



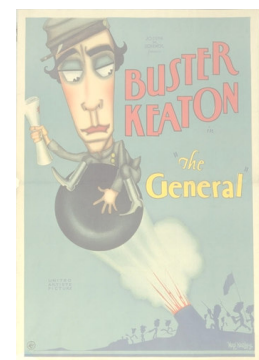
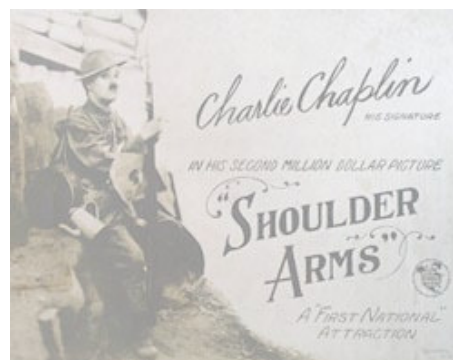
Abitur 2008/2009

Deutsch

Schwerpunktthema ‚Literatur und Krieg‘

Die Filmreihe in Kooperation mit dem

Kino
46



Lewis Milestone: Im Westen nichts Neues (All Quiet on the Western Front)

USA 1930

Regie: Lewis Milestone (Dialogregie: George Cukor)

Bearbeitung: George Abbott, Maxwell Anderson, Dell Andrews, nach dem gleichnamigen Roman von Erich Maria Remarque (1928)

Kamera: Arthur Edson (ungenannt: Karl Freund)

Ton: C. Roy Hunter

Schnitt: Edgar Adams, Milton Carruth

Darsteller

Louis Wolheim (Katzinsky)

Lewis [Lew] Ayres (Paul Bäumer)

John Wray (Himmelstoß)

Arnold Lucy (Kantorek)

Ben Alexander (Franz Kemmerich)



Inhalt

1915: Eine deutsche Kleinstadt, ein Gymnasium, eine Abiturklasse – hier wird in pathetischen Phrasen dem Ideal des Nationalismus und der kollektiven Kriegsbegeisterung gehuldigt, hier enthusiastisiert der Lehrer Kantorek seine Schüler, sich komplett als Freiwillige zur Armee zu melden. Unter ihnen ist auch Paul Bäumer, der an das Ehrenvolle und Süße des Todes für das Vaterland glaubt, an Bildung, Reife und Männlichkeit, die sich im deutschen Soldaten verkörpern. Doch seine Erfahrungen und die Handlung werden die mörderische Ideologie und das hohle Pathos entlarven, werden die Desillusionierung und das Grauen zeigen.

Nachdem die jungen Freiwilligen eingekleidet sind, kommen sie in die Kaserne zu einer kurzen Ausbildung. Sie fallen dort dem ehemaligen Briefträger Himmelstoß in die Hände, der sich unter dem Schutz der Uniform als ein brutaler Schinder zeigt und die Jungen bis zur Erschöpfung schikaniert. Auch der lang ersehnte Aufbruch in den Krieg entpuppt sich tatsächlich als eine Reise in das Leid und das Grauen, denn bei ihrer Ankunft am Einsatzort zeigt ihnen ein Rotkreuzzug das wirkliche Bild des Krieges: Elend statt Ehre, Sterben statt Süße. Schon der erste Angriff reduziert die Zahl der freiwilligen Abiturienten, und der Rest wird im weiteren Verlauf dem Hunger, der Nässe und dem nicht endenden Trommelfeuer ausgesetzt, das an den Nerven zerrt und die zuvor postulierte Tapferkeit und Männlichkeit absurd erscheinen lässt.

Der Krieg zeigt sich in schonungsloser Härte, und schon bald ist die Hälfte der Gruppe gefallen. Doch in Anbetracht der allgegenwärtigen Not, die das Heldenpathos zum tierischen Überlebenswillen degradiert, verbietet sich alles Mitleid: Als der Mitschüler Kemmerich nach der Amputation beider Beine stirbt, wechseln seine Stiefel pragmatisch den Besitzer, und als auch dieser fällt, nimmt ein Dritter sie mit. Das Leben im Schützengraben zermürbt moralisch, und als zermürbend wird auch das lange Warten empfunden, das nur von kurzen Momenten der Bewegung und des Kampfes unterbrochen wird – auch des Kampfes gegen den Hunger, die Ratten und den Schmutz.

Die Realität des Schützengrabens wird schonungslos dargestellt, das abstrakte Töten, das Versinken des Einzelnen in der Masse. Dass trotzdem damit eine persönliche Tragik verbunden

ist, zeigt nachdrücklich eine Szene, in der sich Paul Bäumer bei einem Sturmangriff in einen Granattrichter rettet und dort auf einen Franzosen trifft, den er nach kurzem Handgemenge tödlich verletzt. Unfähig, aus dem Granattrichter zu entkommen, muss Bäumer dem Franzosen beim Sterben zusehen, der nun nicht mehr nur ein abstrakter Feind ist, sondern eine Identität bekommt: Der soldatische Kampf wird zum Mord an einem Menschen, dessen Folgen ausgehalten werden müssen.

Die Dimensionen des Grauens sind unvorstellbar, und dies vor allem bei denjenigen, die dem Pathos von Blut und Ehre in der Heimat weiterhin frönen. Bäumer wird dies erfahren, als er schwer verwundet wird, entgegen allen Erwartungen überlebt und nach langer Abwesenheit einen Heimaturlaub antreten darf. Schon seiner Mutter kann er die Eindrücke des Krieges nicht begreiflich machen, erst recht nicht seinem Lehrer Kantorek, der wiederum agitierend vor einer Klasse steht, und auch nicht der örtlichen Honoratiorenrunde, die in einer absurden Szene alles besser weiß und den Krieg am Stammtisch ausfechtet.

