

Zwischen Schwank und Drama

Emotionslenkung, Erinnerungsarbeit und Gesellschaftskritik in der Filmtrilogie 08/15

Nach 1945 wurde der Krieg im westdeutschen Spielfilm zunächst ausgeblendet, stattdessen wandte man sich den eigenen Traumata zu: der Verdrängung und der Kontinuität der unbewältigten Vergangenheit, wie etwa in *DER RUF* von Fritz Kortner (1949) und *DER VERLORENE* von Peter Lorre (1951), oder Internierungs- und Exilerfahrungen. Aber schon Mitte der 1950er Jahre feierte der Kriegsfilm ein plötzliches Comeback an den Kinokassen als eines der erfolgreichsten Genres dieser Zeit.¹ Die plötzliche Popularität dieses Genres wird verständlich, wenn ein Blick auf die Funktion des Films vor dem Hintergrund der Ära Adenauer geworfen wird. Die Traumata aus dem Zweiten Weltkrieg waren in der damaligen Bevölkerung nach wie vor virulent und unterschiedlich gelagert: bei den ehemaligen Soldaten herrschte entweder das Bewusstsein vor, für die falsche Sache gekämpft zu haben und sinnlos verheizt worden zu sein, oder die eigenen Überzeugungen deckten sich mit den nationalsozialistischen Zielen, dann durften sie jedoch nicht gezeigt werden.² In jedem Fall wurde die Anerkennung für die Zeit als Soldat versagt. Die ehemalige Zivilbevölkerung hatte den Eindruck von Flucht und Vertreibung aus den Ostgebieten nicht vergessen und genauso wenig den Bombenkrieg der Alliierten auf die deutschen Großstädte. Die Erfahrung aus dem Bombenkrieg, jederzeit angreifbar und im Grunde schutzlos zu sein, erhöhte sicherlich die Sensibilität in der Bevölkerung für das atomare Wettrüsten im Kontext des Kalten Krieges. In diesem Zusammenhang waren die von der Regierung Adenauer unternommene Wiederbewaffnung und die Westintegration Projekte, die einer Bevölkerung, bei der die Erinnerungen an die jüngsten Verluste noch frisch waren, schwer verkauft werden konnten. Trotz oder gerade wegen der Last der Vergangenheit gab es in der Bevölkerung eine Tendenz zur Gegenwärtigkeit, die auf die akute Lage zurückführbar ist. Zunächst mussten Kriegsschäden beseitigt und die Städte wiederaufgebaut werden, dann setzte in den 1950er Jahren bald das Wirtschaftswunder ein.

1 Vgl. Werner Faulstich: *Filmgeschichte*. Paderborn 2005, S. 138.

2 Vgl. zu diesem Abriss des historischen Hintergrundes: Ulrich Fröschele, Helmut Mottel: *S'ist krieg, s'ist krieg – Krieg im westdeutschen <Antikriegsfilm> der fünfziger Jahre*. In: Harro Segeberg (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*. München 2009; S. 367–411, hier 375–380.

In dieser sozialpsychologischen Gemengelage aus unbewältigter Vergangenheit und akuten, mitunter problematischen gegenwärtigen Anforderungen spielte der Spielfilm eine besondere Rolle. Der Film ermöglichte das Vergessen der damals noch jungen historischen Ereignisse, insbesondere der deutschen Kriegsschuld. Stattdessen wurde die jüngste Vergangenheit systematisch ausgeblendet und die Gegenwart verklärt, wie beispielsweise im Heimatfilm, oder die Kriegsereignisse wurden zugunsten der Rehabilitierung weiter Teile der Bevölkerung umgedeutet.³ Im Gros der Kriegsfilm der 1950er Jahre erschien entweder der einfache Soldat nicht als Täter, sondern als Opfer der NS-Parteifunktionäre und der oberen Militärs oder einzelne Figuren wurden zu Kriegshelden stilisiert.⁴ Insbesondere die erste Erzählstrategie machte eine Reintegration der Kriegsheimkehrer möglich, die im Film Anerkennung statt Schuldzuweisung fanden. Aus dieser Gruppe rekrutierte sich natürlich eine ganze Reihe von Kinogängern. Insgesamt sind diese Filme stark schematisiert und von Stereotypen bevölkert, was sie aber für die Massen attraktiv machte, die im Kino von der belastenden Vergangenheit befreit und für das Wirtschaftswunder fit gemacht wurden.

Im deutschen Kriegsfilm dieser Zeit wurde vielfach auf narrative und ästhetische Schemata zurückgegriffen, die erfolgreichen amerikanischen Spielfilmen entstammten, wie etwa *ROMMEL DER WÜSTENFUCHS* von Henry Hathaway (1951)⁵, sich aber auch schon in NS-Filmen finden. Zwar wurde die deutsche Filmproduktion von den Amerikanern nach dem Krieg neu geordnet, indem beispielsweise die Ufa aufgelöst wurde, während der Markt für Filme der Westalliierten offen gehalten wurde.⁶ Trotzdem konnten etliche kleinere Produktionsfirmen gegründet werden, in denen sich die Regisseure und das sonstige Personal der NS-Zeit wieder auf ihren alten Plätzen einfanden und Filme lieferten, die den der damaligen Bevölkerung bekannten Mustern entsprachen.⁷ Diese Muster waren geeignet, um die neuen Fronten des Kalten Krieges mit alten Stereotypen zu bedienen. Die Trennung zwischen dem verbrecherischen NS-Staat und der sauberen Wehrmacht machte es möglich, «auf die alten militärischen Eliten zurückzugreifen und diese erneut weltanschaulich gegen die Sowjetunion zu mobilisieren»⁸.

