden. (Vgl. zur Entstehungsgeschichte des Films den Beitrag von Hans Beller in diesem Heft.)

Er steht aber auch – bezogen auf Bezugszeit und -ort, sowie literarische Vorlage – im Kontext der deutschen Beschäftigung mit dem Ersten Weltkrieg. Und in diesem Zusammenhang sollte die quellenkritische Arbeit mit dem Film gestellt werden, sollte er als eine Art „Außensicht“ in Beziehung gesetzt werden zu „Innensichten“ des gleichen zeitlichen Umfeldes.

Roman und Film sind außerdem aber auch noch – in eher indirekter Form – „Quelle“ für ihre Zeit: Beide riefen heftige Reaktionen hervor – im In- und Ausland, in allen politischen und kulturellen Lagern der Gesellschaften. Die Zensur- und Rezeptionsgeschichte dieses Films, seine zahllosen Verbote und Verstümmelungen steht so exemplarisch für gesellschaftspolitische Auseinandersetzungen und dokumentiert politische (Wert-)Vorstellungen.



### Vorschläge für die Arbeit mit dem Film im Unterricht

Eine erste – naheliegende – Möglichkeit, besteht darin, die Kriegsdarstellung von Roman und/oder Film zum Gegenstand des Unterrichts zu machen. Der folgende Beitrag stellt einen Kurs vor, der diese Art der Beschäftigung mit dem Film zum Ausgangspunkt nimmt.

Die zweite Möglichkeit besteht darin, den Film in seiner „indirekten“ Quellenfunktion für die Endphase der Weimarer Republik zu nutzen:<sup>4</sup> Die Auseinandersetzung um den Film, die Zensurmaßnahmen und politischen Ausschreitungen verweisen dann auf das „gesellschaftliche Klima“ jener Jahre.<sup>5</sup> Die Argumentationsmuster für und gegen den Film erlauben Einblicke in das Demokratieverständnis und die politischen Wertvorstellungen v. a. der Menschen, die in Militär und Zensurbehörden, aber auch in den Parteien maßgeblich gewesen sind. Das praktische Handeln von Justiz und Politik, die Erfolge bzw. Mißerfolge der Kritiker bzw. Verteidiger des Films, legen politische Kräfteverhältnisse in der Endphase der Weimarer Republik offen.

Bei dieser Auseinandersetzung mit dem Film sind generell folgende verschiedene Ebenen der Untersuchung zu beachten:

1. Die (professionelle) Filmkritik.
2. Die politisch motivierten Krawalle und ihre Behandlung durch die Behörden.
3. Die staatlichen Zensurmaßnahmen selbst, ihre Begründungen und praktische Umsetzung.

Heiko Hartleifs Vorschläge für eine solche Arbeit sind für den Unterricht im Sekundarbereich II gedacht. Er konzentriert sich auf die zweite Untersuchungsebene: „An dem Konflikt um die Aufführung der Romanverfilmung „Im Westen nichts Neues“ kann exemplarisch die sich in der Praxis gegenüber den antidemokratischen Verhalten ausdrückende Selbstdistanzierung der politischen Führung vom System der Weimarer Verfassung gezeigt werden.“<sup>6</sup> Er entwickelt eine Unterrichtssequenz von drei Stunden im Rahmen einer Unterrichtsreihe „Die Weimarer Republik und der Aufstieg des Nationalsozialismus – Der Weg in die Katastrophe“. Dabei will er die Arbeit auf eine Auseinandersetzung mit der „nationalsozialistische(n) Perspektive und [der] Position der Reichsregierung“ beschränken, weil „zum einen die Initiatoren der Krawalle und Proteste erfaßt werden und zum anderen mit der Reichsregierung die einflußreichsten politischen Entscheidungsträger und ihre Beurteilung zur Lage Berücksichtigung finden.“<sup>7</sup>

1. Stunde:  
„Der Kampf um den Remarque-Film“ – allgemeiner politischer Hintergrund und rechtliche Grundlagen der Filmzensur

2. und 3. Stunde  
Die Absetzung des Films – Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung oder politischer Erfolg der Nationalsozialisten?

Hellmut Frieds Unterrichtsvorschlag ist sowohl für den Sekundarbereich I als auch II gedacht. Seine Überlegungen sind etwas weiter gefaßt, zielen auf alle drei Untersuchungsebenen. Sie lassen sich in folgender Skizze zusammenfassen:

1. Stunde  
Vorbereitung auf die Filmsichtung

2. bis 4. Stunde (als Block)  
Anschauen des Films, Austausch und Reflexion der Eindrücke

5. und 6. Stunde  
Exemplarische Analyse der Filmrezeption Ende der Weimarer Republik

7. Stunde  
Problematisierung: Zensur als Mittel der Politik und Reflexion der Wirkungsmöglichkeiten von Filmen

Für den Sekundarbereich II empfiehlt er „in Verbindung mit dem Fach Deutsch und/oder als Referat ein(en) Vergleich der Schilderung der Kriegsursachen in anderen Romanen und Filmen erarbeiten zu lassen.“

Es ist offensichtlich, daß bei einer derartigen Arbeit der Film nicht im Mittelpunkt der Arbeit steht (der Vorschlag von Hartleif sieht nicht einmal das vollständige Anschauen des Films vor), sondern Anlaß bzw. Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit dem historischen Kontext ist. Eine Auseinandersetzung mit ihm folgt nur in bezug auf die eingangs formulierten Untersuchungsperspektiven.

Dieser Ansatz der Arbeit läßt sich über einen Vergleich der verschiedenen Filmfassungen fortführen. Zu fragen ist dann, in wie weit die verschiedenen Filmfassungen Ausdruck von immanenten Selbstbeschränkungen der Filmemacher bzw. Produzenten/Verleiher sind, die mit den Schnittänderungen auf die Kritik am Roman und Film reagierten? Zu fragen ist auch, in welcher Weise die verschiedenen Fassungen – z. B. der Verzicht auf zentrale Filmsequenzen, wie die sog. „Trichtersequenz“ oder die Änderung der Schlußmusik – auf den jeweils aktuellen politischen Kontext verweisen? Es müssen dann die gravierenden Veränderungen in den einzelnen Fassungen herausgearbeitet und interpretiert werden. Das o. g. Medienpaket, in dem die deutsch synchronisierten Filmfassungen von 1953 und 1984 enthalten sind, ermöglicht eine solche, allerdings sehr zeitaufwendige, Analyse.<sup>8</sup>

Eine andere, ebenfalls zeitaufwendige – und in erster Linie für die Arbeit im Sekundarbereich II und in der außerschulischen historisch-politischen Bildung geeignete – Möglichkeit der historischen Arbeit liegt darin, Roman und Film als Quelle selbst ernst zu nehmen, sie daraufhin zu befragen, was sie über die Verarbeitung der Kriegserfahrung der Menschen aussagen. Dazu bedarf es einer vergleichenden Untersuchung mit anderen Filmen und/oder schriftlichen und bildlichen Formen der Verarbeitung von Kriegserfahrungen. Die zentralen Geschehensmotive in den Filmen

verweisen dabei auf psychische Dispositionen der Menschen, die wiederum Relevanz hatten für ihr gesellschaftliches Handeln in den Krisenjahren.<sup>9</sup> In diesem Zusammenhang sollten auch die Motive zur Filmproduktion und die Arbeit der verschiedenen Beteiligten thematisiert werden. Hintergrundinformationen hierzu liefert – auch als Grundlage für ein Referat nutzbar – der Beitrag von Hans Beller in diesem Heft.

IM WESTEN NICHTS NEUES sollte mit einem zweiten, etwa zur gleichen Zeit in Deutschland entstandenen Film, der sich mit dem Ersten Weltkrieg auseinandersetzt verglichen werden. Folgende Filme sind dafür besonders geeignet.

Einerseits Filme, die sich als Anti-Kriegsfilme verstehen:  
 WESTFRONT 1918, Regie: Georg Wilhelm Pabst, D 1931  
 DIE ANDERE SEITE, Regie: Heinz Paul, D 1931  
 NIEMANDSLAND, Regie: Georg Wilhelm Pabst, D 1931

Andererseits Filme, die den Opfermut, das Heldentum der Soldaten und die Pflicht zum Kampf für das Vaterland hervorheben:  
 BERGE IN FLAMMEN, Regie Giuseppe Becce, D 1931  
 MORGENROT, Regie: Gustav Uzicky, D 1933

Eine weitere Möglichkeit, die genereller eine Auseinandersetzung mit soldatischen Tugenden, wie Pflichterfüllung und Gehorsam, und der Legitimität der Forderungen nach „Verteidigung von Volk und Vaterland“ beinhaltet, bestünde darin, die sog. „Preußen-Filme“ und deren zentralen Motive und Aussagen zum Vergleich heranzuziehen.

Eine auf einem solchen Filmvergleich aufbauende Unterrichtseinheit muß mindestens 12 bis 14 Stunden umfassen. Kurz skizziert könnte sie beispielsweise wie folgt aussehen:

#### Rezeptionsphase

01/02/03 Sichtung des Films IM WESTEN NICHTS NEUES

04 Festhalten von Ersteindrücken und Austausch im Gespräch

05/06 Sichtung des Vergleichsfilms

07 Festhalten von Ersteindrücken und Austausch im Gespräch

#### Untersuchungsphase

08/09 Vergleichende Untersuchung der zentralen Motive der Filme

10/11 Materialien: Sequenzprotokolle – Szenenfotos – Filmausschnitte

#### Auswertungsphase

12/13 Auswertung, abschließende Beurteilung und Weiterführung

In diese vergleichende Arbeit können außerdem die im Medienpaket enthaltenen bildlichen Kriegsdarstellungen, v. a. die Bilder und Grafiken von Otto Dix, einbezogen werden, die auf ihre Weise den Tod und das Leiden der Menschen thematisieren.

Erkenntnisleitende Fragen für die Vergleiche können sein:

- Wie wird der Krieg dargestellt: was wird als bedeutsam herausgestellt und welche Worte und Bilder werden dabei benutzt?
- Wie wird die gegnerische Seite („der Feind“) dargestellt? Gibt es Bewertungen des Verhaltens von „deutschen“ und „feindlichen“ Soldaten?
- In wie weit gibt es Entsprechungen zwischen den bildlichen Darstellungen aus der Kunst und filmischen Darstellungsformen? Was beschäftigt Dix, Remarque bzw. die Filmautoren bei ihren Darstellungen des Krieges? Korrespondieren diese Anschauungen mit denen der Rezipienten/Kritiker? Werden Ursachen/Bedingungen des Krieges reflektiert? Wen ja, wie?
- Welche Motive und Werte sind für die handelnden Personen im Film bestimmend? Wie bewerten sie Ihr Handeln, die Situation, in der Sie leben?
- Wie gehen die Menschen miteinander um, vor allem in Konflikt- und Gefahrensituationen? Welche Perspektiven äußern sie? Welche Perspektiven vermittelt der Film?

Bei dieser Art der quellenkritischen Arbeit kann der Film seine Qualität, Gegenstand für reflexionsprozesse zu sein, in besonderer Weise entfalten.

#### Anmerkungen

- 1 Zur Frage des Veranschaulichens vgl.: Hans-Jürgen Pandel, Gerhard Schneider: Veranschaulichen und Vergegenwärtigen. Zu zwei zentralen Kategorien der geschichtsdidaktischen Mediendiskussion. In: Hans-Jürgen Pandel, Gerhard Schneider (Hrsg.): Handbuch Medien im Geschichtsunterricht. Geschichtsdidaktik, Band 24, Düsseldorf 1985, S. 3-10. Manfred Bönsch: Anschaulicher Unterricht mit Medien. Studien und unterrichtspraktische Hilfen für den Unterricht mit Medien. Hannover 1987

- <sup>2</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von Peter Stettner in diesem Heft. Siehe auch: Irmgard Wilharm: Über die Schwierigkeiten der Darstellung von Krieg im Film, in: Beiträge aus der ev. Militärseelsorge u. a., hrsg. vom Evangelischen Kirchenamt für die Bundeswehr, S. 75–81
- <sup>3</sup> Dieser Ansatz geht auf die Arbeit von Siegfried Kracauer zurück, der in seiner Analyse der Filme der Weimarer Republik den tiefen psychischen Dispositionen der Menschen auf die Spur kommen wollte. Vgl. Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt/M. 1984 (stw 479)
- <sup>4</sup> In dieser Weise nutzen auch Hellmut Fried und Heiko Hartleif den Film für ihre Vorschläge für die unterrichtliche Arbeit : Hellmut Fried: Wer die Macht hat, verlangt nach Zensur. Zur Rezeption des Films „Im Westen nichts Neues“, in: Praxis Geschichte, Heft 6, November 1992, S. 37–41 (Dieses Heft ist im o. g. Medienpaket enthalten: Baustein X) Heiko Hartleif: Das Verbot des Remarque-Films „Im Westen nichts Neues“. Anmerkungen zu einer Unterrichtssequenz in der Sekundarstufe II, in: GWU 5/1993
- <sup>5</sup> Ausführlich dokumentiert ist dieser Zensurfall bei: Bärbel Schrader (Hrsg.): Der Fall Remarque. „Im Westen nichts Neues“ – eine Dokumentation. Leipzig 1992. (Im o. g. Medienpaket enthalten) Hintergrundinformationen über die Auseinandersetzungen um den Film in der Weimarer Republik liefert auch der Beitrag von Werner Sudendorf in 1. Teil dieses Heftes. Zur Filmzensur generell vgl.: Weimarer Republik. Hrsg. vom Kunstmuseum Kreuzberg, Berlin, und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin 1977, S. 448ff und Martin Loiperdinger: Filmzensur und Selbstkontrolle, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S. 479–498. Das Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 ist im Anhang abgedruckt.
- <sup>6</sup> Heiko Hartleif: a. a. O.
- <sup>7</sup> ebd. S.
- <sup>8</sup> Umfassende Hinweise zu den jeweiligen Veränderungen und die für die Arbeit notwendigen entsprechenden Sequenz- und Einstellungsprotokolle sind im Beitrag von Sybille Glufke und Barbara Schneider enthalten.
- <sup>9</sup> Dieser Fragestellung liegt der oben erwähnte Ansatz von Siegfried Kracauer zugrunde. (Anm. 2)



# Detlef Endeward/Hans Heinrich Zander

## Kontinuität und Wandel

IM WESTEN NICHTS NEUES: Eine filmische Darstellung von Kriegereignissen und die Aufarbeitung von Kriegserfahrungen im Kontext der politischen Auseinandersetzungen in der Weimarer Republik

Die Arbeit mit dem Medienpaket IM WESTEN NICHTS NEUES in einem Kurs im 13. Jahrgang der Kooperativen Gesamtschule Neustadt mit der übergreifenden Thematik „Kontinuität und Wandel in der Politik von Kaiserreich bis zum deutschen Faschismus an ausgewählten Beispielen“ soll im folgenden exemplarisch dargestellt werden. Dieses „Projekt“ entstand aus der Kooperation der KGS mit der Landesmedienstelle Niedersachsen. Ziel war, medienpädagogische Aspekte in den regulären Kursunterricht des Faches Geschichte einzubringen.