Bäumer ist ein Heimatloser geworden – für ihn gibt es keinen Weg zurück, und der Weg nach vorn an die Front ist der Weg in den Tod. Sein Blick ist desillusioniert, seine Einheit ist zusammen geschmolzen, die Kameraden tot oder desertiert, die neuen Soldaten noch halbe Kinder. Auch das Wiedersehen mit seinem väterlichen Freund an der Front, mit Kaczkinsky, endet in einem Fiasko. Kaum hat dieser ihm von der technologischen Überlegenheit der Franzosen berichtet, wird er auch schon das Opfer eines Fliegerangriffes. Damit ist auch das letzte Refugium des Menschlichen verloren, und gleichsam ohne Schutz stirbt Bäumer selbst als Opfer eines Scharfschützen – im Oktober 1918, einem ruhigen Tag an der Front, an dem der Heeresbericht vermeldet: im Westen nichts Neues.



Der Regisseur Lewis Milestone

Lewis Milestone (oder Lev Milstein) wird am 30. September 1895 als Sohn einer reichen russisch-jüdischen Familie in Chisinau geboren, einem Ort in der Nähe von Odessa. Er studiert Maschinenbau in Deutschland und vermutlich auch in Belgien und wandert 1913 in die USA aus. Mit dem Film beschäftigt sich Milestone während des Ersten Weltkrieges als Mitarbeiter bei militärischen Trainingsfilmen des Army Signal Corps. 1919, nunmehr amerikanischer Staatsbürger in Hollywood, arbeitet er zunächst als Assistent für Henry King, sucht aber dann als Cutter bei diversen Studios sowie als Drehbuchautor und Assistent des Regisseurs William A. Seiter seinen Einstieg in die Filmbranche. 1925 führt er das erste Mal Regie in der Warner-Bros.-Produktion ‚Seven Sinners‘, einer Kriminalkomödie, für die er zusammen mit David O. Selznick auch das Drehbuch schreibt. Zwei Jahre dreht er mit ‚Two Arabian Knights‘ (von Howard Hughes produziert) seinen ersten Kriegsfilm, der von Publikum und Kritik enthusiastisch aufgenommen wird, und mit dem sich Milestone seinen ersten Oscar in der Kategorie ‚Beste Komödienregie‘ sichert. Für seine Regieleistung in ‚All Quiet on the Western Front‘ erhält er ebenfalls von der Academy einen weiteren Preis als bester Film des Jahres 1930/31: Die wendige Kameratechnik, der ausgefeilte Schnitt sowie die Verwendung des Tons als neuem Stilmittel bringen Milestone den künstlerischen Durchbruch.



schen Durchbruch. Auch mit seinem nächsten Film, ‚The Front Page‘, einer 1931 gedrehten Komödie über den Journalismus, knüpft Milestone an seine vorhergehenden Erfolge an. Im Jahr darauf versucht er eine eigene Produktionsfirma zusammen mit Selznick, Lubitsch und King Vidor zu gründen, scheitert allerdings. Statt dessen wird er für zwei Jahre Produktionschef bei United Artists. Er verfilmt u.a. John Steinbecks Roman ‚Of Mice and Men‘ (1939), festigt seinen Ruf als versierter Techniker und bemerkenswerter Schauspielerregisseur. Anfang der 40er Jahre kehrt Milestone zum Kriegsfilmgenre zurück: Mit Joris Ivens dreht er 1942 den Dokumentarfilm ‚Our Russian Front‘ und mehrere Spielfilme, von denen sich vor allem ‚A Walk in the Sun‘ (1945) durch eine innovative Verknüpfung von Bild und Ton auszeichnet. Nach dem Krieg gerät Milestone aufgrund seiner russischen Herkunft und linken Gesinnung politisch unter Druck; auch filmisch erfolgen einige Fehlschläge. Er führt in England und Italien Regie, ist kurze Zeit beim amerikanischen Fernsehen, dreht auch wieder einen Kriegsfilm ‚Pork Chop Hill‘, (1959) über den Korea-Krieg mit Gregory Peck in der Hauptrolle, kann jedoch insgesamt keinen Erfolg mehr landen. Das Remake von ‚Mutiny of the Bounty‘ (1962) mit Marlon Brando ist schließlich sein letzter Spielfilm. Lewis Milestone stirbt am 25. September 1980 in Los Angeles. Sein filmisches Werk ist umfangreich, sein Ruf als brillanter Techniker groß, allerdings wird auch kritisiert, dass er keine persönliche Handschrift entwickelt habe.

Produktionsgeschichtlicher Hintergrund

Remarques Roman erschien 1928 in der ‚Vossischen Zeitung‘ in Fortsetzungen, wurde sofort zu einem der größten deutschen Bestseller, und schon 1929 erwarb der in Schwaben geborene Carl Laemmle als Präsident von Universal Pictures die Rechte daran. Laemmle hatte Erfahrungen mit der Produktion schockierender und realistischer Filme: 1913 hatte er mit ‚Traffic in Souls‘ einen Film über Mädchenhandel und Prostitution produziert, 1916 mit ‚Where are my children‘ einen Film über Abtreibung und Geburtenkontrolle. Beide Filme waren wirtschaftlich erfolgreich, und solch einen Erfolg erhoffte er sich auch von einem realistischen Film über den Ersten Weltkrieg.

Doch nicht nur ökonomische Gründe spielten eine Rolle. Denn Laemmle wollte nicht in den Verdacht geraten, für die Sache seiner ehemaligen Landsleute zu sein und produzierte deshalb antideutsche Propagandafilme wie ‚The sinking of the Lusitana‘ (1918), einem Film über den Abschuss des Luxusliners Lusitana durch ein deutsches U-Boot. Dies traf den Mainstream des mittlerweile kriegshysterisch gewordenen Hollywood, wo Stars wie Charlie Chaplin oder Douglas Fairbanks bei Demonstrationen gegen Kaiserdeutschland für Kriegsanleihen warben. Filme über ‚Krauts‘ und ‚Hunnen‘ kamen beim Publikum offensichtlich an, und deshalb zog Laemmle 1919 mit ‚Heart of humanity‘ nach, in dem Erich von Stroheim als ‚Hunne‘ einen Offizier spielt, der eine Rotkreuzschwester vergewaltigen will und dabei ein störendes Kind aus dem Fenster wirft. Damit machte Laemmle sich nicht nur bei den Nationalisten in Deutschland unbeliebt.