Es entstanden allerdings auch eine Reihe von Spielfilmen, die sowohl den Unternehmungen der damaligen Regierung als auch dem vom Wirtschaftswunder

3 Vgl. dazu Klaus Kreimeier: Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren. In: Dieter Bänisch (Hrsg.): *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*. Tübingen 1985, S. 283–306, oder Ursula Bessen: *Trümmer und Träume: Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid; deutsche Spielfilme als Zeugnisse ihrer Zeit; eine Dokumentation*. Bochum 1989, S. 243.

4 Vgl. Gerhard Lüdeker: *Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. München 2012, S. 149–160.

5 Vgl. Faulstich, ebd.

6 Vgl. Bessen, S. 238.

7 Vgl. ebd.

8 Frösche, Mottel, S. 379.



08/15 (R: Paul May, 1954)

geprägten «gegenwärtigen Zeitgeist» zuwiderliefen.⁹ Diese Filme setzten sich kritisch mit dem Krieg und der eigenen Schuld auseinander und positionierten sich im damaligen Diskursgeflecht damit kontra Aufrüstung. Einer der erfolgreichsten Kriegsfilme dieser Zeit, in dem das Unternehmen Krieg auf besondere Weise kritisch dargestellt wird, ist die Verfilmung des Roman-Dreiteilers 08/15 von Hans Hellmut Kirst durch Paul May. Der erste Teil, 08/15, kam 1954 in die Kinos, die beiden weiteren Teile, 08/15 – II. TEIL 1955 und 08/15 IN DER HEIMAT, 1956. Diese drei Filme unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht von der herkömmlichen Kriegsfilmproduktion dieses Jahrzehnts, da in ihnen Elemente des Militärschwanks mit denen des Kriegsdramas

gemischt auftreten, wodurch sie das ernste Pathos ihrer Genregenossen weitgehend vermeiden, wie es sich etwa in HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? (1958) von Frank Wisbar, aber auch in Bernhard Wickies DIE BRÜCKE (1959) findet. Ihren Erfolg verdanken diese Filme sicherlich ihrem humoresken Stil, der für viele Zuschauer das ernsthaftere, pazifistische Anliegen, das auch die Bücher von Kirst prägt, verdeckt haben mag.

Meine These lautet, dass die 08/15 Filme dem Publikum eine Reihe von thematischen und emotionalen Anknüpfungspunkten boten, da sie durch ihre Genre-Hybridität zwischen Komödie und Drama in besonderer Weise auf die ambivalente Situation Deutschlands in den 1950er Jahren reagieren konnten, die durch den Optimismus des Neuanfangs, des Wirtschaftswunders und der Wiederbewaffnung einerseits und dem nicht bewältigten Komplex aus Schuld und Traumata der NS-Vergangenheit andererseits geprägt war. Wie in den eingangs genannten Trümmerfil-

9 Vgl. Fröschle, Mottel, S. 379f.

men von Kortner und Lorre werden auch in diesen Kriegsfilmern Traumata dargestellt, allerdings mit für die damalige Zeit unüblichen Mitteln und Effekten. Anders ausgedrückt, diese Filme vermochten den damaligen Zuschauern einen Rückblick auf den Zweiten Weltkrieg zu ermöglichen, der die psychosozialen Befindlichkeiten in der Bundesrepublik der frühen und mittleren 1950er Jahre humorvoll verdeckt an das Tageslicht brachte.

Ich möchte im Folgenden zeigen, mit welchen Strategien zur Emotionalisierung der Zuschauer in Mays Dreiteiler gearbeitet, auf welche gesellschaftlichen Kontexte und Zustände dabei rekurriert wird und welche kulturelle Funktion diese filmische Emotionsarbeit gehabt haben mag. Systematisch werde ich zentrale inhaltliche Stationen der einzelnen Filme analysieren, um abschließend zu einer Gesamtbewertung der Filmreihe in ihrem soziokulturellen Zeitgefüge zu gelangen.

08/15

Der erste Teil hat den Kasernenalltag im Jahr 1939 zum Thema, der im Wesentlichen aus Drill und Erniedrigung der Auszubildenden durch ihre Ausbilder besteht. Dabei sind die zentralen Figuren die Rekruten Asch, Kowalski und Vierbein sowie ihre Ausbilder, Hauptwachtmeister Schulz und seine Unteroffiziere Lingenberg und Platzek. Die Methoden, um aus einem Menschen einen Soldaten zu machen, sind später in der Filmgeschichte immer wieder bearbeitet worden, am prominentesten vielleicht in Stanley Kubricks *FULL METAL JACKET* (1987). Anders als in Kubricks Film wird der Kasernenhofhofdrill bei May überwiegend als Gaudi dargestellt, bei dem die Rekruten mit ihren Ausbildern Schlitten fahren. Eine Ausnahme bildet der Kanonier Vierbein, ein sensibler Mensch, der eigentlich Pianist werden wollte. Er ist von Hauptwachtmeister Schulz und Platzek als Opfer ihrer Willkür auserkoren worden, weil sie ihn für kriegsuntauglich halten. Vierbein erliegt beinahe der Schikane und droht Selbstmord zu begehen. Das bewegt den Gefreiten Asch, der als fähiger Soldat bei seinen Vorgesetzten zunächst beliebt ist, ihm zu helfen und Schulz und Platzek mit der Unterstützung des befreundeten Kowalski bloßzustellen. Am Ende droht Schulz und Platzek eine Degradierung, während Asch und Kowalski befördert werden. Schließlich bricht der Zweite Weltkrieg aus.