Nach einem Kursüberblick erfolgt eine Beschreibung wesentlicher Abläufe aus den Stun-

den, die sich direkt mit dem Film beschäftigten; auf die übrigen Stunden wird nicht näher eingegangen. Im abschließenden Resümee werden dann einige grundsätzlichere Gedanken dargelegt. Wir wollen mit diesem Kursmodell eine Möglichkeit der Integration filmanalytischer Arbeit in den Geschichtsunterricht vorstellen, bei der die Auseinandersetzung mit der FILMDARSTELLUNG überwiegt (Stunde 1–6, 14, 18–20). Fragen zum Film als QUELLE werden dabei mitreflektiert (Stunde 6 und 14). In einem zweiten Zugriff (Stunde 28–30) wird, im Rahmen der politischen motivierten Auseinandersetzungen am Ende der Weimarer Republik der Film auch als Quelle bearbeitet.

### Kursüberblick

Unterrichtsstunde	Inhalt	Methoden	Materialien
1	Einführung zu Buch und Film IM WESTEN NICHTS NEUES	Lehrervortrag	Beitrag von Hans Beller; Vorwort aus „Der Fall Remarque“
	<b>Kriegsbegeisterung</b> Vorführung der Sequenzen 1 und 2 des Films (ca 9 Min.) mit anschließender Besprechung: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Analyse der Rede Kantoreks und Vergleich mit einem Text von Zuckmeyer</li> <li>• Problematisierung der Frage der Kriegsbegeisterung</li> </ul>	Filmvorführung Filmgespräch	Videocassette 4 des Medienpakets: Filmfassung von 1984 M 1 – M 5
2	<b>Militär im Kaiserreich</b> Vorführung der Sequenzen 3 bis 8 des Films (ca. 12 Min.) mit anschließender Besprechung: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Militärs im deutschen Kaiserreich und mit militärischen Prinzipien</li> </ul>	Filmvorführung Filmgespräch	Filmfassung von 1984 M 6 – M 8
3	<b>Schrecken des Krieges</b> Vorführung der Sequenzen 9 bis 22 des Films (ca. 30 Min.) mit anschließender Besprechung: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Schrecken des Krieges: Wie halten die Menschen das aus?</li> </ul>	Filmvorführung Filmgespräch	Filmfassung von 1984
4 5	<b>Einer nach dem anderen</b> Vorführung der Sequenzen 23 bis zum Filmende (ca. 90 Min.)	Filmvorführung	Filmfassung von 1984
6	<b>„Die verlorene Generation“</b> Besprechung der Eindrücke und Einschätzungen des Films	Unterrichts- (Film)gespräch	M 2, M 9 und Fototafel aus dem Medienpaket (Baustein VI) mit Szenenfotos aus dem Film

Unterrichts- stunde	Inhalt	Methoden	Materialien
7 8	Perspektivwechsel: Militärische Begründungen für und Strategien im Ersten Weltkrieg	Unterrichtsgespräch Quellenanalyse	M 10 – M 15
9	Was hat der Erste Weltkrieg mit uns zu tun?	Unterrichtsgespräch	
10	Machterhaltungsstrategien der deutschen Militärführung	Unterrichtsgespräch Quellenanalyse	M 16 – M 18
11	1918: Übergabe der politischen Macht	Unterrichtsgespräch Quellenanalyse	M 19 – M 21
12 13	Politische Strategien in der Revolutionszeit: Konsequenzen aus dem Ersten Weltkrieg?	Unterrichtsgespräch Quellenanalyse	M 22, M 23
14	Der Krieg im Film und in den Textdokumenten: ein vergleichendes Resumee	Unterrichtsgespräch	
15 bis 17	Kriegsende und politischer Formenwandel	Klausur	M 24
18 19	Kriegserfahrungen, eine weitere Perspektive: WESTFRONT 1918	Filmvorführung	Westfront 1918 Regie: G. W. Pabst, D 1931
20	IM WESTEN NICHTS NEUES und WESTFRONT 1918 – ein Vergleich	Unterrichtsgespräch	
	Ferien		
21 22	Der dokumentarische Blick auf die Geschichte: MEIN KAMPF von Erwin Leiser	Filmvorführung	MEIN KAMPF, Regie: Erwin Leiser, Schweden 1959
23	„Das Alte und das Neue verbinden sich“ Hindenburg und Hitler in der filmischen Propaganda	Filmgespräch	Textauszüge aus dem Buch zum Film MEIN KAMPF
24	Faschistische Ideologie	Quellenanalyse	M 25, M 26
25 26	Parteiprogramme im Vergleich	Quellenanalyse Unterrichtsgespräch	M 27
27	Wahlen in der Weimarer Republik in Statistiken und Tabellen	Auswertung im Unterrichtsgespräch	M 28
28 29	Der Fall Remarque Ideologische Auseinandersetzungen am Ende der Weimarer Republik	Klausur	M 29 – M 31 Texte aus dem Materialienband „Der Fall Remarque“
30	Ideologischen Positionen in der Auseinandersetzung Besprechung der Klausur	Unterrichtsgespräch	
	Ferien		
31 32	Regierungskrise in Italien – Parallelen zur politischen Kultur der Weimarer Endzeit?	Unterrichtsgespräch	M 32
33 34	Übergabe der Macht an die NSDAP	Quellenanalyse Unterrichtsgespräch	M 33 – M 36

## Bemerkungen zur Lerngruppe

Die Lerngruppe bestand aus vier Schülerinnen und fünf Schülern, von denen drei Geschichte als drittes Prüfungsfach gewählt haben. Im Verlaufe des Kurses hat es – aufgrund der Belegungsverpflichtungen – immer wieder Wechsel in der Zusammensetzung des Kurses gegeben, die vor Beginn des Projekts die Arbeit eher behindert haben. Und obwohl die „Intimität“ der Kleingruppe an sich schon eher die Wechselbeziehung von Beziehungs- und Inhaltsebene deutlich werden läßt, hat gerade die Arbeit mit dem Film die Integration einer neuen Schülerin erleichtert.

## Beschreibung des Kursverlaufs

### Stunde 1: Kriegsbegeisterung

In der ersten Doppelstunde prägte die Auseinandersetzung mit der Filmexposition den Unterricht, wobei exemplarisch zentrale Aussagen des Films besprochen und in Ansätzen die filmischen Darstellungsmittel reflektiert wurden.

Die Frage der Kriegsbegeisterung stand im Mittelpunkt (M 1). Die Rede des Lehrers Kantorek (M 2) wurde ausführlich besprochen und mit einem Text von Carl Zuckmeyer (M 2) verglichen. Absicht war es, der Frage nachzugehen, inwieweit diese Rede eine authentische Verdichtung der historischen Problematik darstellt. Die Schülerinnen und Schüler kamen zu dem Ergebnis, daß Kantoreks Rede wohl das Bewußtsein einer bestimmten sozialen Klasse im Kaiserreich, des Bürgertums, widerspiegeln und mit den Aussagen Zuckmeyers korrespondieren. Auch bildliche Quellen (M 3) würden die hier vorgeführte Begeisterung ähnlich vermitteln, wobei die Repräsentativität solcher bildlichen Darstellungen kritisch hinterfragt wurde. In diesem Zusammenhang blieb die Frage, für welche gesellschaftlichen Gruppen die dargestellte Begeisterung zutrifft, offen. Relativierend dagegengesetzt wurde die Tatsache verbreiteter Demonstrationen gegen den Krieg (M 5), die auf grundsätzlichere Opposition verweisen würden.<sup>1</sup>

Die Schülerinnen und Schüler hoben am Film besonders hervor, daß sehr eindrucksvoll in Szene gesetzt sei, wie die Schüler von der „Woge der Begeisterung“ mitgerissen werden: Die Kamera fährt vom Vorbeimarsch der Soldaten durch das Fenster in eine Totale des Klassenraums, um dann (in Nahaufnahmen von Kantorek und einzelner Jungen) eine Ver-



Kriegsbegeisterung in der Stadt

bindung zwischen den Worten des Lehrers und den Phantasien der Jungen herzustellen und schließlich, die begeisterten Schüler im Blick behaltend, auf die Straße zu den vorbeiziehenden Soldaten zurückzukehren. (Filmsequenz 2)

### Stunde 2: Militär im Kaiserreich

In der zweiten Stunde wurde, angeregt durch die Auseinandersetzung mit der Ausbildung der Jungen durch den ehemaligen Postboten Himmelstoß über die Bedeutung des Militärs im Kaiserreich und über militärische Werte und Prinzipien gesprochen (M 6). Dabei wurde auch auf schriftliche Quellen zurückgegriffen, in denen diese Aspekte beschrieben und interpretiert werden. (M 7, M 8)

Die Schülerinnen und Schüler stellten fest: Der Film vermittele eine Art „Rollentausch“ bzw. eine partielle Umkehrung der zivilen Hierarchie: Der in der gesellschaftlichen Hierarchie unter den Gymnasialschülern stehende einfache Postbote bekommt über seine militärische Funktion „Autorität“ und v. a. Machtbefugnisse, die er rigoros und unmenschlich ausnutzt. Die von Kantorek beschworenen „Ruhmestaten“ der Soldaten werden so schon in dieser Ausbildungsphase mit der brutalen Realität des Soldatenalltags konfrontiert und desavouiert. Offen blieb zunächst noch die Frage, ob die Person Himmelstoß ein „sadistisches Schwein“ sei, die dargestellte Art und Weise, wie die Individualität der Jungen gebrochen wird, also an diese Person gebunden ist, oder ob es sich um eine Verdichtung prinzipieller militärischer Ordnung handele? Festgehalten wurde aber auch, daß sich die Jungen (noch) gewehrt hätten, also ein Rest von Selbstbewußtsein übriggeblieben sei.

### Heimaturlaub



Am Ende der Stunde wurde der Auftrag gegeben, sich einen Überblick zu verschaffen über den Verlauf und die Formen der Auseinandersetzung im Ersten Weltkrieg.

### Stunde 3: Grauen des Krieges

In der 3. Stunde stand, nach dem Ansehen der Filmsequenzen, die vor allem den Kriegsalltag an der Front, mit den Grabenkämpfen und dem Massensterben, zeigen, die Frage im Mittelpunkt: Wie halten die Menschen das aus? Die psychische Belastung der Soldaten sei zwar offensichtlich, aber, so die Schüler, ohne die unmittelbare eigene Erfahrung eigentlich nicht nachvollziehbar.

Insgesamt kam die Lerngruppe zu dem Ergebnis, daß die Fronterfahrungen im Ersten Weltkrieg als ein kollektives Trauma begriffen werden müsse, mit entsprechend langfristigen Wirkungen, sowohl für die einzelnen Individuen als auch für die Gesellschaft der Weimarer Republik.

Nachdem in der 4. und 5. Stunde der Film bis zum Ende gesehen wurde, fand die Besprechung und Gesamteinschätzung des Films am nächsten Tag in der 6. Stunde statt.

### Stunde 6: Die verlorene Generation

Ausgangspunkt des Gesprächs war noch einmal die schon von den Schülern geäußerte Erkenntnis, daß sie die psychische Belastung der Menschen im Krieg zwar wahrgenommen hätten, aber nicht „nachvollziehen“ könnten. Nachvollziehbar konnten sie jedoch die im Film vorgestellte Konfliktstruktur:

- wir hier vorn – ihr da hinten
- wir hier unten – ihr da oben

Sehr nahe gingen den Schülerinnen und Schülern die Erlebnisse Bäumers während seines Heimaturlaubs:

- Das Unverständnis, auf das er in der Heimat stößt und seine Unfähigkeit, sich in der Klasse mitzuteilen, riefen besondere Betroffenheit hervor. Die Schülerinnen und Schüler versetzten sich dabei in erster Linie in die Position der jüngeren Schüler.
- Die „Argumentation“ der „Stammtischkrieger“ war für die Schülerinnen und Schüler ein weiteres Indiz dafür, daß viele Menschen in Deutschland, zumal die „ideologisch verblendeten“, für die Wirklichkeit des Kriegsgeschehens gar nicht zugänglich waren.

- Die Naivität der Mutter ihrem Sohn gegenüber erschreckte die Schülerinnen und Schüler. Dieses Verhalten mache aber auch deutlich, wie gering das Verständnis der Menschen für die Kriegsrealität gewesen sei. Bäumers Konsequenz nach diesen Erfahrungen, an die Front zurückzukehren, war für die Lerngruppe verständlich.