Die Verfilmung des Remarque-Stoffes bot nun die Möglichkeit einer Verbindung der beiden Aspekte. Der Aufwand dafür war allerdings logistisch und finanziell nicht unbeträchtlich, zumal der Börsenkrach und die Weltwirtschaftskrise sich auch negativ für Universal auswirkten. Nicht zuletzt deshalb investierte die Firma 1929 nur in diesen Film als einziges größeres A-Picture. Am 11. November 1929 begannen symbolisch die Dreharbeiten, dem Tag des Waffenstillstands im Wald von Compiègne. Zwei ehemalige deutsche Offiziere, Hans von

Morhart und Wilhelm von Brincken, und der Veteran Otto Biber waren angeheuert worden, um den Film möglichst wirklichkeitsgetreu zu gestalten: Die Filmprotagonisten sollten mit ihren Rollen verschmelzen, sie wurden im Stehschritt gedrillt, und es standen sechs schwere Artilleriegeschütze, MGs, Gewehre und viele andere Kriegsrequisiten der Deutschen zur Verfügung. Realistik stand für Milestone im Zentrum. Es mussten originale Requisiten verwendet werden, der Kasernenhof und die deutsche Kleinstadt wurden auf dem Universal-Gelände nachgebaut, für die Schlachtaufnahmen wurden auf einem zwanzig Morgen großen Gelände Schützengräben, Granattrichter etc. nachgebaut. Die Täuschung war so echt, dass sich später eine ganze Reihe von dokumentarischen Filmen dieser Aufnahmen der Schützengräben bedienen.

Allerdings war für Universal Lewis Milestone nicht die erste Wahl als Regisseur. Vorgesehen war Herbert Brenon, den Laemmle von früher kannte, doch dieser verlangte zu viel Honorar: \$ 125.000. Mit Milestone, der Erfahrungen im Maschinenbau besaß, sich mit militärischen Filmen auskannte und Erfahrungen als Cutter besaß, sollte es billiger werden, denn dieser forderte ‚nur‘ \$ 5.000 pro Woche, wobei nach einer Drehzeit von 17 Wochen schließlich \$ 135.000 fällig wurden. Für die Kamera war Tony Gaudio vorgesehen, doch dieser drehte gerade einen Kriegsfilm und wollte nicht im gleichen Genre weiterarbeiten. Mit Arthur Edson wurde dann ein Kameramann gewonnen, der für den Tonfilm eine neue Technik einbrachte: eine Kamera so beweglich wie zu Stummfilmzeiten. Denn für den Tonfilm war es üblich, die Kameras in schalldicht isolierte Kabinen mit Sichtfenster zu stecken, damit nicht die Eigengeräusche der Kamera den Ton, z.B. bei Dialogen, störten. Edson hingegen hatte für seine Mitchell-Filmkamera eine Lärmschutzhülle entwickelt, die die Kabine überflüssig und somit die Kamera beweglich machte. Nun war es – gemeinsam mit einem neu konstruierten Kran – möglich, die Filmkamera über die Schützengräben schweben, sie in das Geschehen eintauchen zu lassen. So konnte sich jene Dynamik entfalten, für die der Film berühmt werden sollte.



Und noch ein Kameramann hatte einen wesentlichen Einfluss auf den Film: Karl Freund, der gerade zu Universal gekommen war. Er hatte den entscheidenden Einfall für den Schluss des Films. Ursprünglich war vorgesehen, Bäumer heroisch im Kampf fallen zu lassen. Doch Milestone behagte solch ein Ende nicht und so wurde der Vorschlag des deutschen Kameramannes Freund realisiert: Bäumer nähert sich mit der Hand einem Schmetterling, und, während nur die Hand zu sehen ist, fällt der Schuss eines Scharfschützen – die Hand zuckt zurück, spannt und entspannt sich.

Und noch ein Kameramann hatte einen wesentlichen Einfluss auf den Film: Karl Freund, der gerade zu Universal gekommen war. Er hatte den entscheidenden Einfall für den Schluss des Films. Ursprünglich war vorgesehen, Bäumer heroisch im Kampf fallen zu lassen. Doch Milestone behagte solch ein Ende nicht und so wurde der Vorschlag des deutschen Kameramannes Freund realisiert: Bäumer nähert sich mit der Hand einem Schmetterling, und, während nur die Hand zu sehen ist, fällt der Schuss eines Scharfschützen – die Hand zuckt zurück, spannt und entspannt sich.

Figuren



Paul Bäumer, zunächst begeisterte, dann zunehmend desillusionierte Hauptfigur der Handlung.

Paul Bäumer wird von Lew Ayres gespielt, einem zwanzigjährigen, seinerzeit relativ unbekanntem Schauspieler, der aus 200 Bewerbern ausgewählt worden war, weil er jene Eigenschaften der ‚verlorenen Generation‘ (Gertrude Stein) besaß: zerquält, kritisch, sympathisch.

Kaczinsky, fronterfahrener Kriegsveteran und väterlicher Freund von Paul Bäumer.

Kaczinsky, der einen liebenswürdigen ‚Kraut‘ verkörpert, wird von Louis Wolheim gespielt, der in anderen Filmen eher brutale Typen geben musste, wozu ihn seine Physiognomie mit dem gebrochenen Nasenbein prädestinierte.