Der Film baut mit relativ sparsamen Mitteln eine Dichotomie zwischen den Figurenparteien auf, die es erlaubt, für Asch, Kowalski und Vierbein Partei zu ergreifen und über deren Peiniger zu lachen. Das wird möglich, indem mit verschiedenen Mitteln versucht wird, die emotionale Anteilnahme der Zuschauer auf die eine Figurengruppe zu lenken und von der anderen abzuziehen. Zunächst wird der Film überwiegend aus der Perspektive von Asch und seinen Kompagnons erzählt; Asch ist die Figur, die mit Witz und Charme die Erzählung trägt, dabei die Handlungen seiner Widersacher schalkhaft unterminiert und dadurch die Ereignisse soweit beeinflusst, dass sie zu einem guten Ende gelangen. Insofern fungiert Asch als Held, in dem sich das Publikum selbst gerne gesehen haben mag, insofern er «die angeneh-

men Erinnerungen» an den Krieg und die Selbstbehauptung in ihm verkörpert.»¹⁰ Aschs Handlungen können leicht die Erwartungshaltung hervorrufen, dass alles schon irgendwie gut ausgehen wird, weil diese Figur für alles eine Lösung hat. Die Figur Kowalski ist ähnlich gestaltet, nur etwas einfacher und rauer als Asch, während der feingliedrige Künstler Vierbein wohl eher Mitleid hervorrufen. Im Gegensatz dazu fallen Schulz und Platzek durch nicht besonders hohe Intelligenz und einen niederen Untertanengeist auf. Obwohl sie laufend Disziplin verlangen, sind der Hauptwachtmeister und sein Untergebener die eigentlich undisziplinierten Soldaten. Eine Szene, in der diese Gegensätze besonders deutlich werden, ist ein Gelage im Offizierskasino, wo die betrunkenen Offiziere schließlich mit heruntergelassenen Hosen grölen, während Asch und Kowalski ihren Schabernack mit ihnen treiben.

Die Lenkung der Anteilnahme der Zuschauer erfolgt jedoch nicht nur durch diese klaren äußerlichen Unterschiede, sondern auch auf Basis der Handlungen der Figuren. Denn Zuschauer evaluieren und bewerten die Taten der Figuren im Verlauf der Erzählung kontinuierlich und bemessen ihren Wert auf der Grundlage ihrer eigenen moralischen Überzeugungen.¹¹ Nun ist es zwar nicht so, dass durchweg diejenigen Handlungen positiv bewertet werden, die den eigenen Überzeugungen entsprechen¹², aber es ist häufig der Fall. Während Asch und Kowalski in der Regel selbstlos handeln und in erster Linie ihrem Kameraden Vierbein helfen wollen, sind die Handlungen von Schulz und Platzek durchweg selbstbezogen, opportunistisch, aber in ihrer Bösartigkeit oft so wenig durchdacht, dass sie, von einigen Ausnahmen abgesehen, überwiegend komisch wirken. Der Film arbeitet mit einem Ensemble von Figuren, die einem Zuschauerpublikum, das den Krieg noch in unliebsamer Erinnerung hatte, zuerst die komischen und die lächerlichen Seiten dieser Unternehmung wachrief, dabei aber die eigentliche Kriegsmaschinerie verharmloste. Über weite Strecken wird die Zurüstung zum Krieg als eine Art Kindergartenzenario dargestellt, wo die einen den anderen im Ergebnis relativ harmlose Streiche spielen.

Eine Ausnahme von dieser komödiantischen Handlung bilden die Szenen, in denen Vierbein schikaniert wird. Deren Darstellung und die daraus resultierenden traumatischen Schädigungen, die bis zu dem Selbstmordversuch reichen, sind gänzlich humorlos erzählt. Hier zeigen die Figuren ein anderes Gesicht als in der übri-gen Klamauk-Handlung des Films. Schulz und Platzek offenbaren sich als Klein-

10 Knut Hickethier: *Militär und Krieg*: 08/15 (1954). In: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte*. Band 3: 1945–1960. Frankfurt/M. 1990, S. 222–252, hier 233.

11 Zu moralischer Filmanalyse vgl. Gerhard Jens Lüdeker (2010): *Grundlagen für eine ethische Film-analyse: Figurenmoral und Rezeption am Beispiel von TROPA DE ELITE und DEXTER*. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 001, S. 41–59. http://www.rabbiteye.de/2010/1/luedeker_ethische_filmanalyse.pdf (07.05.2012).

12 Wulff macht darauf aufmerksam, dass auch das Sich-Einlassen auf fremde Werte zur Aneignung eines Films durch die Zuschauer gehört, vgl. Hans J. Wulff: *Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption*. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. Marburg 2005, S. 377–394.

geister, die beispielsweise Probleme mit Frauen haben, und ihre Minderwertigkeitskomplexe durch sadistische Handlungen an vermeintlich Schwächeren zu kanalisieren suchen. So wird nahegelegt, dass Schulz an einer Art sexuellen Neurose leidet, weil seine Frau gerne mit anderen Männern Umgang pflegt, ihm die ehelichen Wünsche aber verweigert. Die mangelnde Potenz und Anerkennung im Privaten versucht er durch zunehmend grausame Machtausübung in seinem Beruf zu kompensieren. Der Film demonstriert damit die Dominanz des Untertanengeistes, der aus der Wilhelminischen Ära kommend, im Nationalsozialismus zur Blüte gelangte. Mit Dominanz ist gemeint, dass relativ ungebildete, außerhalb ihres Amtes wenig erfolgreiche



08/15 (R: Paul May, 1954)

und gewalttätige Menschen Macht ausüben konnten. Vierbein repräsentiert dagegen Bildung und Kultur als Werte, die in dem damaligen Regime redundant und dazu beargwöhnt wurden.