Der Film hat insgesamt starke emotionale Reaktionen bei den Schülerinnen und Schülern hervorgerufen, die bis zu Tränen reichten. Ein Mädchen erinnerte die in einer Unfallsituation selbst erfahrene eigene – kurzzeitige – Todeserfahrung. Sie habe darüber nachgedacht, wie es wohl sei, diese Todesangst als Dauererfahrung erleben zu müssen. „Das kann man doch eigentlich gar nicht aushalten, was die da über Monate ausgehalten haben!“ war ihr Fazit. Zugleich betonte sie, und knüpfte damit an Äußerungen über die nicht nachvollziehbare psychische Belastungssituation der Soldaten an: „Das ist eigentlich nicht vermittelbar, was dort in mir vorgegangen ist“.

In das Gespräch flossen eigene Erfahrungen ein, die die Schülerinnen und Schüler bei Gesprächen in der Familie/Verwandschaft über Krieg und Kriegserfahrungen gemacht hatten: Zumeist wurde in der Familie/Verwandschaft wenig oder überhaupt nicht über Krieg gesprochen. Wenn dies der Fall war, wurde sehr viel über besondere Kriegserlebnisse berichtet, aber die tiefe psychologische Bedeutung der Kriegserfahrung oder gar die – nicht sichtbaren – Verletzungen, die dadurch hervorgerufen worden sind, und auch unverarbeitete Vergangenheit, wurde in keinem Falle deutlich und waren somit auch nicht kommunizierbar. Eine Schülerin berichtete beispielsweise davon, daß sie sich bisher gegen Erzählungen ihres Großvaters gesträubt hätte, sich nicht für dessen Geschichten bzw. Erlebnisse interessiert habe. Dieser Film aber („der war gut!“) habe ihre Einstellung verändert, nur sei jetzt ein Gespräch mit dem Großvater leider nicht mehr möglich.

Die Lerngruppe betonte, daß der Film wichtig dafür sei, gerade diese tiefgreifenden psychischen Verletzungen in den Blick zu bekommen und kommunizierbar zu machen.

Besonders wichtig für die Schüler war die Gegenüberstellung von Kantorek und Bäumer und ihr Verhältnis zum Krieg, ihre jeweiligen Reden vor der Klasse (M 2 und M 9). Der Film wurde als Aufforderung verstanden, Agitation zu durchschauen: „Man soll Propaganda

nicht aufsitzen“. Insofern sei der Film auch Dokument für „die Macht der Agitation“.

Die Schülerinnen und Schüler betrachteten den Film insgesamt als eine beeindruckende Darstellung des Kriegsgrauens und stellten schließlich ihr Resümee des Films unter die Überschrift „Die verlorene Generation“:

- Film und Buch wollen „ein Sprachrohr der Sprachlosen“ sein.
- Man kann die Unmenschlichkeit der Situation kaum verstehen: Im Krieg verlieren alle!

Es ist kaum vorstellbar, daß die Menschen – sofern sie den Krieg überlebt hatten – nach solchen Erfahrungen überhaupt „ins Leben“ zurückkehren konnten. „Im Alltag müsse wohl ein „formales Korsett“ umgebunden worden sein, an die Seele aber hätte niemand mehr herankommen können!“, lautete die Formulierung einer Schülerin dazu.

Auf die eigene Person bezogen, kam die Lerngruppe zu dem Fazit:

- Man muß versuchen, wenn man mit anderen kommunizieren will, sie erst einmal überhaupt zu verstehen, ihr Beweggründe zu erfahren.
- Auch wenn die Großeltern nicht über Krieg reden, würde ihre lebenslange Betroffenheit/Bedrückung an vielen Details bemerkbar: z. B. die typische Reaktion auf die kindliche Anfrage „Ich habe Hunger!“ – „Warte, wir haben auch nichts bekommen!“

#### Zwischenbemerkung: Perspektivwechsel

Beginnend mit der 7. und 8. Stunde wurde ein Perspektivwechsel vorgenommen, wobei Ausgangspunkt dafür Überlegungen zum Verhältnis des Films zu den „wirklichen“ historischen Ereignissen waren:

- Der Film muß als dramaturgisch verdichtete Darstellung von Krieg und Kriegsalltag aus der retrospektiven Perspektive der einfachen Frontsoldaten angesehen werden. Er erzählt seine Geschichte aus der Sicht „von unten“. Es stellt sich die Frage: Wie sah die militärische Führung das Geschehen (Sicht „von oben“)?
- Der Film sagt nichts über die Ursachen des Krieges, auch nichts über Begründungen der militärischen Führung für den Krieg und für die im Krieg angewendete Strategie. Wie sahen diese aus?
- Der Film vermittelt keine „Lösungsvorstellungen“, wie Krieg vermieden werden könne – die hilflos-naive „Lösung“ von

Tjaden kennzeichnet eher das Erspüren der gesellschaftlichen Hierarchie und Herrschaft (das „wir hier unten – ihr da oben“) – und weist damit auch nicht auf mögliche gesellschaftspolitische Konsequenzen hin. Was waren die Ergebnisse dieses Krieges?

Die Beschäftigung mit diesen Fragen sollte überleiten in eine Beschäftigung mit den gesellschaftlichen und politischen Auseinandersetzungen am Kriegsende und zu Beginn der Weimarer Republik. Mit diesem Perspektivwechsel wurde die Arbeit am Film in eine Auseinandersetzung mit der politischen Geschichte vom Ersten Weltkrieg bis zum Ende der Weimarer Republik eingebettet.

Es wird im folgenden nur der Beginn dieser Kursphase beschrieben, in der die Arbeit mit Textquellen unmittelbar in Beziehung gesetzt wurde zur filmischen Perspektive. Die Beschreibung des weiteren politikgeschichtlich orientierten Ablaufs des Kurses unterbleibt.

#### Stunde 7 und 8: Militärische Begründungen für und Strategien im I. Weltkrieg

Zunächst fand eine Auseinandersetzung mit den strategischen Überlegungen des Chefs des Generalstabs des Feldheeres, General Erich von Falkenhayns, statt. (M 10) Die Schülerinnen und Schüler erfaßten auf den ersten Blick, daß der General den Krieg aus einer völlig anderen Perspektive sah – und zugleich: daß der Film „erlebbar“ gemacht habe, was es geheißen hat, in der „Saugpumpe“ drinzu-stecken.

Die Schülerinnen und Schüler wandten sich dann der Frage zu: Welche Perspektive/Sichtweise des Kriegsgeschehens – die von Remarque (die des Films) oder die von v. Falkenhayn – ist „richtig“? Emotional neigten sie der filmischen Sichtweise zu, stellten dagegen aber die Feststellung, daß ein General in seiner Position wohl gar nicht anders argumentieren – und dann auch handeln – könne: Das „Kriegshandwerk“ verlange derartiges Denken!? Die Problematik wurde erweitert um die Frage nach der politischen Verantwortung für das Geschehen: Womit kann man das Verhalten General von Falkenhayns rechtfertigen? Welches sind die Motive gewesen: Kalkül, Willkür oder (Sach-)Zwang?

Ein kurzer Lehrervortrag über militärpolitische Strategien seit 1890, der schließlich zu einer Analyse des sog. Schlieffen-Plans (M 12) führte, und die Kenntnisnahme des Kriegsverlaufs anhand einer tabellarischen Übersicht (M 14), vermittelten ein Grundgerüst an Kontextwissen, um die veränderten strategischen Absichten beurteilen zu können. Ergebnis: Das Scheitern der ursprünglichen Strategie führte zum – im Film im Mittelpunkt stehend – Stellungs- und Grabenkrieg. Indem von Falkenhayn Festungen angreifen läßt, greifen andere strategische Überlegungen platz die – wohlkalkuliert – 350.000 Tote einplanen :

- Warum macht die militärische Führung trotz des strategischen Scheiterns weiter?
- Wer trägt dafür die Verantwortung?

Zur Beantwortung dieser Fragen wurde zurückgegriffen auf eine Untersuchung der deutschen Begründungen für den Krieg: Was hatte die politischen Eliten im Kaiserreich bewogen, den Krieg zu führen. Anhand zweier Quellentexte (M 10 und M 12) wurde die Motivkonstellation herausgearbeitet:

- Annahme einer Bedrohung von außen, der vorzubeugen war;
- Wahrnehmung der Destabilisierung der tradierten Machtpositionen durch die politische Opposition im Inneren, der begegnet werden sollte.

Den Schülerinnen und Schülern wurde in diesem Zusammenhang auch ohne ausdrückliche Thematisierung deutlich: Der Mord in Sarajewo war nur Anlaß, nicht Ursache des Ersten Weltkrieges.

Indem die politischen Begründungen in Beziehung gesetzt wurden zum Verhalten der militärischen Führung im Krieg, konnte auf die Ausgangsfrage zurückgekommen werden: Eine äußere Bedrohung vorausgesetzt, wurde die militärische Gegenwehr als legitim angesehen – wenn diese Bedrohung real vorhanden gewesen sei. Der Versuch der Bewahrung der politischen Macht durch einen gewollten Krieg wurde als ein Interessenstandpunkt einer Minderheit gegen das Volk gewertet und als verwerflich bezeichnet. Von da ausgehend, war die Verluste einkalkulierende Strategie Ausdruck einer inhumanen, an der eigenen Machterhaltung orientierten Interessenpolitik.

**Stunde 9: Was hat der Krieg mit uns zu tun?**

In dieser Stunde stand zunächst die Frage im Mittelpunkt: Was hat der Erste Weltkrieg mit uns zu tun?

Diese Diskussion über den Unterricht selbst war ausgelöst worden durch den Perspektiv- und Materialwechsel in der 7./8. Stunde. Die Schüler empfanden dies als Bruch. „Sind wir jetzt überhaupt noch im Projekt, oder machen wir wieder normalen Geschichtsunterricht?“ Hieraus entstand eine für den weiteren Kursverlauf zentrale und den Ablauf bestimmende Diskussion über Zugänge zu geschichtlichen Ereignissen, Arbeitsformen und eigene Betroffenheit. Die Schülerinnen und Schüler wurden zu fragenden Historikern, die sich über ihr Erkenntnisinteresse klar werden wollten.

Sehr lange wurde über die unterschiedliche biographisch bzw. generativ bedingte Betroffenheit – z. B. zwischen Lehrer und Schülern – gesprochen. Außerdem wurde festgestellt, daß viele Erfahrungen verschüttet seien. Die Schüler setzten sich zum ersten Mal mit sozio-biographischen Bedingungen des Verhältnisses zur Geschichte auseinander und reflektierten, daß auch, wenn man die gegenwärtigen unmittelbaren persönlichen Lebensverhältnisse gemeinsam mit anderen mitgestalten will, man deren Geschichte und Motive zu verstehen suchen muß.

Auf einer zweiten Ebene wurde zugleich erkannt, daß, wenn man versuchen will, die vorgefundenen gesellschaftlichen, politischen Strukturen zu verstehen – z. B. den Ost-West-Konflikt oder den Krieg in Jugoslawien – man sich mit der Geschichte dieser Strukturen/Verhältnisse befassen muß.

(Auf die Stunden 10 bis 13 wird hier nicht näher eingegangen.)

**Stunde 14: Vergleichendes Resumee**

Die Schülerinnen und Schüler bemerkten zu den vorangegangenen Stunden, daß zu all den angesprochenen politischen Ereignissen der Film keine Aussage mache: Politische Geschichte sei nicht sein Thema. Der Film stellt den Krieg nicht als historisches Ereignis dar, vermittele aber doch Erfahrungen des Krieges an der Westfront, die verallgemeinert werden können und authentisch (im Sinne von „glaubwürdig“) seien. Insofern sei der Film auch durchaus als eine „Quelle“ im weiteren Sinne anzusehen. Vor allem aber sei der Film hervorragend geeignet, gerade die Erfahrungs-

ebene der einfachen Soldaten zu vermitteln, was die Textquellen nicht oder nicht so gut könnten. Sie betonten ferner, daß der Film für sie wichtig gewesen sei, um die unterschiedlichen politischen Perspektiven besser beurteilen zu können.

Aus dieser Einschätzung heraus wurde das Interesse geäußert, eine weitere filmische Darstellung vergleichend anzusehen und im weiteren Verlauf auch dokumentarische Filme hinzuzuziehen, um zu sehen, wie die Darstellung geschichtlicher Ereignisse dort erfolgt.

**Stunde 15 bis 17: Kriegsende und politischer Formwandel in Deutschland  
Klausur**

Textgrundlage der Klausur war ein Textauszug aus Peter Graf Kielmannsegg: „Die Dolchstoßlegende – „ein bössartiger Unfug“. In einigen Arbeiten stellten die Schülerinnen und Schüler konkrete Bezüge zum Film IM WESTEN NICHTS NEUES her:

- Der Film offenbare, daß der Krieg verloren gewesen sei – schon allein durch die Tatsache, daß Kinder/Jugendliche an die Front geschickt werden mußten. Die „Argumentation“ vom „im Felde unbesiegten Heer“ ginge deshalb an der Wirklichkeit vorbei.
- Der Film zeige auch, daß die Bevölkerung die wahre militärische Situation nicht habe einschätzen können, insofern habe die Dolchstoßlegende wohl auf fruchtbaren Boden fallen können. Hier wird direkt Bezug genommen auf die Darstellung von Bäumers vergeblichen Bemühungen, der Schulkasse seine Erfahrungen zu vermitteln und auf die Beschreibung der völlig irrationalen Diskussion der „Stammtischriege“ über den Krieg.
- Schließlich offenbare der Film, daß es – zumindest an der Westfront – kein revolutionäres Aufbegehren gegeben habe: Auch nicht die kleinste Andeutung ist im Film festzustellen. Tjadens Äußerungen und die Anfragen der Soldaten an Bäumer bei dessen Rückkehr an die Front, ob es einen Waffenstillstand gäbe, würden vielmehr die allgemeine Kriegsmüdigkeit zum Ausdruck bringen.