Tjaden, dünner und auf das Essen fixierter Soldat, der neben Kaczinsky die wichtigste Bezugsperson für Bäumer ist.

Tjaden wird von George ‚Slim‘ Summerville gespielt, einem Komödiendarsteller, der unter Vertrag bei Universal stand. Er war zuständig für die eher komischen Parts in dem ansonsten wenig komischen Film.

Himmelstoß, Briefträger und dann als Unteroffizier sadistischer Schleifer der Freiwilligen.

Himmelstoß wird von John Wray gespielt, der in der Stummfilmzeit als Regisseur arbeitete, mit dem Beginn des Tonfilms dann als Schauspieler.



Bäumers Mutter, kränkelnd, überfürsorglich.

Bäumers Mutter wird von Beryl Mercer gespielt, die nach einem ‚preview‘ Zasu Pitts ersetzte, die als Komödiendarstellerin zu sehr auf bestimmte Charaktere festgelegt war und beim Publikum zu Gelächter an den falschen Stellen führte.

Duval, französischer Soldat, der im Granattrichter von Bäumer tödlich verwundet wird und dem Bäumer beim Sterben zusehen muss.

Duval wird von Raymond Griffith gespielt, einem damals berühmten Stummfilmstar und Freund Milestones. Griffith spielt hier seine letzte Rolle, da er wegen seiner Flüsterstimme im Tonfilm keine Rollen mehr bekam.



Problemstellung

‚All Quiet on the Western Front‘ folgt am Anfang noch einer klaren Linie. Dann verlieren die Protagonisten Handlungsmacht, werden Opfer des Geschehens, in dem sie sich nur mehr oder weniger notdürftig einrichten können. Sie sind dem Krieg wie einem Naturgeschehen ausgeliefert, das keine Verantwortung trägt und dem keine wirklichen Täter unterstellt werden können. Unter der Bedingung des Krieges bildet sich eine eigene Realität aus, die der Alltagsrealität in der Heimat strikt entgegengestellt ist. Gelten in jener Wertvorstellungen von Patriotismus, Opferbereitschaft und Heldentum, erweist sich die Realität der Schützengräben als eine Welt ohne alle überindividuellen Werte. Es ist darum folgerichtig, dass der Film diesen Gegensatz zuspitzt. Maschinengewehrfeuer, Bombenhagel, Giftgas: Die Männer in den Gräben verkrallen sich in den Schlamm, schmiegen sich an die Holzstützen ihrer Unterbauten, als müssten sie selbst ein Teil ihrer Umgebung



werden. Werden sie in die Minenfelder zwischen den Gräben getrieben, wirken sie wie Ameisen, die verzweifelt in eine einzige Richtung rennen. Manchmal kippt die Realität, zeigt dem Einzelnen, dass er ein menschliches Subjekt und nicht nur einer von vielen ist. Gerade die Szene, in der Bäumer eine Nacht in einem Granattrichter im Minenfeld neben einem sterbenden Franzosen ausharrt, ist lesbar wie eine Essenz dieses Bruches: Bäumer und Duval, die Kontrahenten, geraten aus dem gleichen Grund in das Erdloch – sie haben Angst, suchen sich zu schützen gegen die Allgewalt der Kugeln über ihnen. Sie erkennen sich als Gegner, ein kurzer barbarischer Kampf, der eine wird mit dem Bajonett tödlich verwundet. Nun erst erkennt der andere, dass er einem Einzelnen begegnet ist. Bäumers Entsetzen basiert darauf, dass er den anderen als ein Individuum identifiziert, das einen Namen trägt und einen harmlosen bürgerlichen Beruf ausübt. Bäumer fleht den Sterbenden – der fatalerweise keine Vergebung mehr aussprechen kann – als Individuum an, nicht als Soldaten. Für einen Moment wird das ebenso anonymisierende wie wertfreie Kriegsgeschehen durch einen privaten Moment überlagert: Und umso größer ist das Entsetzen darüber, was mit dem Subjekt geschieht. Die privaten Werte, die der Krieg aufdeckt, entlarven alles Reden über die Wertstellungen, die den Krieg notwendig machten, die Bäumer zu Beginn seiner Zeit als Soldat und während der kurzen Urlaubsepisode hört, als hohle Phrasen.

Filmsprache

Die ideologische Ausrichtung des Films und seine Intention sind offenkundig. Gleichwohl ist das Genre selbst ein schwieriger Träger für diese Intention. Denn Krieg ist ein offensichtlich nicht unproblematisch darzustellendes Sujet vor allem für jene Filme, die eindeutig den Charakter eines Antikriegsfilms besitzen möchten. Nie darf es darum gehen, das Kriegsspektakel als martialisches Schauspiel zu evozieren und damit eine Schaulust zu wecken, die der Intention des Antikriegsfilms entgegen steht. Allerdings scheint es andererseits einer gewissen Drastik der Darstellung zu bedürfen, um die humane Katastrophe anschaulich werden zu lassen; die Imaginationskraft des Zuschauers kann nicht allein durch Teichoskopie beflügelt werden. Ein extremes Beispiel für die Drastik der Darstellung ist wohl die Eingangsszene aus



Spielbergs ‚Der Soldat James Ryan‘, während selbst jene sich so kritisch gegenüber dem Krieg positionierende Klassiker wie der Milestone-Film oder etwa Bernhard Wickis ‚Die Brücke‘ (1959) erhebliche Debatten darüber entfachten, ob sie ihr Anliegen vielleicht nicht nachdrücklich genug vortrügen. Gerade bei diesem Filmgenre stellt sich damit häufig die Frage nach der ‚richtigen‘ und ‚angemessenen‘ Darstellung, um das Schock-Erlebnis gegenüber den entfesselten technischen Destruktivkräften zu verdeutlichen und sich dabei nicht in eine potentiell affirmative Haltung zu begeben (wie es z.B. ‚Platoon‘ (1986) vorgeworfen wird).