Der Film bildet ab, inwiefern das NS-Regime dem Wunsch nach Aufwertung, der offenbar bei vielen Deutschen vorhanden war, nachkam.¹³ Schulz und Platzek fungieren als Stereotypen des Emporkömmlings als NS-Funktionär, der plötzlich Macht ausüben darf. Nun hat 2005 der Historiker Götz Aly in seinem Buch *HITLERS VOLKSSTAAT* untersucht, warum die Nationalsozialisten eine breite Unterstützung in der Bevölkerung genießen konnten, und ist zu dem Ergebnis gelangt, dass eben viele Deutsche von dieser Herrschaft profitiert haben. Von diesen ehemaligen Machtstrukturen distanziert sich der Film auf der Ebene der Figuren und der mit ihnen

13 Bspw. Ute Mank hat gezeigt, dass der Wunsch nach Aufwertung einer der Motoren für den Zulauf der Nationalsozialisten war, vgl. Ute Mank: *Zwischen Trauma und Rechtfertigung: wie sich ehemalige Wehrmachtssoldaten an den Krieg erinnern*. Frankfurt am Main [u.a.] 2011.

verbundenen Zuschaueremotionen. Mit Schulz und Platzek wird der Nationalsozialismus als politische und militärische Institution sabotiert und der Lächerlichkeit preisgegeben. Es findet immer wieder eine Distanzierung von der Herrschaft und den Methoden der Nationalsozialisten statt, aber die Notwendigkeit einer Armee wird nicht in Frage gestellt.¹⁴ Die unsympathische, meistens lächerliche Gestaltung der Nationalsozialisten und die Ermöglichung der emotionalen Anteilnahme an der Figur Asch, verdeutlicht auf einer affektiven Ebene den Unterschied zwischen einer alten und einer neuen Idee vom Militär: Asch führt vor, wie eine humane Grundausbildung funktionieren kann, indem er die Untaten der Vorgesetzten entschärft, aber dabei das Unternehmen Krieg nie in Frage stellt. Insofern dürfte der Film vor dem Hintergrund der Wiederbewaffnung durchaus mobilisierend gewirkt haben.¹⁵

Die tragischen Episoden um die Figur Vierbein herum mögen das Potenzial besessen haben, bei dem einen oder anderen Zuschauer eine ernsthafte Reflexion der eigenen Rolle im NS-Staat hervorzurufen, sie werden aber von der schwankartigen Seite des Films überdeckt und entkräftet. Erinnerungspolitisch gesehen kommt der erste Teil von 08/15 dem Bedürfnis nach, die Ursachen und die Folgen der nationalsozialistischen Herrschaft entweder auszublenden oder die Verantwortung dafür anderen und nicht sich selber zuzuschreiben. Es ist sehr leicht möglich, die eigenen Erlebnisse mit denen der im Film Auszubildenden in Beziehung zu setzen, sich also beinahe zu identifizieren, während die Nazis die «Anderen» waren, die Ausbilder. Aber so abstoßend und lächerlich Platzek und Schulz auch sein mögen, sie sind fehlerbehaftet, oft unfreiwillig komisch und dadurch zum Teil sogar menschlich. Somit schwankt der Film letztlich zwischen der Verdammung und der erinnerungstechnischen Entsorgung des NS-Regimes auf der einen Seite, und einer Moral von der Geschichte, nach der eigentlich alles gar nicht so schlimm gewesen sei.

08/15 – II. TEIL

Im Jahr 1942 befinden sich Asch, Kowalski und Vierbein an der Ostfront unter dem Kommando von Oberstleutnant von Plönies. Beide Parteien, die Russen und die Deutschen, haben anscheinend die Kriegshandlungen vorübergehend eingestellt und belauern sich gegenseitig. Von Plönies plant, sein Truppe auf die Höhe der deutschen Linie zurückzulegen, denn ihre augenblickliche exponierte Stellung ist zu gefährlich und er hält ein Vorwärtkommen der Deutschen für aussichtslos. Derweil wird der mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnete Vierbein von dem Oberstleutnant zurück in die Etappe geschickt, um schon lange benötigte Funkgeräte zu holen. Gleichzeitig gibt es eine Ablösung in der Führung der Artilleriebatterie, der Asch und Kowalski angehören: Der allseits beliebte und von Plönies nahestehende von Wedelmann wird durch von Witterer ersetzt, der über keine Fronterfahrung,

¹⁴ Vgl. Hickethier, S. 236.

¹⁵ Vgl. ebd. 241.

aber über Ehrgeiz verfügt: Er möchte sich möglichst unbeschadet ein Eisernes Kreuz verdienen und solange den Fronteinsatz mit Tänzerinnen angenehm gestalten.

Zunächst fällt auf, dass in diesem Film so gut wie kein Krieg stattfindet, obwohl er das Leben an der Front zum Thema hat. Statt aus Kriegsvorbereitungen, besteht der Alltag der Truppe daraus, miteinander Geschäfte zu machen mit Waren aller Art, die zumeist illegal an die Front geschmuggelt oder vom Feind gekauft wurden. Die im Gegensatz zum ersten Teil positiv besetzte Figur Platzek spielt dabei eine zentrale Rolle. Der einstige Schleifer ist nun für die Versorgung der Truppe zuständig. Die Figur ist nicht mehr begriffsstutzig, sondern humorvoll und kumpelhaft. Platzek unterstützt Asch, ist aber gleichzeitig bemüht, in seine eigene Tasche zu wirtschaften. Er repräsentiert einen Typus, der für den Krieg nichts übrig hat, aber geschickt genug ist, um Kapital aus dieser Situation zu schlagen.