Anzumerken ist, daß die Schülerinnen und Schüler, die in der Vergangenheit weniger historisch interessiert gewesen sind, öfter und stärker Bezug nehmen auf den Film, als diejenigen, die über weitergehende Kenntnisse verfügten und v. a. in der Arbeit mit Textmaterialien geübt waren.

## Stunde 20: Filmvergleich

Nachdem in den beiden vorherigen Stunden der Film WESTFRONT 1918 von Georg Wilhelm Pabst gesehen worden war, wurden die beiden filmischen Darstellungen im Vergleich besprochen und bewertet.

Der Film WESTFRONT 1918 wurde einhellig als „schwächer“ empfunden: Das Geschehen würde bei IM WESTEN NICHTS NEUES viel eindringlicher dargestellt, die Gefühle der Menschen würden deutlicher vermittelt, die Schicksale der Menschen seien besser zu verfolgen. Der Film vermittele keine Entwicklung der Persönlichkeiten, während Bäumer und die anderen eine Entwicklung durchlebten. In WESTFRONT 1918 würde auch die Kriegsmüdigkeit nicht so zum Ausdruck kommen.



Beeindruckend fanden die Schüler allerdings die Darstellung der Heimerfahrung des Soldaten mit seiner Frau – ein neuer Erfahrungsaspekt gegenüber IM WESTEN NICHTS NEUES. Die Schülerinnen und Schüler vermißten bei WESTFRONT 1918 den „roten Faden“ in der Handlung.

Formal wurde hervorgehoben, daß WESTFRONT 1918 „filmtechnisch viel schwächer“ sei. Belegt wurde dies mit den Unterschieden in der Darstellung (Perspektiven, Fahrten) des Grabenkrieges: z. B. fiele die filmische Präsentation des MG-Nestes gegenüber den Kamerafahrten über die Grabenlandschaft weit ab. IM WESTEN NICHTS NEUES würde viel eindrucksvoller die filmischen Mittel einsetzen, um gerade das „industrielle Töten“ bewußt zu machen. Andererseits sei WESTFRONT 1918 in der Hinsicht deutlicher, daß er die technische Überlegenheit der Alliierten zeige (z. B. anhand der Darstellung der Tanks).

Obwohl einige Schüler bemerkten, daß bei WESTFRONT 1918 eigentlich erst ganz zum Schluß deutlich werden würde, daß er sich als Anti-Kriegsfilm versteht, wurde auch diesem Film Authentizität zugestanden und insgesamt hervorgehoben, daß er die Glaubwürdigkeit der Darstellung und die Perspektive der Erzählung von IM WESTEN NICHTS NEUES stützen und verstärken würde.

### Zwischenbemerkung 2:

Die folgenden Stunden (21 bis 27) stellten erneut einen auf die politische Entwicklung in der Weimarer Republik orientierten Kursabschnitt dar, der auch die Voraussetzungen schaffen sollte zur Einschätzung des sog. „Falls Remarque“, als eines Belegs für den „Sieg“ der konservativ-nationalistischen Interpretation des Krieges.

Der Film von Erwin Leiser MEIN KAMPF (Stunde 21 – 23) wurde nach den Ferien zum Wiedereinstieg in die Thematik eingesetzt: Zum einen umreißt der Film bereits vorher behandelte Aspekte, zum anderen vermittelt er eine weitere filmische – dokumentarische – Sicht auf die politischen Ereignisse in der Weimarer Republik und im Faschismus aus einem zeitlichen Abstand nach den Erfahrungen des Faschismus.

Das Unterrichtsgespräch über den Film hatte zwei inhaltliche Schwerpunkte.

- Zunächst wurde angeknüpft an die 12. und 13. Stunde bzw. an die Klausur. Es



ging um das Verhältnis von alten Eliten und Nationalsozialismus, wie es Leiser im Zusammenhang der Machtübergabe 1933 darstellt. Anknüpfung an die „angeordnete Revolution“. (Buch zum Film, S. 88 – Göbbels-Rede) Hindenburg erscheint wieder in seiner alten Uniform. (Siehe auch Buch zum Film, S. 93) Die Kontinuität und der Wandel der antidemokratischen Bestrebungen werden in den NS-Selbstdarstellungen betont und von Leiser im Kommentar als kennzeichnend für die Verhältnisse aufgenommen.

- Die Schülerinnen und Schüler äußerten völliges Unverständnis, wie so eine öffentliche Verhöhnung der republikanischen Verfassung und Tradition möglich sein konnte.
- Der zweite Schwerpunkt lag darin, mit welchen Formen – sowohl filmisch wie auch im Kommentar – die NS-Machterhaltung dargestellt wurde.

### Stunde 29: Besprechung der Klausur „Ideologische Auseinandersetzung am Ende der Weimarer Republik: Der Fall Remarque“

Vor dem durch den Leiser-Film angedeuteten Hintergrund wurde die Auseinandersetzung um den Roman und den Film als ein Versuch gewertet, die Weimarer Demokratie endgültig zu liquidieren. Der Kultursektor diene als Bühne des politischen Kampfes. Der Pazifismus würde als antideutsche Verhöhnung des Ansehens der Gefallenen diffamiert und dabei zugleich die Abschaffung der als „undeutsch“ bezeichneten Demokratie ideologisch vorbereitet.

Kaum vorstellbar war den Schülern, wie jemand derartige Positionen (M 28 – M 31) – in Form einer Buch-/Filmkritik nur spärlich getarnt – öffentlich vortragen könne und sich letztlich auch noch durchsetzen konnte. Sie brachten überhaupt kein Verständnis für derartige Vorstellungen auf, ganz im Gegensatz zu den Gedanken Bäumers. Die Schülerinnen und Schüler nahmen zur Kenntnis, daß bereits vor dem Aufstieg der NSDAP zur Massenpartei eine größere Akzeptanz für antidemokratische und völkisch-darwinistische Ideologien vorhanden gewesen ist, als es die Mitgliederzahlen der DNVP und DVP oder ihre Wahlergebnisse nahelegen: Hier müsse sich ein Großteil der imperialistischen politischen Kultur des Kaiserreichs nach einer kurzen Phase der Verunsicherung zu Beginn der Weimarer Republik schnell wieder etabliert haben, lautete die Vermutung.

An dieser Stelle wäre eine differenzierte Auseinandersetzung mit Gegenpositionen und ihrem weiteren Schicksal notwendig gewesen. Auch eine Beschäftigung mit der politischen Bedeutung der Zensur hätte zum tieferen Verständnis der gesellschaftlichen Verhältnisse am Ende der Weimarer Republik beigetragen.<sup>2</sup> Beides war aber zeitlich nicht mehr realisierbar. Der Kurs endete mit der Analyse von Quellentexten zur Machtübergabe an die NSDAP.

### Resümee

Zielsetzung des Kurses war es, die gesellschaftlichen und politischen Kontinuitäten zwischen dem deutschen Kaiserreich und der Weimarer Republik herauszuarbeiten und deren Konsequenzen für den weiteren Verlauf der Entwicklung in der Weimarer Republik bis zum Faschismus in den 30er Jahren zu erörtern: Die Bedingungen, der Verlauf und die Folgen des Ersten Weltkrieges waren die Themenfelder, wobei insbesondere die Konsequenzen, die aus den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges gezogen wurden, zur Sprache kommen sollten.

Der Film IM WESTEN NICHTS NEUES wurde als eine Art „Orientierungsmedium“ in den Mittelpunkt der Arbeit gerückt. Zunächst fand eine Auseinandersetzung mit der **filmischen Darstellung der Kriegereignisse** statt, die in Beziehung gesetzt wurde zu anderen exemplarischen Darstellungen (Textquelle, Karten, Bilder).

Kernfragen der Arbeit waren:

- Wie wird Krieg dargestellt? Was wird vom Kriegsgeschehen aus welcher Perspektive dargestellt?
- In welcher Weise werden im Film die Kriegserfahrungen verarbeitet?
- Welche Konsequenzen werden aus diesen Kriegserfahrungen gezogen, welche Perspektiven aufgezeigt?

Im weiteren Verlauf wurde anhand von schriftlichen Quellenmaterialien der politische Kontext behandelt.

Schließlich wurden Kritiken am Film (und am Buch) als Quellen behandelt. Die **Auseinandersetzungen um das Buch/den Film** sollten exemplarisch für die grundsätzlichen politischen Kontroversen am Ende der Weimarer Republik stehen:

- Welche politische Bedeutung hatte die Auseinandersetzung um den Film am Ende der Weimarer Republik?

- Welche Haltungen zum Kriegsgeschehen werden dabei deutlich?
- Welche politischen Konsequenzen zogen diese Auseinandersetzungen nach sich?



Verständigungsprobleme – Paul Bäumer und seine Schwester

Der Film hatte zentrale Bedeutung für diesen Kurs: In knapp der Hälfte der Stunden war er direkt oder indirekt Gegenstand der Arbeit. Die Sichtung des Films zog sich insgesamt über fünf Unterrichtsstunden – über 1 1/2 Wochen – hin: ein Vorgehen, welches an sich nicht anzustreben ist. Die geschlossene Präsentation eines Filmwerkes ist eigentlich anzustreben, um einen ungebrochenen Eindruck vom gesamten Film zu ermöglichen und Detailkritiken in den Gesamtzusammenhang einbetten zu

können. In diesem Kurs, in dem zunächst die Darstellungsebene des Film im Mittelpunkt stand, wurde aber bewußt erprobt, ob auch eine sequenzweise Filmsichtung Sinn macht: Das Vorgehen führte zu einer unmittelbaren Präsenz der Eindrücke in den direkt folgenden Gesprächen, die sich allerdings zunächst immer nur auf Filmteile beziehen konnten. Die Befürchtung, daß deswegen die „Qualität“ des Films nicht so deutlich werden würde, trat nicht ein, wie auch in der vergleichenden Diskussion zu WESTFRONT 1918 deutlich wird. Eine Gesamtreflexion des Films bleibt auch bei sequenzweiser Sichtung und Besprechung notwendig, der Vergleich mit einem anderen Film vertieft die Eindrücke und Reflexionen.

Hilfreich für ein nachträgliches Filmgespräch (Gesamtreflexion) sind die Szenenfotos der Bildtafel (Baustein VI im Medienpaket.). Diese Bilder verknüpfen die Bilder im Kopf mit denen im Film und erleichtern, sich an wesentliche Aspekte der filmischen Darstellung zu erinnern.

Es hat sich gezeigt, daß die retrospektive filmische Darstellung von Kriegereignissen einen Zugang zur Auseinandersetzung mit den historischen Geschehnissen von 1914 bis 1918 ermöglichte, bei dem emotionale Dimensionen der Beschäftigung mit Geschichte betont wurden. Über den Vergleich mit anderen Darstellungen (Textdarstellungen und -quellen, Bildern, Filmen) konnte insbesondere der Frage nachgegangen werden, wie jeweils Krieg gesehen bzw. bewertet wird, wie Problemstellungen und prozessuale Entwicklungen verdichtet werden und damit Geschichte „konstruiert“ wird. Zugleich konnte darüber nachgedacht werden, wie authentisch die jeweilige Darstellung ist und aus welcher Perspektive sie erfolgte. Über die Auseinandersetzung mit diesen verschiedenen Perspektiven fand zugleich eine Kritik der Quellen und Darstellungen statt, wie auch eine Reflexion der eigenen Stellung zum historischen Geschehen und zur Arbeit selbst.

Als Primärquelle wurde der Film aufgrund seiner Produktions- und Rezeptionszeit am Ende der Weimarer Republik in den Zusammenhang der politischen Auseinandersetzungen dieser Zeit gestellt: Welche gesellschaftliche und individuelle Erfahrungen werden reflektiert? Welche Werte und Normen werden propagiert bzw. kritisiert oder verworfen? Roman und Film, und vor allem deren Rezeption, wurden genutzt, um auf zentrale kollektive Bewußtseinsmomente, die Ausdruck auch politischer Machtverhältnisse gewesen sind bzw. mit der politischen Entwicklung in einem dialektischen Verhältnis (Wechselwirkung) stehen, zu verweisen.

Eine derartige Arbeit erforderte allerdings, daß der Auseinandersetzung mit dem Film viel Zeit zugestanden wurde und damit die Vermittlung von „Stoff“ auf ein für die Behandlung des Kursthemas notwendiges Minimum reduziert werden mußte. Außerdem hat es sich als erforderlich erwiesen, die konkrete inhaltliche Planung so offen zu halten, daß Fragen und Vertiefungswünsche, die erst aus der Arbeit heraus entstanden, einbezogen werden konnten: Nur die Grundstruktur und -fragen des Kurses standen fest, die Details und den konkreten Verlauf konnten die Schüler mitbestimmen.