Da die Realistik einer Darstellung leicht in eine spezifische ‚Überwältigungsästhetik‘ münden, der Zuschauer leicht einer ‚Ästhetik des Erhabenen‘ unterliegen kann¹, Krieg- und Antikriegsfilme mithin innerhalb des gleichen optischen Diskurses angesiedelt sein können, gelten als Unterscheidung häufig Kriterien, die sich außerhalb des visuellen Codes befinden: So akzentuiert Andrew Kelly², dass Antikriegsfilme die Wirkungen und Folgen des Krieges auf die Soldaten und deren Angehörigen sowie die Probleme der nach Hause gekehrten Veteranen

¹ Vgl. Dazu: Ralph Winkle: Der Schock und die Ästhetik des Erhabenen. Darstellungsformen des Weltkriegs in Filmen der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Bernhard Chiari; Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003. S.319-339.

² Andrew Kelly: Cinema and the Great War. London 1997.

zeigen. Zudem sei wichtig, wie der Feind im Film dargestellt werde: Besitze er Personalität oder sei er nur ein schemenhaftes, anonymes, austauschbares, entpersonalisiertes Objekt des Tötens? Auch Knut Hickethier³ betont die grundsätzliche Analogie in der Ästhetik und Dramaturgie sowohl im Kriegs- als auch im Antikriegsfilm, wobei allerdings die Darstellung an sich dem Kriegsfilm als Selbstzweck dient. Der Antikriegsfilm hingegen degradiere die Akteure nicht nur objekthaft zum Material des Films, sondern mache die Entmenschlichung, Entgrenzung und Absurdität des Krieges nachvollziehbar. Maßgeblich für eine Unterscheidung sind damit vor allem politisch-moralische Codes, die allerdings durch die visuelle Konstruktion der Kriegsrealität häufig unterlaufen werden. Dies gilt ohne Zweifel auch für die Milestone-Verfilmung: Nicht ohne Grund bedienten sich spätere Dokumentationsfilme über den Ersten Weltkrieg gern bei ‚All Quiet on the Western Front‘, weil Milestone hier der Realitätsnähe große Priorität einräumte (s.o.: produktionsgeschichtlicher Hintergrund).

Und doch wird – trotz der Verwendung konventioneller Muster des Kriegsfilms – auch auf der filmsprachlichen Ebene die kritische Haltung deutlich, wird durch den Schnitt und die Abfolge der Sequenzen die narrative Folgerichtigkeit aufgelöst und der Protagonist damit in einen Zustand versetzt, der den heroischen Gestus des Kriegsfilms unmöglich werden lässt. Zu Beginn des Films bietet sich die biographische Chronologie der Geschichte selbst: die Euphorie des Aufbruchs, die Ausbildung, die Ankunft an der Front, die ersten Kriegserlebnisse etc. Schnell wird jedoch deutlich, dass die Szenen selbst nur locker verbunden sind, dass es sich im Verlauf des Films weniger um eine folgerichtig erzählte Geschichte handelt, sondern mehr um eine lockere Szenenfolge, die eher der Theaterform des ‚Stationendramas‘⁴ entspricht. Wulff weist richtig darauf hin, dass im weiteren Verlauf des Films die Folgerichtigkeit der Szenen sinkt: Nach der Euphorie, der Ausbildung und der Fahrt an die Front geht die Folge der Szenen in einen Zustand sogar gelegentlich zyklischer Wiederholung, in einen Zustand der Beliebigkeit und der Unkontrollierbarkeit über.⁵ Der einzig feste Bezugspunkt ist – nach der Auflösung der narrativen Folgerichtigkeit – der Tod des Helden. Und in dem Maße, wie der Film seine ‚klare Linie‘ verliert, verlieren auch die Protagonisten ihre Handlungsmacht: Sie werden zu ‚Opfern‘, zu Erleidenden in unterschiedlichen Situationen, die sie mehr oder weniger notdürftig zu meistern suchen.

Vielleicht mehr als alle anderen Kriege bot der Erste Weltkrieg als Materialschlacht eine Grenzerfahrung, vielleicht mehr als je zuvor wurde der einzelne Soldat durch die neue Dominanz der Technik in die Rolle eines Zuschauers gedrängt, der auditiven und visuellen Sensationen ausgesetzt und vor allem auf die Kontrolle seiner Reflexe konzentriert war. Das erlebende (bzw. erleidende) Subjekt wurde zu einem zwangsweise immobilisierten Betrachter in einer durch Dynamik und Mobilität charakterisierten Umgebung. Dies zeigt der Film selbst in den kontinuierlich narrativen Sequenzen des ersten Teils: Er beginnt mit der Zahl „30.000“: Jeden Tag würden so viele Gefangene von den deutschen Truppen gemacht. Es ist eine ungeheure Zahl, die bereits vermuten lässt, dass hier nicht mehr der Einzelne im Zentrum steht, sondern allein die Masse, die den Einzelnen mitreißt, dessen Geschick bestimmt. Wenn dann einen Moment später die Tür eines Hauses geöffnet wird, nimmt das unaufhaltsame Geschehen, dem Beginn einer Tragödie gemäß, seinen Lauf: Es sind marschierende Soldaten, von der Bevölkerung bejubelt, zu sehen. Die Kamera folgt ihnen, führt den Rezipienten mit und leitet ihn schließlich in das Klassenzimmer, in dem sich – durch Kantorek angeleitet und nur

³ Knut Hickethier: Militär und Krieg. In: Werner Faulstich; Helmut Korte (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Bd.3: Auf der Suche nach Werten. 1945-1960. Frankfurt/M. 1990, S.222-251.