Bei dem Intrigenspiel an der Front geht es bald darum, die Pläne des Kriegstreibers von Witterer zu vereiteln. Einerseits provoziert er durch unmotivierter Kanonaden einzelner russischer Soldaten feindliches Gegenfeuer. Andererseits plant er, seine Position auszunutzen, um eine relativ unbedarfte junge Tänzerin zu verführen. Neben Asch und Kowalski spielt Platzek eine zentrale Rolle bei der Vereitelung seiner Machenschaften. Der vom Saulus zum Paulus gewandelte Platzek ist trotz seiner opportunistischen, ökonomischen Motive ein Sympathieträger, weil er seine Fähigkeiten in den Dienst der guten Sache stellt. Seine Funktion ähnelt der des Kochs in manchen Piraten- und Seeabenteuerfilmen: Er ist nicht direkt oder nur selten in Kampfhandlungen verwickelt, aber er versorgt und unterstützt die Mannschaft und hält ihre Moral hoch.

Der gleichfalls aus dem ersten Teil bekannte Schulz hat sich nicht gewandelt. Er ist nun Oberleutnant und Leiter der Versorgungsstelle in der Heimat, wo Vierbein die Funkgeräte beschaffen soll. Aus Neid auf Vierbeins Auszeichnungen versucht er, dessen Auftrag zu sabotieren. Durch die telefonische Intervention des Oberstleutnant von Plönies werden Schulz diesbezügliche Bemühungen jedoch unterbunden, wobei wieder sein Untertanengeist sichtbar wird. Schulz und von Witterer begegnen dem Zuschauer als Emporkömmlinge, die nicht durch ihre Verdienste, sondern aufgrund ihrer Parteizugehörigkeit in ihre Positionen gelangt sind. Um Anerkennung zu bekommen, benötigen sie wirkliche Verdienste, die sie aufgrund mangelnder Fähigkeiten aber nicht erlangen können. Wie im ersten Teil behandeln diese Figuren auch hier ihre Untergebenen nach dem Treitmühlenprinzip, um damit Minderwertigkeitskomplexe und Frustration zu kompensieren. Es wird also das bereits bekannte Stereotyp des Untertanen in Soldatenuniform bemüht. Dieser Stereotyp des nationalsozialistischen Mitläufers wird konterkariert durch Asch und den Befehlshabenden von Plönies. So wie Schulz in seinem Kasernenhof aus der Erniedrigung von anderen Befriedigung zieht, versucht von Witterer an der Front auf Kosten anderer zu Ruhm und Anerkennung zu gelangen. Asch und von Plönies repräsentieren dagegen Selbstlosigkeit und Ehrbarkeit, darüber hinaus hält insbesondere der Oberstleutnant den Krieg und das politische System in Deutschland für falsch.

In der Auseinandersetzung mit Schulz kann Vierbein auf ein Netzwerk seines Oberstleutnants zurückgreifen, das, wie von Plönies selbst, pazifistisch und anti-nationalsozialistisch eingestellt ist. Dieses Netzwerk scheint sich vor allem auf die Offiziersränge zu erstrecken und seine Darstellung und Reichweite im Film erweckt den Eindruck, große Teile der Armeeführung seien gegen den Krieg und gegen Hitler gewesen; die schwarzen Schafe Schulz und von Witterer tummeln sich bezeichnenderweise auf relativ niedrigen Rängen. In o8/15 wird daher nicht der «Landser-Mythos» kolportiert, der sich später etwa in HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? findet und lautet, der einfache Landser sei nur Befehlsempfänger, unpolitisch und daher eigentlich schuldlos gewesen, während die Kriegsschuld bei den höheren Offizieren, der Generalität und der Partei zu suchen gewesen sei. Die starke Emotionalisierung der Zuschauer zugunsten pazifistischer Soldatenfiguren, allen voran der mit allen Wassern gewaschene, einer humanistischen Moral verpflichtete Asch und der väterliche Plönies, und die deutliche negative Attribuierung der wenigen Übeltäter ist vielmehr geeignet, den Eindruck zu vermitteln, das Militär sei insgesamt frei von der nationalsozialistischen Doktrin gewesen. Das ist eine weitreichendere Entschuldung als sie sich in anderen Kriegsfilmern der 1950er Jahre findet. In anderen Filmen werden oftmals einzelne Figuren entgegen den historischen Tatsachen zu heroischen Kriegsgegnern stilisiert, etwa in CANARIS (1954) von Alfred Weidenmann, wo O.E. Hasse, der von Plönies spielt, auch den titelgebenden Protagonisten verkörpert. In Weidenmanns Film verleiht Hasse seiner Figur gleichsam etwas Fürsorgliches und Väterliches; wie Oberstleutnant von Plönies so verfügt auch Admiral Canaris über ein Netzwerk unter den Militärs, das sogar bis zu den Attentätern des 20. Juli reicht.

Die Besetzung mit demselben Schauspieler unterstreicht die Ähnlichkeit dieser beiden militärischen Widerstandsfiguren mit den markanten Eigenschaften von Ruhe, Gelassenheit, Kultiviertheit, Fürsorge und moralischer Integrität. Sie sind geeignet, in noch höherem Maß Vertrauen hervorzurufen als es der gewiefte Asch bereits im ersten Teil der Filmreihe getan hat. CANARIS und der zweite Teil von o8/15 entwickeln über diese Offiziersfiguren den Mythos, trotz allem habe es Persönlichkeiten gegeben, die durch ihren Charakter und ihren Einfluss die Ordnung aufrechterhalten und die Humanität hoch halten konnten. Ihre väterliche und beruhigende Art mag eine Art emotionalen Schirm um die Zuschauer der 1950er Jahre gelegt haben, der aus der Illusion bestand, selbst zu der Familie der Guten dazugehört zu haben, denn schließlich wurde den Nationalsozialisten tatsächlich das Handwerk gelegt. Wie die Forschung zur Oral-History der letzten Jahre nahelegt, haben sich damalige Zeitzeugen gerne als Pazifisten und als Anti-Nationalsozialisten gesehen, auch wenn sie direkt in das Regime verstrickt waren.¹⁶

16 Vgl. etwa Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, Harald Welzer: *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt/M. 2002.