Ein wichtiger Abschnitt im Verlaufe des Kurses war die 9. Stunde, in der bei den Schülerinnen und Schülern das Bedürfnis entstand, den Paradigmen- bzw. Perspektivwechsel (sowohl die Art der Quellen und Darstellungen wie auch die inhaltlichen Aussagen betreffend), der die inhaltliche Arbeit kennzeichnete, zu besprechen. Ergebnis dieses Gesprächs war die Forderung, diesen Wechsel als durchgängiges Prinzip beizubehalten. „Warum ist das nicht immer so gewesen, Geschichtsunterricht kann ja richtig spannend sein“ war eine Schüleräußerung im Verlaufe der Diskussion. Im Kurs kam es also – zumindest in Ansätzen – zu einer **Metakommunikation über den Unterricht**: Über die Fragen nach Zugängen zur historischen Realität, nach der eigenen Betroffenheit und nach den „Qualitäten“ unterschiedlicher Quellen und Darstellungen. Der Film, der in starkem Maße Emotionen hervorrief, hatte diese Verknüpfung von eigener Betroffenheit und kognitivem Interesse kommunizierbar gemacht und zugleich über die sinnliche Erfahrung auch sog. schwächeren Schülern einen Zugang zu historischen Fragestellungen leichter ermöglicht. (Bestätigt wird diese Einschätzung durch die Ergebnisse der ersten Klausur: Der ganze Kurs hat insgesamt um fast eine Notenstufe besser geschrieben.)

Der Film war z. T. „Ersatz“ für lebensgeschichtlich – glücklicherweise – nicht mögliche unmittelbare Erfahrung. Die Möglichkeit der Identifikation mit handelnden Personen öffnete „Einblicke“ in eine sonst verschlossene Welt – vermittelt über literarische Texte ist eine solche Öffnung vielleicht auch möglich, wie Äußerungen von Schülerinnen und Schülern, die in einem Deutschkurs den Roman bereits gelesen hatten, offenbarten, sicher aber nicht über traditionelle politikgeschichtliche Quellen. Vielleicht ist es möglich, daß Schüler über eine Arbeit mit dem Medium Film wieder eine Art Sensorium für politische Interessen und für kollektives politisches Verhalten entwickeln?

Zusammenfassend läßt sich festhalten: Spielfilme haben vor allem im Rahmen von Reflexionsprozessen Bedeutung – auch in Lernphasen, in der die der Beschäftigung mit der jeweiligen filmischen Darstellung im Mittelpunkt steht. Hier entfalten sie ihre besonderen kommunikativen Qualitäten.

### Anmerkungen

- 1 Zum Zeitpunkt, als diese Stunde durchgeführt wurde, stand leider das Buch „Frontalltag im Ersten Weltkrieg“ (Baustein XI des Medienpakets) noch nicht zur Verfügung. Hier findet man eine ausgezeichnete Quellenzusammenstellung, die u. a. das undifferenziert tradierte Bild von der allgemeinen Kriegsbegeisterung relativiert.
- 2 Zur Geschichte der Filmzensur in Deutschland siehe den o.g. Aufsatz von Martin Loiperdinger (Anm. 5 im Beitrag von Detlef Endeward).

## Materialanhang:

Im folgenden werden von den im Unterricht verwendeten Text- und Kartenmaterialien, die nicht im Medienpaket enthalten sind, lediglich diejenigen auch abgedruckt, die im unmittelbaren Zusammenhang mit der Arbeit am Film stehen (hier fett hervorgehoben). Die übrigen, den thematischen Gesamtzusammenhang des Kurses betreffenden, Materialien werden in dieser Übersicht benannt, aber nicht abgedruckt. Textgrundlage für die Arbeit im Kurs waren die folgenden Titel:

- Siegfried Ziegler: Das deutsche Kaiserreich. Arbeitsmaterialien für den Geschichtsunterricht in der Oberstufe. München 1989
- Josef Brecht/Eberhard Kolb/Karl-Heinz Ruffmann: Deutschland im Spannungsfeld der Weltpolitik vom Ende des Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Arbeitsmaterialien für den Geschichtsunterricht in der Kollegstufe. München 1982

### Kriegsbegeisterung (Stunde 1)

- M 1 Text: Patriotische Rede des Lehrers Kantorek. Wortlaut nach der Filmfassung von 1984 (siehe Einstellungsprotokoll der Sequenz 2, S. 37)
- M 2 Bild 1: Die Jungen reden auf ihren Mitschüler Behm ein (hier als Bildseite)  
Bild 2: Allgemeine Begeisterung der Jungen
- M 3 Carl Zuckmeyer — abdrucken
- M 4 Bild 1: Kriegsbegeisterte Soldaten bei der Abfahrt an die Front (hier als Bildseite)  
Bild 2: Ernsthaftige Gesichter
- M 5 Karte: Antikriegsdemonstrationen im Juli 1914  
aus: Willibald Gutsche: 1. August 1914. illustrierte historische hefte 3. Berlin (Ost) 1978, S. 12

### Militär im Kaiserreich (Stunde 2)

- M 6 Text: Die aristokratische Weltanschauung gegen die demokratische, aus: Militär-Wochenblatt, Jg. 74, Berlin 1889, Nr. 62 vom 20. Juli und Nr. 67 vom 7. August 1889. Zitiert nach: Gerhard A. Ritter: Historisches Lesebuch 2, 1871 – 1914. Frankfurt/M., Hamburg 1967, S. 92–94

M 7 Text: Das Militär und die Politik, aus: Otto Graf Stolberg-Wernigerode: Die unentschiedene Generation. Deutschlands konservative Führungsschichten am Vorabend des Ersten Weltkrieges. München, Wien 1968, S. 354f. Zitiert nach: Ziegler, S. 37

M 8 Bild 1: Unteroffizier Himmelstoß – Anreten zum Stubenreinigen, mit Zahnbürste

Bild 2: Fotografie – Militärischer Drill

### Die verlorene Generation (Stunde 6)

M 9 Rede von Paul Bäumer vor der Schulklasse. Wortlaut nach der Filmfassung von 1984

### Militärische Begründungen für und Strategien im Ersten Weltkrieg (7./8. Stunde)

- M 10 Text: Walter Görlitz: Der Irrtum des Generals von Falkenhayn. In: Die Welt, 19.2.1966. Zitiert nach: Ziegler, S. 126
- M 11 Text: „Je eher je besser“ (Notizen Admiral von Müllers über die Konferenz vom 8. Dezember 1912), aus: Walter Görlitz (Hg.): Der Kaiser, Aufzeichnungen des Chefs des Militärkabinetts Admiral Georg Alexander von Müller über die Ära Wilhelms II. Göttingen 1965, S. 124f. Zitiert nach: Ziegler, S. 117
- M 12 Text: Der Schlieffenplan (Dezember 1905, Berlin), aus: Der Schlieffenplan. München 1956, S. 145f u. 157f. Zitiert nach: Ziegler, S. 116
- M 13 Text: Septemberprogramm Bethmann-Holwegs, aus: Fritz Fischer: Der Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschland 1914–18. Düsseldorf 1961, S. 117f
- M 14 Synopse: Tabellarische Übersicht über den Ersten Weltkrieg, aus: Ziegler, S. 122
- M 15 Karte: Der deutsche Angriff auf den Frontgürtel von Verdun, aus: Ziegler, S. 125

**Machterhaltungsstrategien der deutschen Militärführung (10. Stunde)**

- M 16 Text: Chronologischer Überblick (Juli 1918 – August 1920), aus: Brecht u. a., S. 23
- M 17 Text. Telegramm des Legationsrats von Grünau (Vertreter des Auswärtigen Amtes bei Kaiser Wilhelm II.) an das Auswärtige Amt, Großes Hauptquartier, 1.10.1918 (abgegangen 14.00 Uhr), aus: Amtliche Urkunden zur Vorgeschichte des Waffenstillstandes 1918, Berlin<sup>4</sup> 1928, S. 61. Zitiert nach: Brecht u. a., S. 24
- M 18 Text: Telegramm des Legationsrats Freiherr von Lersner an das Auswärtige Amt, Großes Hauptquartier, 2.10.1918, aus: ebd., S. 61. Zitiert nach: Brecht u. a., S. 24

**Übergabe der politischen Macht (11. Stunde)**

- M 19 Text: Die erste deutsche Note an Präsident Wilson, Berlin 3.10.1918, aus: Amtliche Urkunden, a. a. O., S. 14. Zitiert nach: Brecht u. a., S. 24
- M 20 Text: Angeordnete Revolution, aus: Georg Kotowski, S. 143ff
- M 21 Text: Die Abdankung des Kaisers Wilhelms II. am 9.11.1918, aus: Prinz Max von Baden: Erinnerungen und Dokumente. Berlin, Leipzig 1927, S. 634f. Zitiert nach: Brecht u. a., S. 29f

**Politische Strategien der Revolutionszeit (12./13. Stunde)**

- M 22 Text: Die Ausrufung des Freistaats Bayern am 7./8.11.1918, aus: Gerhard Schulze (Hg.): Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten. München 1978. Zitiert nach: Brecht u. a., S. 29
- M 23 Text: Nationalversammlung oder Räteverfassung – Debatte auf dem Kongreß der Arbeiter- und Soldatenräte Deutschlands in Berlin, 16.–21.12.1918. Zitiert nach: Brecht u. a., S. 30ff

**Klausur (15. – 17. Stunde)**

- M 24 Text: Die Dolchstoßlegende – „ein böser Unfug“, aus: Peter Graf Kielmannsegg: Deutschland und der Erste Weltkrieg. Frankfurt/M. 1968, S. 678 und S. 682. Zitiert nach: Brecht u. a., S. 24/25.

**Aufgabenstellung:**

1. Geben Sie die Aussagen der Materialvorlage thesenartig wieder.
2. Überprüfen Sie die Verbindlichkeit der Thesen mit Hilfe Ihrer im Unterricht gewonnenen Kenntnisse und Einsichten.
3. Stellen Sie begründete Vermutungen an über die Motive für das Verhalten der OHL.

**Faschistische Ideologie (24. Stunde)**

- M 25 Text: Auszüge aus „Mein Kampf“ zu „Juden – Hitlers universales Feindbild“ Zitiert nach: Brecht u. a., S. 81ff
- M 26 Text: Auszüge aus „Mein Kampf“ zu „Lebenskampf, Lebensraum und arische Weltherrschaft“. Zitiert nach: Brecht u. a., S. 81ff

**Parteiprogramme im Vergleich (25./26. Stunde)**

- M 27 Synopse: Politische und wirtschaftliche Vorstellungen der Parteien in der Weimarer Republik, aus: Hans Dieter Schmid: Fragen an die Geschichte, Bd. 4, Frankfurt/M. 1983<sup>6</sup>, S. 24

**Wahlen in der Weimarer Republik (27. Stunde)**

- M 28 Ergebnisse der Reichstagswahlen 1919 – 1933, aus: Hans Dieter Schmid: Fragen an die Geschichte, Bd. 4, Frankfurt/M. 1983<sup>6</sup>, S. 25

Klausur (28./29. Stunde)

- M 29 „... und wir Jungen“, aus: Die Kommenden. Überbündisches Blatt der volksbewußten Jugend. (Freiburg), Heft 18, 3. Mai 1929. Zitiert nach: Schrader (Medienpaket Baustein VIII)
- M 30 Freiherr von der Goltz, Oberst a. D.: Erich Maria Remarque: „Im Westen nichts Neues“, aus: Deutsche Wehr. Zeitschrift für Heer und Flotte, (Berlin), Heft 14, 1929. Zitiert nach: Schrader (Medienpaket Baustein VIII)
- M 31 Der Hetzfilm verboten, aus: Neue Preussische Kreuzzeitung, (Berlin), 13.12.1930. Zitiert nach: Schrader (Medienpaket Baustein VIII)

Die Regierungskrise in Italien – Parallelen zur politischen Kultur der Weimarer Endzeit? (31./32. Stunde)

- M 32 Reinhard Hülsebusch: Absturz nach einem steilen Aufstieg. Der italienische Unternehmer Silvio Berlusconi ist als Politiker gescheitert. HAZ vom 23.12.1994

Übergabe der Macht an die NSDAP (33./34. Stunde)

- M 33 Eingabe führender Persönlichkeiten aus Wirtschaft und Industrie sowie groß-agrarischer Kreise an Reichspräsident von Hindenburg für die Berufung Hitlers Mitte November 1932, aus: Die ungeliebte Republik. Dokumente zur Innen- und Außenpolitik Weimars 1918 – 1933. Hrsg. von Wolfgang Michalka und Gottfried Niedhart, München 1984S. 340–342
- M 34 Die Aufzeichnungen des Staatssekretärs Dr. Meissner über den Empfang des Zentrumsführers Prälat Dr. Kaas durch den Reichspräsidenten, 18.11.1932. Zitiert nach: Michalka/Niedart, S. 342/43
- M 35 Auszug aus Schleichers Regierungsprogramm, 15.12.1932. Zitiert nach: Michalka/Niedart, S. 343
- M 36 Gleichschaltungsgesetz. Zitiert nach: Brecht u. a., S. 50–52

## M 1

## Rede des Lehrers Kantorek

Hört ihr nicht den Marschtritt unserer wehrhaften Soldaten. Hört ihr nicht die Marschmusik. Ist das nicht ein herzerhebendes Gefühl. Wenn ich jung wäre wie ihr, nichts könnte mich da halten. Und ich sehe es in euren Augen, daß auch ihr die Begeisterung spürt, den heißen Wunsch, euch einzureihen, mitzumarschieren Schulter an Schulter. Und das dieser Wunsch euch beseelt, wer könnte das besser verstehen, als ich euer alter Lehrer. Ich weiß wohl, frohe Zuversicht erfüllt euch, daß der Allmächtige unsere Waffen in dem uns frefelich aufgezwungenen Kampfe zum Siege führen wird. Das, meine lieben Schüler, ist es, das ist es, was wir jetzt tun müssen: zuschlagen mit unserer ganzen Macht. Gebt eure ganze Kraft, setzt alles ein, damit wir den Sieg erringen, noch bevor das Jahr zu Ende geht.