⁴ Vgl. dazu Patrick Vonderau: Krieg im Kino. Aufriss eines Problemfeldes. In: Petra Grimm, Ralph Capurro (Hrsg.): Krieg und Medien. Verantwortung zwischen apokalyptischen Bildern und paradiesischen Quoten. Stuttgart 2004. S.97-106.

⁵ Hans J Wulff: ‚All Quiet on the Western Front‘: Ein Kriegsfilm zwischen den Fronten. In: Heinz-B. Heller; Burkhard Röwekamp; Matthias Steinle (Hrsg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. Marburg 2007. S.27-40.

durch wenige Imaginationssequenzen unterbrochen – schon kurze Zeit später eine ähnliche Massendynamik wie auf der Straße entfalten wird, die (fast) alle Beteiligten in den sicheren Tod führen wird. Keiner vermag sich zu entziehen, Bedenken werden hinweg gewischt in einem geradezu dionysischen Erleben vaterländischer Begeisterung.

Mobilität und Dynamik durchziehen den Film fast leitmotivisch. Und nicht zuletzt deshalb sind Bäumer und seine Kameraden den kriegerischen Ereignissen wie einem Naturgeschehen ausgeliefert. Es ist deshalb auch nur konsequent, dass die Soldaten – anders als in konventionellen Kriegsfilmern – keine individuellen Heldentaten begehen können. Und sofern sie einmal nicht in einer passiven Rolle sind, sofern sie nicht als Kanonenfutter durchs Niemandsland hasten oder in steter Todesfurcht in Unterständen dem martialischen Trommelfeuer ausgesetzt sind, agieren sie als ‚Menschen‘, nicht mehr als Uniformträger: als Besucher beim sterbenden Freund (Sequenz 25), als sorglos Liebende bei französischen Mädchen (Sequenzen 34-37), als moralische Qualen durchlebender Mörder von Duval (Sequenzen 30-32). Hier sind sie privat Agierende, in ihrem soldatischen Umfeld allerdings können sie kein wirkmächtiges Subjekt identifizieren, sie können keine klare Verantwortung und keine klaren Täter benennen, und nur notdürftig und unbeholfen wird der Kaiser als Schuldiger gesehen (Sequenz 24). Das Subjekt vermag seine Lebensbedingungen nicht zu verändern, und wie für Bäumer hat sich für alle Protagonisten, für alle Statisten der Krieg jeglicher Kontrolle entzogen, ihnen gleichzeitig aber jegliche Individualität geraubt. Als Soldaten und als Personen sind sie dem Tode geweiht, und hellstichtig klingt es deshalb, wenn Bäumer bei der zweiten Begegnung mit Kantorek vor einer erneut enthusiasmierten Klasse sagt: „... und da wissen wir, dass wir verloren sind, ob wir nun tot sind oder am leben ...“ In der berühmt gewordenen Grabenkampfsequenz (Sequenz 21; s.u.) wird dies evident. Es gibt keine Rettung, und selbst der privatistische Eskapismus, der zumindest beim Flirt mit den französischen Mädchen noch einen scheinbar sorglosen Kontrapunkt zu setzen vermochte, wird am Ende des Films zu einem gefährlichen Ausweg. Als Bäumer – anders als in der Remarque-Vorlage – im Schützengraben den Schmetterling greifen möchte, als er den Kontakt zu einer ebenso unberührten wie unschuldigen Natur herstellen möchte, wird ihm dies verwehrt: Der nach einem ebenso privaten wie ‚romantischen‘ Moment verlangende Bäumer wird Opfer der technischen Präzision eines Scharfschützen.

Sequenzprotokoll (nach der ZDF-Fassung 1984)⁶

	Inhalt	Zeit im Film ⁷	Sequenzdauer	Anzahl der Einstellungen	Durchschnittliche Länge der Einstellungen
0	Titel: Universal Signet, Buchtitel, Credits, Buchmotto	02,07-0	2,07		
1	Kleinstadt; Schule; Putzfrau, Soldaten ziehen in den Krieg, werden bejubelt; Briefträger Himmelstoß wird vorgestellt	0-01,32	1,32	7	13,1
2	Schule; Schulklasse; militaristisch-chauvinistische Rede Kantoreks; Hauptpersonen, die sich als Klasse freiwillig melden; Abgang mit Gesang.	01,32-07,09	5,37	47	7,1

⁶ Leicht veränderte Fassung von: Hans Beller: Gegen den Krieg. Im Westen nichts Neues (1929). In: Faulstich, Werner; Korte, Helmut (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Band 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925-1944. Frankfurt am Main 2001. S.110-129.

⁷ Je nachdem, welche DVD-Edition verwendet wird, wird die Sequenz 0 bereits mitgezählt. In diesen Fällen muss die Dauer der Sequenz 0 addiert werden (Zeit im Film + 2,07 Minuten).