Durch von Plönies bekommt der zweite Teil von 08/15 gegenüber dem ersten eine neue Qualität und das Militär über die Entschuldungsstrategie hinaus eine andere Bedeutung. Während im ersten Teil noch das emotionale Band der Freundschaft beschworen wurde, wird die Armee im zweiten Teil durch eine familienähnliche Struktur gekennzeichnet, die wesentlich durch die Vaterfigur des Oberstleutnants getragen wird. Auf sprachliche und strukturelle Ähnlichkeiten zwischen der Familie und der Armee heben Kriegsfilme gerne ab, wie etwa die Serie *BAND OF BROTHERS* (USA 2001), aber auch der deutsche Begriff ‚Waffenbrüder‘ suggeriert dies. Wenn man sich auf diese Lesart einlässt, dann lassen sich von Weidenmann, Asch, Kowalski, Vierbein und entfernt auch Platzek als Kinder im übertragenen Sinne deuten, die von ihrem ‚Vater‘, von Plönies, belehrt, unterstützt und beschützt werden. Das emotionale Band zwischen den Figuren Asch, Kowalski und Vierbein ist stärker und aus Kameraden sind so etwas wie Brüder geworden. Daher wird es von den Figuren besonders tragisch genommen, als Vierbein von Witterers Sucht nach Auszeichnungen und Anerkennung zum Opfer fällt. Denn von Witterer befiehlt Asch, Kowalski und Vierbein, die näher rückenden russischen Panzer mit ihm aufzuhalten, obwohl die eigenen Truppen bereits auf dem Rückzug sind. Während der Oberleutnant angesichts der Übermacht jedoch feige flieht, wird Vierbein von einem Panzer getötet. Asch und Kowalski finden bei der Leiche ihres Kameraden bzw. ‚Bruders‘ schließlich einen Liebesbrief, der an seine Verlobte, Aschs Schwester, gerichtet ist und einen deutlichen pazifistischen Grundton besitzt. Dazu wird aus dem Off das Lied *DER GUTE KAMERAD* nach einem Gedicht von Ludwig Uhland gespielt.

Diese Sequenz, von dem Beschuss der Panzer bis zu Vierbeins Tod, ist eine der wenigen direkten Darstellungen von Kriegshandlung im Film. Die scheinbar aussichtslose Situation der Soldaten im Kampf gegen die anonymen Panzer ist darauf angelegt, die Hoffnung hervorzurufen, sie mögen es trotz allem irgendwie schaffen. In dieser emotional aufgeladenen Szene ist der brutale und sinnlose Tod Vierbeins und das Verlesen des Briefes als eine Art Vermächtnis angetan, starke Antipathien gegen den Krieg als solchen zu wecken, besonders im Zusammenhang mit der Erinnerung an die eigenen verlorenen Söhne oder Geschwister, die dem Publikum der damaligen Zeit noch präsent gewesen sein dürfte.

Die Emotionalisierungsstrategien in 08/15 – II. TEIL befördern zwei aufeinander aufbauende Tendenzen. Auf der einen Seite wird der familiäre Zusammenhalt unter einer souveränen Vaterfigur als Wert betont, der das Individuum vor schlechten Einflüssen, speziell nationalsozialistischen schützt. Außerdem sind die als Nationalsozialisten gekennzeichneten Figuren Einzelgänger, wie von Witterer, oder ihre Familie ist dysfunktional, wie bei Schulz. Beide Figuren haben keinen Zugang zur Armee als Familie, die durch von Plönies, Asch etc. repräsentiert wird, weil ihnen deren Anerkennung versagt bleibt. Das familienähnliche Netzwerk des Oberstleutnants dagegen ist weitverzweigt und funktional, besonders soweit es die Protagonisten, also seine ‚Söhne‘ anbelangt. Diese haben beispielsweise keine Probleme mit ihren Frauen, ja, Vierbein fungiert sogar als Gesprächspartner und Tröster für

die Gemahlin von Schulz. Von Plönies selbst hat keine Frau, er scheint eher metaphorisch mit dem Vaterland verheiratet zu sein. Insofern fallen das Fehlen der Mutter und die männlich dominierte, patriarchalisch geprägte Struktur der Soldaten-Familie auf. Eine Struktur, die in Kombination mit dem Frauenbild des Films vor dem Hintergrund der Familienpolitik in den 1950er Jahren eine bestimmte Wirkung erzielt haben dürfte.