Ihr sollt wissen, wenn ich heute an euch appelliere, daß ich es schweren Herzens tue. Doch das Vaterland lebt durch euch. Ihr seid die eiserne Jugend Deutschlands. Ihr seid die strahlenden Helden, die den Feind zurückschlagen werden, sobald ihr dazu aufgerufen seid. Doch es ist nicht an mir, euch zu sagen: Geht hinaus und folgt dem Rufe freiwillig, unser Vaterland zu verteidigen. Aber ich frage euch, ist dieser Gedanke nicht schon längst in euch? Ich weiß von einer Schule, wo eine ganze Klasse geschlossen aufgestanden ist und sich freiwillig gemeldet hat. Ich nehme doch an, keiner von euch würde es mir verübeln, stolz darauf zu sein, wenn solches nun auch hier geschieht. Vielleicht gibt es Leute, die der Meinung sind, daß ich es euch nicht erlauben sollte, in den Kampf zu ziehen, weil ihr so jung seid, weil ihr ein Zuhause habt, Väter, Mütter, von denen man euch nicht wegreißen sollte. Aber denken eure Väter so wenig an unser geliebtes Vaterland, daß sie das Vaterland lieber opfern würden, als euch? Sind euere Mütter so schwach, daß sie ihre Söhne nicht hinausschicken wollen, das Land zu verteidigen, in dem sie geboren wurden? Nun und schließlich: Ist denn die Erfahrung des Kampfes etwas Schlechtes für einen jungen Mann? Denkt doch nur an die Ehre, des Kaisers Rock tragen zu dürfen. Wenn unsere Mädchen und Frauen stolz sind auf jene, die

diesen Rock tragen, ist das denn etwas, dessen man sich schämen müßte? Glaubt mir, ich weiß, daß billig Lob für Heldentaten euch nichts bedeutet. Das brauchte ich euch nicht erst zu lehren. Vielmehr haben wir danach gestrebt, würdig zu sein für das, was man nun von uns verlangt. Und wenn es sein muß, in vorderster Linie gegen den Feind zu stürmen, für Kaiser, Gott und Vaterland, dafür bereit sein, das ist die wahre Tugend.

Schon bald wird der Krieg vorbei sein, sicherlich ohne große Verluste.

Aber wenn Opfer gebracht werden müssen, dann laßt uns an den lateinischen Satz denken, den so mancher römische Krieger auf den Lippen trug als er auf fremdem Boden im Kampfe stand: Dulce et decorum est pro patria mori – Süß und ehrenvoll ist es, für das Vaterland zu sterben. Manche von euch mögen ehrgeizige Wünsche haben. Ich kenne einen jungen Mann, der das vielversprechende Talent zum Dichter hat. Den ersten Akt einer Tragödie hat er bereits geschrieben. Seinem Lehrer würde es zur Ehre gereichen, wenn er – wie ich annehme – davon träumt in die Fußstapfen von Goethe und Schiller zu treten. Aber jetzt ruft euch unser Land. Das Vaterland braucht seine Söhne. Alle persönlichen Wünsche haben jetzt keine Bedeutung mehr für euch. Ihr müßt sie opfern – auf dem Altar des Vaterlandes.

Man kann sein Leben nicht ruhmreicher beginnen. Das Feld der Ehre ruft Euch.

Seid ihr immer noch hier? Du Kropp, was hält dich zurück? Und du Müller, weißt du nicht, wie sehr du gebraucht wirst? Ah, du wartest darauf, was euer Primus tut. Und ich, ich warte auch darauf, Paul Bäumer! Sage mir, was wirst du tun?

Paul Bäumer: Ich werde mich melden

Klassenkameraden: Ich auch! – Ich bin auch dabei! ...

(Wortlaut nach der deutsch synchronisierten Filmfassung von 1984)

M 2

Bildseite



Die Klasse nach der Rede Kantoreks





## M 3

## Carl Zuckmeyer: Kriegsbegeisterung in Deutschland

Es war Samstag, der Erste August. In unserer Gegend, der Mainzer Neustadt, war es totenstill, kein Mensch und kein Fahrzeug auf der Straße, die Häuser wie ausgestorben. Aber von der Stadtmitte her hörte man, undeutlich und verworren, ein leises Brausen von vielen Stimmen, Gesang, Militärmusik. Ich lief in die Stadt. Je näher ich dem Schillerplatz kam, auf dem sich das Gouvernement der Garnison befand, desto dichter war das Gedränge: So ging es sonst nur zu, wenn an Fastnacht der Rosenmontagumzug erwartet wurde. Aber die Stimmung war anders. Obwohl man Rufen und Schreien und Lachen hörte, war in dem ganzen Getriebe eine zielhafte Geschlossenheit, nichts von müßiger Neugier, so als hätte jeder dort, wo alle hinströmten, etwas dringendes, unaufschiebbares zu tun. Mitten durch all die Menschen marschierten kleine Kommandos der Gouvernements-Wache, die an den Straßenecken noch druckfeuchte

Plakate anschlugen, darauf stand in großen, weithin lesbaren Buchstaben:

„Seine Majestät der Kaiser und König hat die Mobilmachung von Heer und Marine angeordnet. Erster Mobilmachungstag ist der Zweite August.“

gez. Wilhelm II. R

Sonst nichts. Wer damals dabei war, hat diesen Text nie vergessen. Da und dort traf ich Schulkameraden oder Freunde aus der Nachbarschaft, und auch das gehörte zu dem Unfaßlichen: Wir sprachen kaum miteinander, wir berieten uns nicht, wir schauten uns nur an, nickten uns zu, lächelten: Es war gar nichts zu besprechen. Es war selbstverständlich, es gab keine Fragen, keinen Zweifel mehr: Wir würden mitgehen, alle.

Carl Zuckmeyer: Als wär's ein Stück von mir. Frankfurt/M., S. 194f (nach Ziegler, S. 121)

M 4

Bildseite



Begeisterte Soldaten?  
oder  
Besorgte Soldaten?



M 5 (M 8 im vorgestellten Kurs)

## Bildseite



„Ihr seid die strahlenden Helden ...“

M 6 (M 9 im vorgestellten Kurs)

## Rede von Paul Bäumer vor der Schulklasse

Ich kann euch nichts erzählen, was ihr nicht schon wißt. Wir leben da draußen in Schützengräben, wir kämpfen, wir versuchen am Leben zu bleiben und viele von uns müssen sterben. Das ist alles. (*Kantorek: Nein, nein Paul.*) Ich war draußen, ich weiß, wie es ist.

*Kantorek: Aber das erwähnt man nicht, das ist nicht das Wesentliche.*

Ja, Sie erzählen ihren Schülern immer noch dasselbe. Sie machen immer noch eiserne Männer, immer noch junge Helden. Und Sie sagen immer noch, es ist süß und ehrenvoll, fürs Vaterland zu sterben. (*Kantorek: Ja*) Wir haben ihnen das alles geglaubt. Nach dem ersten Trommelfeuer wußten wir es besser. Er ist dreckig und furchtbar, dieser Tod fürs Vaterland und nichts am Sterben fürs Vaterland ist süß. Es sind Millionen da draußen, die für ihre Vaterländer sterben. (*Schüler: entrüstetes Gemurmel – Zwischenruf Kantorek. Paul!*) Sie wollen, daß ich ihnen sage, wie sehr sie das Vaterland da draußen braucht? Er sagt euch, geht hinaus und sterbt! Aber ihr habt keine Ahnung, wie leicht das gesagt ist und wie schwer es ist, zu sterben. (*Schülerzwischenruf: Feigling*) Und es ist viel leichter gesagt, als dabei zuzusehen. (*Schülerzwischenrufe: Feigling – Aufhören ...*)

*Kantorek: Nein, nein! Ruhe, Ruhe Jungs! Hinsetzen! Es tut mir wirklich leid, Bäumer, aber ich muß ihnen sagen ...*

Es ist sinnlos dazu etwas zu sagen. Sie wissen nicht, was ich meine. Es ist ein paar Jahre her, daß wir uns aus diesem Klassenzimmer hier gemeldet haben. So lange ist es her, und es sollte die ganze Welt inzwischen begreifen. Und nun schicken sie schon Kinder zur Front. Die halten keine Woche durch. Ich hätte lieber draußen bleiben sollen. Vorn an der Front ist man lebendig oder tot, und das ist alles. Da braucht man sich keine Heldengeschichten zu erzählen. Und da wissen wir, daß wir verloren sind, ob wir nun tot sind oder am Leben. Drei Jahre von dieser Hölle, vier Jahre, und jeder Tag wie ein Jahr und jede Nacht wie ein ganzes Jahrhundert. Unsere Körper sind Erde, und Lehm sind unsere Gedanken, und wir schlafen und essen mit dem Tod. Wir sind verloren, denn wer so lebt wie wir, der bewahrt nichts in sich. Wär' ich doch bloß draußen geblieben. Ich fahre morgen zurück. Ich habe noch vier Tage Urlaub, aber ich halte es hier nicht mehr aus, dann lieber an die Front. (*Schülergemurmel*) Es tut mir leid.

(Wortlaut nach der neu synchronisierten deutschen Filmfassung von 1984)

M 7 (M 9 im vorgestellten Kurs)

## Gegenüberstellung der Lichtspielgesetze von 1920 und 1931

### Das Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 (RGB. Nr. 107, S. 953)

Die verfassunggebende deutsche Nationalversammlung hat das folgende Gesetz beschlossen, das mit Zustimmung des Reichsrates hiermit verkündet wird:

#### Prüfung von Bildstreifen

##### § 1

Bildstreifen (Filme) dürfen öffentlich nur vorgeführt oder zum Zweck der öffentlichen Vorführung im Inland und Ausland in Verkehr gebracht werden, wenn sie von den amtlichen Prüfstellen (§§ 8, 13) zugelassen sind. Der öffentlichen Vorführung von Bildstreifen werden Vorführungen in Klubs, Vereinen und anderen geschlossenen Gesellschaften gleichgestellt. Einer Zulassung bedarf nicht die Vorführung von Bildstreifen zu ausschließlich wissenschaftlichen oder künstlerischen Zwecken in öffentlichen oder als öffentlich anerkannten Bildungs- oder Forschungsanstalten.

Die Zulassung eines Bildstreifens erfolgt auf Antrag. Sie ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden. Die Zulassung darf wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden. Die Zulassung darf nicht versagt werden aus Gründen, die außerhalb des Inhalts des Bildstreifens liegen.

Bildstreifen, bei denen die Gründe der Versagung der Zulassung nur hinsichtlich eines Teils der dargestellten Vorgänge zutreffen, sind zuzulassen, wenn die beanstandeten Teile aus den zur Vorführung gelangenden Positiven ausgeschnitten und der Prüfstelle übergeben werden, auch der Prüfstelle Sicherheit dafür gegeben ist, daß die beanstandeten Teile nicht verbreitet werden.

### Das Lichtspielgesetz vom 12.5.1920 in der Fassung vom 6.10.1931

Die verfassunggebende deutsche Nationalversammlung hat das folgende Gesetz beschlossen, das mit Zustimmung des Reichsrates hiermit verkündet wird:

##### § 1

Bildstreifen (Filme) dürfen öffentlich nur vorgeführt oder zum Zweck der öffentlichen Vorführung im Inland und Ausland in den Verkehr gebracht werden, wenn sie von den amtlichen Prüfstellen (§§ 8, 13) zugelassen sind. Der öffentlichen Vorführung von Bildstreifen werden Vorführungen in Klubs, Vereinen und anderen geschlossenen Gesellschaften gleichgestellt. Einer Zulassung bedarf nicht die Vorführung von Bildstreifen zu ausschließlich wissenschaftlichen oder künstlerischen Zwecken in öffentlichen oder als öffentlich anerkannten Bildungs- oder Forschungsanstalten.

Die Zulassung eines Bildstreifens erfolgt auf Antrag.

Sie ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, lebenswichtige Interessen des Staates oder die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden.

Die Zulassung darf wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden. Die Zulassung darf nicht versagt werden aus Gründen, die außerhalb des Inhalts des Bildstreifens liegen.

Bildstreifen, bei denen die Gründe der Versagung der Zulassung nur hinsichtlich eines Teiles der dargestellten Vorgänge zutreffen, sind zuzulassen, wenn die beanstandeten Teile aus den zur Vorführung gelangenden Positiven ausgeschnitten und der Prüfungsstelle übergeben werden, auch der Prüfungsstelle Sicherheit dafür gegeben ist, daß die beanstandeten Teile nicht verbreitet werden.

**Das Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920**  
(RGB. Nr. 107, S. 953)

§ 2

Bildstreifen von wissenschaftlicher oder künstlerischer Bedeutung, gegen deren unbeschränkte Vorführung Bedenken gemäß § 1 vorliegen, können zur Vorführung vor bestimmten Personenkreisen zugelassen werden.

§ 3

Bildstreifen, zu deren Vorführung Jugendliche unter 18 Jahren zugelassen werden sollen, bedürfen besonderer Zulassung.

Von der Vorführung vor Jugendlichen sind außer den in § 1 Abs. II verbotenen alle Bildstreifen auszuschließen, von welchen eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie der Jugendlichen zu besorgen ist.

Auf Antrag des gemeindlichen Jugendamts oder eines Jugendamts des Bezirks oder, falls kein Jugendamt besteht, auf Antrag der Schulbehörde, kann unbeschadet weitergehender landesgesetzlicher Vorschriften die Gemeinde oder ein Gemeindeverband nach Anhörung von Vertretern der Organisation für Jugendpflege zum Schutze der Gesundheit und der Sittlichkeit weitere Bestimmungen für die Zulassung der Jugendlichen festsetzen, zu deren Innehaltung die Unternehmer der Lichtspiele verpflichtet sind. Diese können Einspruch gegen die Festsetzung bei der zuständigen Stelle erheben.

Kindern unter 6 Jahren dürfen zur Vorführung von Bildstreifen nicht zugelassen werden.