3	Kaserne; Ankunft der Schüler als Rekruten; Zimmerzuweisung; Vergatterung durch Unteroffizier Himmelstoß	07,09-11,18	4,09	19	13,1
4	Kasernenhof; Schleifen, Robben im Dreck.	11,18-14,17	2,59	28	6,3
5	Kaserne; Schikane im Schlafraum	14,17-15,05	0,48	3	16,0
6	Kaserne; Exerzieren, Marschbefehl an die Front	15,05-16,31	1,26	9	9,5
7	Kaserne; Schlafraum; Waschen, Racheplan wg. Himmelstoß	16,31-17,24	0,53	6	8,8
8	Wald; nächtliche Falle für Himmelstoß	17,24-18,4	1,00	11	5,4
9	Bahnhof; Ankunft im Kriegsgebiet, Bombenangriff, erste Kriegserfahrung	18,24-20,14	1,50	26	4,2
10	Front; Einzug der hungrigen Neulinge in das Quartier	20,14-22,36	2,22	11	12,9
11	Etappe; Kat organisiert ein Schwein	22,36-23,14	0,38	6	6,3
12	Quartier; Gemeinsames Essen und erster Auftrag	23,14-25,06	1,52	14	8,0
13	Nachteinsatz; alle auf Lastwagen unter Führung von Kat	25,06-27,43	2,37	18	8,7
14	Abholen des Stacheldrahts; Ratschläge Kats	27,43-28,30	0,47	5	9,4
15	Nachteinsatz, Aufbau von Stacheldraht, Granatbeschuss, Behm erblindet und stirbt	28,30-31,56	3,26	32	6,4
16	Rückkehr zum Quartier, Marschbefehl an die Front	31,56-33,13	1,17	6	12,8
17	Unterstand an der Front; Nacht; Ratten, klaustrophobische Ängste	33,13-35,45	2,32	17	8,9
18	Schützengraben; Wachablösung	35,45-36,20	0,35	5	7,0
19	Unterstand; Schützengraben; Trommelfeuer, erster Treffer, Grabenkoller, Kemmerich dreht durch und wird am Bein getroffen	36-20-40,04	3,44	47	4,7
20	Unterstand; Kat bringt Essen; Ratten, Panik	40,04-42,02	1,58	16	7,3
21	Schützengraben; Feindattacke, Granathagel, MG-Salven, Grabenkampf, Rückzug der Franzosen, Feldkampf, Gegenangriff der Deutschen, Rückzug	42,02-48,30	6,28	169	2,2
22	Schützengraben; Essen der erbeuteten Verpflegung	48,30-49,30	1,00	3	20,0
23	Lager; Essensfassen, Streit mit dem Koch	49,30-52,52	3,22	9	22,4
24	Siesta; Diskussion über den Krieg	52,52-57,21	4,29	28	9,6
25	Kirche als Feldlazarett; Besuch bei beinamputiertem Kemmerich, sein Tod	57,21-1.05,05	7,44	23	20,1
26	Paul zurück ins Frontquartier; bringt Stiefel Kemmerichs	1.05,05-1.07,00	1,55	5	23,0
27	Stiefelmontage; zwei Kameraden sterben	1.07,00-1.07,47	0,47	6	7,8
28	Frontquartier; Soldaten reden über Heimat, Frauen und Zukunft	1.07,47-1.10,17	2,30	12	12,5
29	Himmelstoß an der Front: Angst, Autorität und Tod	1.10,17-1.12,01	1,44	6	17,3
30	Angriff auf franz. Dorf; Friedhofepisode, Paul ersticht im Granattrichter Duval	1.12,01-1.17,00	4,59	69	4,3
31	Granattrichter; Paul kümmert sich um Duval	1.17,00-1.22,26	5,26	33	9,8
32	Paul verlässt Trichter und spricht mit Kat über das Töten	1.22,26-1.23,28	1,02	5	12,4
33	Rückzug von der Front; Dorf, Kneipe, Gespräch über Frauen	1.23,28-1.27,52	4,24	14	18,8
34	Nacktbaden im Fluss, Flirt mit Französischen	1.27,52-1.31,01	3,09	30	6,3
35	Haus am Fluss; Paul und Kameraden besuchen Französischen	1.31,01-1.33,50	2,49	8	21,1
36	Kat und Tjaden zurückgeblieben in der Kneipe	1.33,50-1.35,10	1,20	2	40,0
37	Liebeszene im franz. Haus	1.35,10-1.36,28	1,18	3	26,0
38	Abmarsch aus dem Dorf; Angriff, Paul verletzt	1.36,28-1.37,45	1,17	8	9,6
39	Katholisches Hospital; Paul und Albert werden eingeliefert, Gespräche	1.37,45-1.40,35	2,50	12	14,1
40	Hospital; Paul wird in das Sterbezimmer verlegt, Albert wird ein Bein amputiert, Paul kommt in das Zimmer zurück	1.40,35-1.44,50	4,15	14	18,2
41	Hospital; Paul wird entlassen, Albert bleibt	1.44,50-1.45,32	0,42	5	8,4
42	Heimat; Paul im Urlaub bei kranker Mutter und	1.45,32-1.51,07	5,35	16	20,9

	Schwester				
43	Heimat; Gastwirtschaft; Gespräch mit alten daheim gebliebenen Männern, Durchhalteparolen, Stammtischstrategien	1.51,07-1.53,25	2,18	8	17,2
44	Heimat; Klassenraum; Kantorek agitiert, Paul gibt Gegenversion der Realität und wird als Feigling beschimpft	1.53,25-1.57,25	4,00	17	14,1
45	Heimat; Pauls Abschied	1.57,25-1.59,40	2,15	3	45,0
46	Front; Rückkehr Pauls, Kindersoldaten als Ersatz, Wiedersehen und Gespräche mit alten Kameraden	1.59,40-2.03,23	3,43	11	20,2
47	Frontgebiet; Paul trifft Kat, Flugzeugangriff, Kat verwundet und stirbt	2.03,23-2.07,41	4,18	20	12,9
48	Feldlazarett; Paul bringt Kat und bemerkt erst jetzt dessen Tod	2.07,41-2.08,52	1,11	3	23,6
49	Schützengraben; Paul wird von Scharfschützen getötet beim Griff nach einem Schmetterling	2.08,52-2.10,26	1,34	12	7,2
50	Doppelbelichtung; Soldatenfriedhof und marschierende Soldaten (als Figuren des Films bekannt), die zurück blicken; Heeresbericht vom Tage	2.10,26-2.10,44	0,18		

Exemplarische Sequenzanalyse⁸

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 Ge-



⁸ Entnommen aus: Beller, Gegen den Krieg; Auszug S.117f..

samtlänge der Sequenz von insgesamt 6 Min. 28 Sek. [...]), aber durch die kurzen 35 Einstellungen, 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.“⁹

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

Ideen für den Unterricht

Die Exposition: die Sequenzen 1 und 2

- Beschreiben Sie, wie der Zuschauer in die Situation der Klasse geführt wird.
- Vergleichen Sie die Situation in der Klasse mit der Situation auf der Straße.
- Erläutern Sie den sich verändernden Tafelanschrieb.