In der Nachkriegszeit und auch in den 1950er Jahren hatte die Familie wichtige soziale Funktionen. Zunächst stellte sie eine der letzten intakten Institutionen dar, in der die Menschen nicht nur Geborgenheit und Sicherheit fanden, sondern auf die sie sich auch verlassen konnten.¹⁷ Direkt nach dem Krieg hatten zunächst die Frauen bzw. die Mütter eine tragende Rolle in der Familie, die Männer waren vielfach gefallen, in der Gefangenschaft oder traumatisiert. In den 1950er Jahren wurde jedoch eine aktive Familienpolitik betrieben und die berufstätige, selbstständige Frau irritierte dabei.¹⁸ Der Film kolportiert eine Stärkung der Vaterrolle, die als familiäre Führungsfigur auftritt und in erster Linie über Söhne verfügt. Diese haben wiederum Freundinnen, die aber alles andere als selbstständige Frauen darstellen. Die Geschlechterrollen sind vielmehr klassisch verteilt, was paradoxerweise bei Oberleutnant Schulz und seiner Frau besonders deutlich wird: Er gibt zwar oft eine lächerliche Figur ab und sie ist notorisch unbefriedigt, dennoch ordnet sie sich ihm letztlich unter und fügt sich in ihre Rolle als Hausfrau, wenn auch widerwillig. Die Männer sind die Träger der Handlung, außerdem sind sie die wesentlichen Objekte der Anteilnahme. Die Frauen fungieren als Unterstützerinnen und als Objekte, die von den rücksichtslosen Nazis bedroht, von den ritterlichen Anti-Nationalsozialisten wiederum geschützt werden. Insofern unterstützt der Film die emotionalen Bande der Familie, die besonders durch den Tod Vierbeins strapaziert werden. Männlichkeit wird reinstalliert¹⁹ und es wird klar differenziert zwischen unritterlichen und letztlich unmännlichen Nazis, deren Familienstrukturen defekt sind, und dem Protagonistenensemble des Films, die mit Hilfe der Vaterfigur und auf Grundlage ihrer starken Bande die Krise meistern können. Der Film liefert durch seine familienähnlichen Muster das Bild einer strukturellen Einheit, die nicht nur den angeblichen Kern des Widerstandes bildete, sondern auch den Wiederaufbau garantieren sollte.

Die pazifistische Grundhaltung im Film, die sowohl von den Figuren verkörpert wird – allen voran von Plönies –, aber auch durch Ereignisse wie den sinnlosen Tod Vierbeins transportiert wird, läuft der offiziellen Linie der Regierung Adenauer entgegen, ist aber unmittelbar mit der abgebildeten Familienstruktur verknüpft

17 Vgl. Ingrid Langer: Die Mohrrinnen hatten ihre Schuldigkeit getan... Staatlich-moralische Aufrüstung der Familien. In: Dieter Bänsch (Hrsg.): *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*. Tübingen 1985, S. 108–131, hier 108.

18 Vgl. Langer: S. 122 f.

19 Vgl. dazu: Uta G. Poiger: Krise der Männlichkeit. Remaskulisierung in beiden deutschen Nachkriegsgesellschaften. In: Klaus Naumann (Hrsg.): *Nachkrieg in Deutschland*. Hamburg 2001, S. 227–267.

und stark emotional aufgeladen. Während der erste Teil der 08/15-Trilogie nur ein indirektes politisches und gesellschaftliches Statement erkennen ließ, verfügt dieser zweite Teil über genügend Elemente, die in ihrer Lesart eindeutig und im Unterschied zu der restlichen komödienhaften Handlung dramatisch zugespitzt sind. Die pazifistische Bedeutungsebene des Films wird durch Aussagen und Handlungen der Figuren systematisch aufgebaut und findet ihren emotionalen Höhepunkt bei Vierbeins Tod, der emotionsbesetzt die Erinnerung an die Opfer des Zweiten Weltkrieges wachruft. Im Unterschied zum ersten Teil dominieren in diesem Film nicht die Elemente des Schwanks, sondern es gibt gegen Ende eine deutliche dramatische Wendung. Der aus dieser Wendung resultierende pazifistische semantische Gehalt des Films dürfte weniger bei den Befürwortern, sondern eher bei den Gegnern der Pariser Verträge von 1954/55 auf fruchtbaren Boden gefallen sein, die gegen einen Beitritt zur NATO und auch gegen die Stationierung von West-Alliierten Truppen in der damaligen BRD waren.²⁰ Anders ausgedrückt, dieser Film ließ sich im Deutschland der 1950er Jahre nicht besonders gut politisch funktionalisieren.

08/15 - IN DER HEIMAT

Der dritte Teil der Trilogie setzt in etwa dort an, wo der zweite Teil schließt, der Krieg ist verloren und Deutschland wird sukzessiv von den Alliierten besetzt. Wie in den beiden Vorgängern sind die eigentlichen Feindbilder auch hier nicht die gegnerischen Mächte, sondern die Feinde in den eigenen Reihen: zwei NS-Kriegsverbrecher. An dieser Stelle soll jedoch nicht die vordergründige Handlung im Fokus stehen, bei der es zunächst um die Verfolgung und gerechte Bestrafung dieser beiden Übeltäter geht, sondern der letzte Teil des Films. Als die Amerikaner die Stadt bereits besetzen, lässt von Plönies einen der beiden Kriegsverbrecher wegen Mordes hinrichten, um ihn einem gerechten Urteil und nicht der Jurisdiktion der Besatzungsmacht zu überantworten. Als Folge wird der Generalmajor von den Amerikanern als Kriegsverbrecher betrachtet und inhaftiert. In dem alliierten Gefangenlager befinden sich bereits der andere gesuchte Mörder und der aus den Vorläuferfilmen bekannte Schulz.