§ 4

Die Zulassung eines Bildstreifens kann auf Antrag einer Landeszentralbehörde durch die Oberprüfstelle für das Reich oder ein bestimmtes Gebiet widerrufen werden, wenn das Zutreffen der Voraussetzungen der Versagung (§§ 1, 3) erst nach der Zulassung hervortritt.

Der Widerruf erfolgt auf Grund erneuter Prüfung. In dem Verfahren ist einem Vertreter der antragstellenden Landeszentralbehörde Gelegenheit zur Äußerung zu geben.

**Das Lichtspielgesetz vom 12.5.1920 in der Fassung vom 6.10.1931**

§ 2

Bildstreifen von wissenschaftlicher oder künstlerischer Bedeutung, gegen deren unbeschränkte Vorführung Bedenken gemäß § 1 vorliegen, können zur Vorführung vor bestimmten Personenkreisen oder unter beschränkenden Vorführungsbedingungen zugelassen werden.

§ 3

Bildstreifen, zu deren Vorführung Jugendliche unter achtzehn Jahren zugelassen werden sollen, bedürfen besonderer Zulassung.

Von der Vorführung vor Jugendlichen sind außer den in § 1 Abs. 2 verbotenen alle Bildstreifen auszuschließen, von welchen eine schädliche Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie zu besorgen ist.

Auf Antrag des gemeindlichen Jugendamts oder eines Jugendamts des Bezirks oder, falls kein Jugendamt besteht, auf Antrag der Schulbehörde, kann unbeschadet weitergehender landesgesetzlicher Vorschriften die Gemeinde oder ein Gemeindeverband nach Anhörung von Vertretern der Organisationen der Jugendpflege zum Schutze der Gesundheit und der Sittlichkeit weitere Bestimmungen für die Zulassung der Jugendlichen festsetzen, zu deren Innehaltung die Unternehmer der Lichtspiele verpflichtet sind. Diese können Einspruch gegen die Festsetzung bei der zuständigen Stelle erheben.

Kinder unter sechs Jahren dürfen zur Vorführung von Bildstreifen nicht zugelassen werden.

§ 4

Die Zulassung eines Bildstreifens kann auf Antrag des Reichsministers des Innern oder einer obersten Landesbehörde durch die Oberprüfstelle für das Reich oder ein bestimmtes Gebiet widerrufen werden, wenn sich nachträglich ein Versagungsgrund im Sinne der §§ 1, 3 ergibt. Die den Widerruf beantragende Stelle kann die weitere Vorführung des Bildstreifens bis zur Entscheidung der Oberprüfstelle untersagen.

Der Widerruf erfolgt auf Grund erneuter Prüfung. In dem Verfahren ist einem Vertreter der antragstellenden Landeszentralbehörde Gelegenheit zur Äußerung zu geben.

## Das Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 (RGB. Nr. 107, S. 953)

### § 5

Die Prüfung der Bildstreifen umfaßt die Bildstreifen selbst, den Titel und den verbindenden Text in Wort und Schrift.

Die zur Vorführung von Bildstreifen gehörige Reklame an den Geschäftsräumen und öffentlichen Anschlagstellen und die Reklame durch Verteilung von Druckschriften bedarf, soweit sie nicht bereits von der Prüfungsstelle genehmigt worden ist, der Genehmigung der Ortspolizeibehörde. Sie darf nur unter den Voraussetzungen des § 1 Abs. II, § 3 Abs. II versagt werden.

### § 6

Bildstreifen über Tagesereignisse und Bildstreifen, die lediglich Landschaften darstellen, sind von der Ortspolizeibehörde, sofern kein Versagungsgrund im Sinne der §§ 1 und 3 gegeben ist, für ihren Bezirk selbständig zuzulassen, ohne daß es einer Entscheidung der Prüfungsstelle bedarf.

### § 7

Ist die Zulassung eines Bildstreifens von einer Prüfungsstelle abgelehnt, so darf der Bildstreifen, auch in abgeänderter Form, einer Prüfungsstelle nur unter Angabe dieses Umstandes wieder vorgelegt werden.

### § 8

Prüfungsstellen werden nach Bedarf an den Hauptsitzen der Filmindustrie errichtet. Ihre Zuständigkeit wird räumlich abgegrenzt. Zur Entscheidung über Beschwerden (§ 13) wird eine Oberprüfungsstelle in Berlin gebildet.

Die von einer Prüfungsstelle erfolgte Zulassung der Bildstreifen hat für das gesamte Reichsgebiet Gültigkeit.

### § 9

Die Prüfungsstellen setzen sich aus beamteten Vorsitzenden und Beisitzern zusammen. Von den Beisitzern ist je ein Viertel den Kreisen des Lichtspielgewerbes und der auf den Gebieten der Kunst und Literatur bewanderten Personen, die Hälfte den auf den Gebieten der Volkswohlfahrt, der Volksbildung

## Das Lichtspielgesetz vom 12.5.1920 in der Fassung vom 6.10.1931

Wird der Bildstreifen, gegen den Widerruf beantragt ist, nicht binnen einer von der Oberprüfstelle gesetzten Frist zur Prüfung vorgelegt, so kann der Widerruf ohne erneute Prüfung erfolgen.

### § 5

Die Prüfung der Bildstreifen umfaßt die Bildstreifen selbst, den Titel und den verbindenden Text in Wort und Schrift.

Die zur Vorführung von Bildstreifen gehörige Reklame an den Geschäftsräumen und öffentlichen Anschlagstellen und die Reklame durch Verteilung von Druckschriften bedarf, soweit sie nicht bereits von der Prüfungsstelle genehmigt worden ist, der Genehmigung der Ortspolizeibehörde.

Sie darf nur unter den Voraussetzungen des § 1 Abs. 2, § 3 Abs. 2 versagt werden.

### § 6

Bildstreifen über Tagesereignisse und Bildstreifen, die lediglich Landschaften darstellen, sind von der Ortspolizeibehörde, sofern kein Versagungsgrund im Sinne der §§ 1 und 3 gegeben sind, für ihren Bezirk selbständig zuzulassen, ohne daß es einer Entscheidung der Prüfungsstellen bedarf.

### § 7

Ist die Zulassung eines Bildstreifens von einer Prüfungsstelle abgelehnt, so darf der Bildstreifen auch in abgeänderter Form einer Prüfungsstelle nur unter Angabe dieses Umstandes wiedervorgelegt werden.

### § 8

Prüfungsstellen werden nach Bedarf an den Hauptsitzen der Filmindustrie errichtet. Ihre Zuständigkeit wird räumlich abgegrenzt. Zur Entscheidung über Beschwerden (§ 13) wird eine Oberprüfungsstelle in Berlin gebildet.

Die von einer Prüfungsstelle erfolgte Zulassung der Bildstreifen hat für das gesamte Reichsgebiet Gültigkeit.

### § 9

Die Prüfungsstellen setzen sich aus beamteten Vorsitzenden und Beisitzern zusammen.

Von den Beisitzern ist je ein Viertel den Kreisen des Lichtspielgewerbes und der auf den Gebieten der Kunst und Literatur bewanderten Personen, die Hälfte den auf den Gebie-

### Das Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 (RGB. Nr. 107, S. 953)

oder der Jugendwohlfahrt besonders erfahrenen Personen zu entnehmen. Mit Ausnahme der Vertreter des Lichtspielgewerbes dürfen Beisitzer in diesem Gewerbe nicht geschäftlich oder beruflich beteiligt sein.

Die Mitglieder der Prüfungsstellen werden vom Reichsminister des Innern ernannt. Die Beamten sollen Persönlichkeiten von pädagogischer und künstlerischer Bildung sein. Bei der Auswahl der Beamten und Beisitzer sind auch Frauen heranzuziehen. Bei der Auswahl der Beisitzer aus den Kreisen des Lichtspielgewerbes sind die Angestellten und Arbeiter dieses Gewerbes ausreichend zu berücksichtigen. Die Beisitzer werden auf die Dauer von drei Jahren auf Grund von Vorschlagslisten der beteiligten Verbände ausgewählt.

#### § 10

Die Beisitzer sind von dem Vorsitzenden für die Dauer ihrer Tätigkeit durch Handschlag darauf zu verpflichten, daß sie nach bestem Wissen und Gewissen, ohne Ansehen der Person ihr Urteil abgeben wollen.

Sie erhalten Anwesenheitsgelder und Ersatz der Reisekosten.

### Prüfungsverfahren

#### § 11

Die Prüfungsstelle entscheidet in der Besetzung von fünf Mitgliedern, die aus einem beamteten Vorsitzenden und vier Beisitzern bestehen. Von den Beisitzern ist einer dem Lichtspielgewerbe und zwei den Kreisen der auf dem Gebiet der Volkswohlfahrt, der Volksbildung oder der Jugendwohlfahrt besonders erfahrenen Personen zu entnehmen.

Bei der Prüfung der Bildstreifen, die zur Vorführung in Jugendvorstellungen bestimmt sind, sind auch Jugendliche im Alter von 18 bis 20 Jahren nach Bestimmung der Ausschüsse für Jugendwohlfahrt zu hören.

Hat der Vorsitzende keine Bedenken, so kann er die Zulassung auch ohne Zuziehung von Beisitzern aussprechen. Auf Verlangen zweier Beisitzer hat die Prüfungsstelle zu entscheiden.

### Das Lichtspielgesetz vom 12.5.1920 in der Fassung vom 6.10.1931

ten der Volkswohlfahrt, der Volksbildung oder der Jugendwohlfahrt besonders erfahrenen Personen zu entnehmen.

Mit Ausnahme der Vertreter des Lichtspielgewerbes dürfen Beisitzer an diesem Gewerbe nicht geschäftlich oder beruflich beteiligt sein.

Die Mitglieder der Prüfungsstellen werden vom Reichsminister des Innern ernannt. Die Beamten sollen Persönlichkeiten von pädagogischer und künstlerischer Bildung sein. Bei der Auswahl der Beamten und Beisitzer sind auch Frauen heranzuziehen. Bei der Auswahl der Beisitzer aus den Kreisen des Lichtspielgewerbes sind die Angestellten und Arbeiter dieses Gewerbes ausreichend zu berücksichtigen. Die Beisitzer werden auf die Dauer von drei Jahren auf Grund von Vorschlagslisten der beteiligten Verbände ausgewählt.

#### § 10

Die Beisitzer sind von dem Vorsitzenden für die Dauer ihrer Tätigkeit durch Handschlag darauf zu verpflichten, daß sie nach bestem Wissen und Gewissen ohne Ansehen der Person ihr Urteil abgeben wollen.

Sie erhalten Anwesenheitsgelder und Ersatz der Reisekosten.

#### § 11

Die Prüfungsstelle entscheidet in der Besetzung von fünf Mitgliedern, die aus einem beamteten Vorsitzenden und vier Beisitzern bestehen. Von den Beisitzern ist einer dem Lichtspielgewerbe und zwei den Kreisen der auf den Gebieten der Volkswohlfahrt, der Volksbildung oder der Jugendwohlfahrt besonders erfahrenen Personen zu entnehmen.

Bei der Prüfung der Bildstreifen, die zur Vorführung in Jugendvorstellungen bestimmt sind, sind auch Jugendliche im Alter von 18 bis 20 Jahren nach Bestimmung der Ausschüsse für Jugendwohlfahrt zu hören.

Hat der Vorsitzende keine Bedenken, so kann er die Zulassung auch ohne Zuziehung von Beisitzern aussprechen. Auf Verlangen zweier Beisitzer hat die Prüfungsstelle zu entscheiden.



## Das Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 (RGB. Nr. 107, S. 953)

### § 12

Wird ein Bildstreifen von einer Prüfungsstelle ganz oder teilweise verboten, so steht dem Antragsteller gegen den Bescheid (§ 15) innerhalb zwei Wochen vom Tage der Zustellung an das Recht der Beschwerde zu.

Das gleiche Recht steht dem Vorsitzenden sowie zwei bei der Entscheidung beteiligten Mitgliedern der Prüfungsstelle zu. Die Beschwerde ist in der Sitzung einzulegen.

### § 13

Auf Beschwerden entscheidet endgültig die Oberprüfungsstelle in der Besetzung von fünf Mitgliedern, die aus einem beamteten Vorsitzenden und vier Beisitzern bestehen. Die Vorschriften des § 11 finden Anwendung.

Die Mitglieder der Prüfungsstelle, die bei der Entscheidung mitgewirkt haben, sind zu den Verhandlungen zu laden, wenn ihre schriftliche Äußerung nach Ansicht der Oberprüfungsstelle nicht genügt; an der Beschlußfassung nehmen sie nicht teil. Der Antragsteller oder ein von ihm bestellter Vertreter ist auf Verlangen zu hören.

### § 14

Über die Zulassung eines Bildstreifens wird, abgesehen von dem Falle des § 6, dem Antragsteller eine Zulassungskarte ausgestellt.

### § 15

Bei Ablehnung eines Bildstreifens ist dem Antragsteller ein schriftlicher Bescheid zuzustellen, der auf Antrag mit Gründen zu versehen ist.

### § 16

Für die Prüfung der Bildstreifen und die Ausstellung der Zulassungskarten werden Gebühren erhoben. Die Gebührenpflicht wird durch eine Ordnung geregelt, die von der Reichsregierung mit Zustimmung des Reichsrats erlassen wird. Auf Verlangen der Prüfungsstelle ist der Antragsteller verpflichtet, bei Stellung des Antrags Vorschuß zu leisten.

## Übergangs- und Strafbestimmungen

### § 17

Bildstreifen, die vor Inkrafttreten dieses Gesetzes hergestellt und bereits im Verkehr sind, sind innerhalb eines Jahres nachdem dieses Gesetz Gesetzeskraft erlangt hat, einer Prüf-

## Das Lichtspielgesetz vom 12.5.1920 in der Fassung vom 6.10.1931

### § 12

Wird ein Bildstreifen von einer Prüfungsstelle ganz oder teilweise verboten, so steht dem Antragsteller gegen den Bescheid (§ 15) innerhalb von zwei Wochen vom Tage der Zustellung an das Recht der Beschwerde zu.

Das gleiche Recht steht dem Vorsitzenden sowie zwei bei der Entscheidung beteiligten Mitgliedern der Prüfungsstelle zu. Die Beschwerde ist in der Sitzung einzulegen.

### § 13

Auf Beschwerden entscheidet endgültig die Oberprüfungsstelle in der Besetzung von fünf Mitgliedern, die aus einem beamteten Vorsitzenden und vier Beisitzern bestehen.

Die Vorschriften des § 11 finden Anwendung.

Die Mitglieder der Prüfungsstelle, die bei der Entscheidung mitgewirkt haben, sind zu den Verhandlungen zu laden, wenn ihre schriftliche Äußerung nach Ansicht der Oberprüfungsstelle nicht genügt; an der Beschlußfassung nehmen sie nicht teil. Der Antragsteller oder ein von ihm bestellter Vertreter ist auf Verlangen zu hören.

### § 14

Über die Zulassung eines Bildstreifens wird, abgesehen von dem Falle des § 6, dem Antragsteller eine Zulassungskarte ausgestellt.

### § 15

Bei Ablehnung eines Bildstreifens ist dem Antragsteller ein schriftlicher Bescheid zuzustellen, der auf Antrag mit Gründen zu versehen ist.

### § 16

Für die Prüfung des Bildstreifens und die Ausstellung der Zulassungskarten werden Gebühren erhoben. Die Gebührenpflicht wird durch eine Ordnung geregelt, die von der Reichsregierung erlassen wird. Auf Verlangen der Prüfungsstelle ist der Antragsteller verpflichtet, bei Stellung des Antrags Vorschuß zu leisten.

### § 17

Bildstreifen, die vor Inkrafttreten dieses Gesetzes hergestellt und bereits im Verkehr sind, sind innerhalb eines Jahres, nachdem dieses Gesetz Gesetzeskraft erlangt hat, einer Prüf-

### Das Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 (RGB. Nr. 107, S. 953)

stelle (§8) vorzuführen. Nach Ablauf dieser Frist finden die Vorschriften dieses Gesetzes auch auf die Vorführung dieser Bildstreifen Anwendung. Bis zur Prüfung dieser Bildstreifen durch die Prüfungsstellen unterliegt ihre Zulassung der Genehmigung der einzelnen Ortspolizeibehörde oder der bisher zuständigen Landesstelle. Sie sind nur zuzulassen, wenn keine Bedenken gemäß §§ 1.3 entgegenstehen.

#### § 18

Wer vorsätzlich entgegen den Vorschriften dieses Gesetzes Bildstreifen oder Teile von solchen, die von den zuständigen Behörden verboten, nicht zugelassen oder deren Zulassung widerrufen ist, vorführt oder zum Zwecke der öffentlichen Vorführung im Inland oder Ausland in den Verkehr bringt, wird mit Gefängnis bis zu zwei Jahren und mit Geldstrafe bis zu 10.000 Mark bestraft.

In der gleichen Weise wird bestraft, wer vorsätzlich Bildstreifen, die zur Vorführung vor Jugendlichen nicht zugelassen sind (§ 3 Abs. I), in Jugendvorstellungen vorführt.

#### § 19

Wer eine nicht genehmigte Reklame benutzt (§ 5 Abs. II) oder einer Prüfungsstelle einen bereits abgelehnten Bildstreifen unter wissentlicher Verschweigung dieses Umstandes vorlegt (§ 7), oder wer Jugendliche den Bestimmungen des § 3 entgegen zu den allgemeinen Vorstellungen zuläßt, wird mit Geldstrafe bis zu 10.000 Mark bestraft.

Handelt ein Täter fahrlässig, so wird er mit Geldstrafe bis zu 3.000 Mark bestraft.

#### § 20

Neben der Strafe kann auf Einziehung des Bildstreifens erkannt werden, ohne Unterschied, ob er dem Verurteilten gehört oder nicht. Ist die Verfolgung oder die Verurteilung einer bestimmten Person nicht ausführbar, so kann auf Einziehung des Bildstreifens selbständig erkannt werden.

Außerdem kann, sofern der Täter vorsätzlich gehandelt hat, bis zu drei Monaten und bei wiederholtem Rückfall dauernd der schuldigen Person das Betreiben des Gewerbes untersagt werden.

### Das Lichtspielgesetz vom 12.5.1920 in der Fassung vom 6.10.1931

fungsstelle (§ 8) vorzuführen. Nach Ablauf dieser Frist finden die Vorschriften dieses Gesetzes auch auf die Vorführung dieser Bildstreifen Anwendung. Bis zur Prüfung dieser Bildstreifen durch die Prüfungsstellen unterliegt ihre Zulassung der Genehmigung der einzelnen Ortspolizeibehörden oder der bisher zuständigen Landesstelle. Sie sind nur zuzulassen, wenn keine Bedenken gemäß §§ 1, 3 entgegenstehen.

#### § 18

Wer vorsätzlich entgegen den Vorschriften dieses Gesetzes Bildstreifen oder Teile von solchen, die von den zuständigen Behörden verboten, nicht zugelassen oder deren Zulassung widerrufen ist, vorführt oder zum Zwecke der öffentlichen Vorführung im Inland oder Ausland in den Verkehr bringt, wird mit Gefängnis bis zu zwei Jahren und mit Geldstrafe bis zu 100 000 Mark oder mit einer dieser Strafen bestraft. Handelt der Täter fahrlässig, so wird er mit einer Geldstrafe bis zu 10 000 Mark bestraft.

In gleicher Weise wird bestraft, wer vorsätzlich Bildstreifen, die zur Vorführung von Jugendlichen nicht zugelassen sind (§ 3 Abs. I), in Jugendvorstellungen vorführt.

#### § 19

Wer eine nicht genehmigte Reklame benutzt (§ 5 Abs. II) oder einer Prüfungsstelle einen bereits abgelehnten Bildstreifen unter wissentlicher Verschweigung dieses Umstandes vorlegt (§ 7), oder wer Jugendliche den Bestimmungen des § 3 entgegen zu den allgemeinen Vorstellungen zuläßt, wird mit Geldstrafe bis zu 10 000 Mark bestraft.

Handelt der Täter fahrlässig, so wird er mit einer Geldstrafe bis zu 3 000 Mark bestraft.

#### § 20

Neben der Strafe kann auf Einziehung des Bildstreifens erkannt werden, ohne Unterschied, ob er dem Verurteilten gehört oder nicht. Ist die Verfolgung oder die Verurteilung einer bestimmten Person nicht ausführbar, so kann auf Einziehung des Bildstreifens selbständig erkannt werden.

Außerdem kann, sofern der Täter vorsätzlich gehandelt hat, bis zu drei Monaten und bei wiederholtem Rückfall dauernd der schuldigen Person das Betreiben des Gewerbes untersagt werden.

**Das Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920**  
(RGB. Nr. 107, S. 953)

Berlin, den 12. Mai 1920

Der Reichspräsident  
Ebert

Der Reichsminister des Innern  
Koch

Zitiert nach: Weimarer Republik. Hrsg. vom  
Kunstamt Kreuzberg, Berlin und dem Institut  
für Theaterwissenschaft der Universität Köln,  
Berlin/Hamburg 1977, S. 448–451

**Das Lichtspielgesetz vom 12.5.1920 in der  
Fassung vom 6.10.1931**

Hinweis:

Das Lichtspielgesetz vom 12.5.1920 wurde im  
RGL. 1920, S. 953 veröffentlicht; in der Fas-  
sung vom 23.12.1922 wurde es im RGL.  
1923 I, S. 26 bekanntgegeben. Der Schwer-  
punkt der Fassung vom 31.3.1931 – RGL.  
1931 I, S. 127 – liegt auf dem gesprochenen  
Wort (verbindender Text in Wort und Schrift).  
Die Gesetzesänderung war notwendig ge-  
worden, da bei Nadeltonfilmen nur die Bild-  
streifen zur Prüfung vorgelegt wurden, wäh-  
rend die Tronträger unzensiert bei ihren  
Produzenten verblieben.

- ▶ Aus: Klaus, Ulrich J.: Dt. Tonfilme, Bd. 3, Jg.  
1932, Berlin 1990

## Herausgeber und Autoren

**Wolfgang Bartling**

Leiter der Stadtbildstelle Wolfsburg

**Prof. Hans Beller**

Dozent an der Filmakademie Baden-Württemberg

**Detlef Endeward**

Dezernent bei der Landesmedienstelle Niedersachsen für die Aufgabengebiete Aus-, Fort- und Weiterbildung und medienpädagogische Grundlagenarbeit im Fachbereich Gesellschaftswissenschaften

**Sibylle Glufke**

Studentin der Fächer Geschichte und Germanistik an der Universität Hannover

**Dr. Frank Hellberg**

Studienrat für die Fächer Deutsch und Erdkunde an der KGS Hemmingen, pädagogischer Mitarbeiter im didaktischen Dienst der Landesmedienstelle Niedersachsen

**Paul R. Hilpert**

Studienrat für die Fächer Kunst und Arbeit, Wirtschaft, Technik an der IGS Mühlenberg, pädagogischer Mitarbeiter im didaktischen Dienst der Landesmedienstelle Niedersachsen

**Barabara Schneider**

Studentin der Fächer Geschichte und Anglistik an der Universität Hannover

**Werner Sudendorf**

Wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Stiftung deutsche Kinemathek

**Dr. Peter Stettner**

Lehrbeauftragter am Historischen Seminar der Universität Hannover

**Walter Thiele**

Leiter der Kreisbildstelle Hannover

**Georg Wippler**

Lehrer für die Fächer kath. Religion und Deutsch an der Grund- und Hauptschule Burgwedel, pädagogischer Mitarbeiter im didaktischen Dienst der Landesmedienstelle Niedersachsen

**Hans-Heinrich Zander**

Studienrat für die Fächer Geschichte und Gemeinschaftskunde an der KGS Neustadt a. Rbge.



# Inhalt

Detlef Endeward/Frank Hellberg Einleitung .....	1
Bestandteile des Medienpakets .....	5
<b>Teil 1: Materialien zu den verschiedenen Filmfassungen</b>	
Filmographische Daten .....	6
Inhalt des Films .....	7
Daten zur Filmgeschichte .....	8
Hans Beller Gegen den Krieg: IM WESTEN NICHTS NEUES .....	9
Werner Sudendorf Zensurkämpfe sind Machtkämpfe. „IM WESTEN NICHTS NEUES“ 1930 in Deutschland .....	17
Sibylle Glufke/Barbara Schneider Ein Film – verschiedene Versionen! Vergleich der deutschen Filmfassungen von 1953 und 1984 .....	23
• Anhang 1: Vergleichende Sequenzprotokolle (Drehbuch 1930 – neu synchronisierte Filmfassung 1953 – rekonstruierte und neu synchronisierte Filmfassung 1984) .....	33
• Anhang 2: Einstellungsprotokolle der wesentlich geänderten Sequenzen .....	39
• Anhang 3: Filmausschnitte/Sequenzmontagen für die filmanalytische Arbeit (Videocass. 3) .....	53
<b>Teil 2: Anregungen für die Unterrichtspraxis</b>	
Wolfgang Bartling, Detlef Endeward Bilder vom Krieg Zur Arbeit mit den Motiven der Diareihe und den Fotografien .....	57
Kunst Paul R. Hilpert Realitätsillusion in Foto und Film Arbeit mit Standfotos und Filmsequenzen im Kunstunterricht .....	64
Deutsch Frank Hellberg Worte und Bilder gegen den Krieg: Roman und Film im Deutschunterricht .....	67
• Materialanhang .....	74
Gemeinschaftskunde/Politik Peter Stettner Anmerkungen zu dem Problem eines Antikriegsfilms .....	80
Religion Georg Wippler Nachdenken über Krieg und Frieden Zur Arbeit mit einem Filmausschnitt im Religionsunterricht des Sekundarbereich I .....	82
Geschichte Detlef Endeward Die Weimarer Gesellschaft und der Krieg Anmerkungen zur Arbeit in der historischen Bildungsarbeit .....	84
Detlef Endeward/Hans Heinrich Zander Kontinuität und Wandel IM WESTEN NICHTS NEUES im Kontext der politischen Auseinandersetzungen und der Aufarbeitung der Kriegserfahrungen in der Weimarer Republik .....	89
• Materialanhang .....	100

Niedersächsisches Landesverwaltungsamt  
– Landesmedienstelle –

Wolfgang Bartling, Detlef Endeward,  
Frank Hellberg, Walter Thiele (Hrsg.)

## „Im Westen nichts Neues“

Texte · Dokumente · Arbeitshilfen

Herausgeber:

Wolfgang Bartling, Detlef Endeward, Frank Hellberg, Walter Thiele  
für  
Niedersächsisches Landesverwaltungsamt  
– Landesmedienstelle –  
Stiftstr. 13/15  
30159 Hannover

Bildnachweis: W. Bartling (4), DIF (7), Landesmedienstelle (7), UIP (17)

1. Auflage: 1.000 – Oktober 1995

Gestaltung:  
infobüro Klaus-Peter Thiele

Broschüre Bestell-Nr. 01 41039

Einzelpreis DM 12,-



Niedersächsisches Landesverwaltungsamt  
– Landesmedienstelle –



Wolfgang Bartling, Detlef Endeward,  
Frank Hellberg, Walter Thiele (Hrsg.)

## „Im Westen nichts Neues“

Texte · Dokumente · Arbeitshilfen