Dieser letzte Teil von 08/15 thematisiert die Nachkriegspolitik der USA und demonstriert seine Kritik daran am Nukleus des Gefangenlagers. Während der in den Augen von Asch, Kowalski oder Platzek unschuldige von Plönies freiwillig im Lager auf einen wahrscheinlich relativ strengen Richtspruch warten muss, wird Schulz von den Amerikanern erst zum Leiter des Lagers befördert und am Ende des Films, auf Bestreben seiner Frau, sogar zum Bürgermeister der Stadt ernannt. Ebenso schafft es der Opportunist Platzek zum offiziellen Versorgungsleiter – natürlich

20 Vgl. Michael Geyer: Der Kalte Krieg, die Deutschen und die Angst. Die westdeutsche Opposition gegen Wiederbewaffnung und Kernwaffen. In: Klaus Naumann (Hrsg.): *Nachkrieg in Deutschland*. Hamburg 2001, S. 267–319.

um zunächst seine eigenen Taschen zu versorgen. Die Nachkriegsordnung und ihre Folgen, insbesondere die Westbindung werden in Frage gestellt, wenn Asch und Kowalski am Ende des Films zunächst feststellen, es wird alles so weiterlaufen wie bisher, 08/15 eben, und dann konstatieren, ihr Typ würde nicht mehr gebraucht.

Dieser Teil der Trilogie ist wesentlich ernsthafter und dramatischer gestaltet als die beiden Vorläufer. Er bindet die Zuschauer zunächst in die Verfolgung der beiden NS-Verbrecher ein, wo es darum geht zu verhindern, dass diese unerkannt in den Nachkriegswirren untertauchen können. Im Vergleich zu diesen beiden ›Täter-Figuren‹ wirkt etwa Schulz relativ harmlos, trotzdem wirkt es empörend, dass der sympathische Patriarch von Plönies im Gefängnis bleiben muss, während Nationalsozialisten Persilscheine bekommen und in Amt und Würden gesetzt werden. Der Film macht an dieser Stelle eine *pars pro toto*-Relation auf, wobei Schulz für die vielen Parteigänger steht, die durch die amerikanische Nachkriegspolitik entschuldigt und alimentiert wurden. Es wird also darauf hingewiesen, dass die nationalsozialistischen Strukturen und Personen weder beseitigt noch aufgearbeitet sind.

Fazit

Der serielle Charakter der Trilogie 08/15 ermöglicht einen filmischen Durchgang durch einige militärische Aspekte des Nationalsozialismus von Kriegsbeginn bis Kriegsende. Der Grundtenor der Filme ist ein doppelter, es darf nie wieder Krieg geben und nie wieder ein Regime wie das nationalsozialistische. Tatsächlich zeigen diese Filme aber auf, inwiefern die Strukturen, die den Nationalsozialismus begünstigt haben, in der Bevölkerung verankert sind. Dabei wird kein Psychogramm der Täter und der Mitläufer entwickelt, die Ursachen und ihre Wirkungen werden stereotyp und holzschnittartig beleuchtet und sind in eine größtenteils verharmlosende, dem Militärschwank verpflichtete Handlung eingebettet. Die Gegensätze auf der Figurenebene zwischen der militärischen Familie um von Plönies und Asch sowie den Figuren Schulz oder von Witterer verteilen durch ihre Schwarz-weiß-Zeichnung die Möglichkeiten der emotionalen Anteilnahme trennscharf, wodurch es sowohl für ein heutiges als auch für ein zeitgenössisches Publikum auf der affektiven Ebene schwierig sein dürfte zu akzeptieren, dass etwa Vierbein stirbt oder von Plönies in Gewahrsam genommen wird, während den meisten Nationalsozialisten in keinem der drei Filme etwas geschieht, sondern einige am Ende sogar als Gewinner dastehen.

Dieser kritische Unterton der Filme, besonders des zweiten und dritten Teils, wird zwar durch eine Handlung verdeckt, die den Krieg manchmal als eine Art Spiel erscheinen lässt, ermöglicht aber dennoch eine kritische Reflexion über eine strukturelle Kontinuität, die von 1933 bis in die 1950er Jahre und darüber hinaus reicht. Damit wird in diesen Filmen bereits eine rudimentäre Form von Aufarbeitung betrieben, die jedoch konterkariert wird, indem die Nazis als Einzelpersonen erscheinen, während der Eindruck erweckt wird, das Gros des Militärs und auch die Zivilbevölkerung seien gegen den Krieg und die Partei gewesen. Andererseits

verklären die 08/15-Filme auch nicht Einzelpersonen zu Helden des Widerstandes, die Protagonisten sind eher damit beschäftigt, das Schlimmste zu verhindern. Schließlich bieten sie einen zweifelnden Ausblick auf die Zukunft mit der Prognose, dass sich nichts wesentlich ändern wird. Erst 1967 kommen Margarete und Alexander Mitscherlich zu der Diagnose, dass in Deutschland ein Mangel an Schuld-bewusstsein herrsche und die affektive Bindung der Bevölkerung an die Person Hitler nach wie vor ungeklärt sei.²¹ Die 08/15-Filme arbeiten mit der emotionalen Situation der Bevölkerung Deutschlands in den 1950er Jahren: Sie laden zur affektiven Zerstreung und zur Unterhaltung ein, wobei die Tragik, die Schuld und die Verluste des Krieges zunächst im Schwank ihre Bedeutung verlieren. Gleichzeitig sprechen sie aber auch die verdrängte Vergangenheit an, den plötzlichen Kulturverlust einer ganzen Nation, die Partizipation am Nationalsozialismus aufgrund des Dranges nach Aufwertung der persönlichen und nationalen Bedeutung, die Opfer des Krieges und die unausgesprochene Kontinuität nationalsozialistischer Strukturen und Personen. Diese kritischen Bedeutungsebenen, die zum Teil sicher nicht in das politische Konzept Deutschlands gepasst haben werden, sind neben dem Unterhaltungsangebot dieser Filme unübersehbar präsent und sie bewirken, dass die 08/15-Trilogie zwischen dem Ansatz einer Gesellschaftskritik und der für die damalige Zeit typischen Verklärung der Vergangenheit oszilliert.

21 Vgl. Alexander Mitscherlich, Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München 1967.