Kantoreks erste Rekrutierungsrede

Zu Kriegsbeginn versucht der Klassenlehrer seine Schüler für den Krieg zu begeistern, damit sie sich freiwillig zur Front melden. In der Sequenz 2 sagt er Folgendes:



⁹ Zit. bei Kevin Brownlow: *The War, the West, and the Wilderness*. New York 1979. S.214.

(Einblende ins Klassenzimmer, Lehrer, stehend)

„... ich weiß genau, dass unser herrlicher Kaiser auf euch und auf die gesamte Jugend unseres Landes rechnen kann. Es sind vielleicht einige unter euch, die sich fragen: ‚Ja, warum geht er nicht mit gutem Beispiel voran?‘ Glaubt mir, meine lieben Schüler, wenn ich nicht zu alt wäre: Noch heute würde ich mit unserem Feldgrau hinausziehen, um unser geliebtes Vaterland zu verteidigen! Denn das, meine lieben Schüler, das fordert die Pflicht von uns: zuschlagen mit all unserer Macht! Und dazu muss jeder seinen Teil beitragen, damit wir siegen, bevor das Jahr zu Ende geht.

Ich verspreche euch, ihr habt eine große Verpflichtung! Von euch jungen Leuten hängt das Leben des Vaterlandes ab! Ihr seid die eiserne Jugend Deutschlands! Ihr seid die jungen Helden, die den Feind zurückschlagen werden, wenn euch die Pflicht ruft.

Ich kann natürlich nicht von euch erwarten, dass jetzt gleich einer vortritt, um freiwillig sein Land zu verteidigen, aber vielleicht hat der eine oder andere schon daran gedacht.

Ich habe von einer Schule gehört, wo die ganze Klasse geschlossen aufgestanden ist, um sich freiwillig zu melden. Und ihr würdet meinen berechtigten Stolz verstehen, wenn das in meiner Klasse auch geschehen würde. Vielleicht würden manche von euch einwenden, dass ihr noch viel zu jung dazu seid. Vielleicht denken viele von euch an ihr Zuhause, an ihre Mütter, die euch nicht fortlassen wollen.

Sind eure Väter so pflichtvergessen, dass sie ihr Vaterland lieber opfern würden als euch? Sind eure Mütter so schwach, dass sie ihre Söhne nicht hinausschicken wollen, um das Land zu verteidigen, in dem sie geboren wurden? Und ist denn schließlich etwas Schlimmes dabei, wenn junge Leute ein wenig Erfahrungen sammeln? Denkt doch nur an die Ehre, die es bedeutet, des Kaisers Rock tragen zu dürfen! Und ist es nicht schön, wenn ein junger, stolzer Krieger von den Töchtern des Landes bewundert wird?

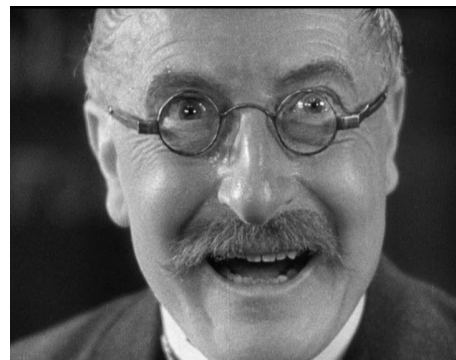
Ich weiß, dass ihr nicht danach strebt, als Helden verehrt zu werden. Das habe ich euch auch nie gelehrt. Wir müssen stets danach trachten, uns zu bewähren, ohne nach dem Beifall zu schielen. Aber auf dem Schlachtfeld, in den vordersten Reihen zu kämpfen, das ist die wahre Mannestugend!

Bestimmt wird der Krieg bald vorbei sein, und, ich glaube, ohne viel[e] 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 in fernen Landen auf dem Schlachtfelde stand: ... – Süß und ehrenvoll ist es, für das Vaterland zu sterben!

Einige von euch haben vielleicht schon ein bestimmtes Ziel vor Augen. Ich kenne einen jungen Mann, der alle Anlagen zu einem Dichter besitzt. Er hat bereits den ersten Akt einer Tragödie geschrieben, die einem unserer größten 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.

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 alle! Warum seid ihr noch hier? Sie, zum Beispiel [...], was hält Sie zurück? Und Sie [...], wissen Sie nicht, wie notwendig Sie gebraucht werden? Ah, ihr seht auf den Mentor der Klasse! Sie sind der Wort-



führer hier, Paul Bäumer: Haben Sie schon für sich die Entscheidung getroffen? [Bäumer erhebt sich: ‚Ich gehe!‘; zustimmende Rufe der Mitschüler folgen; Rufe aus der Klasse: ‚Auf nach Paris!‘]

Macht euch bereit! Geht alle! [Ruf: ‚Schluss mit der Schule!‘; ein unentschlossener Klassenkamerad wird schnell überzeugt. Die Klasse singt ‚Die Wacht am Rhein‘ und verlässt das Schulgebäude]

Unterschiedliche Analyseaspekte sind möglich, die auf Gestik und Mimik, auf den Redeaufbau und die Wirkung abzielen:

- Körpersprache und Stimmführung
- Appelle auf der emotionalen Ebene
- Inhaltliche Argumentation Kantoreks¹⁰ in Gruppen
 - 1. Gruppe
 - Wie gelingt es dem Lehrer, glaubwürdig zu erscheinen?
 - Wie versucht er, ein Gemeinschaftsgefühl herzustellen?
 - 2. Gruppe
 - Wie geht der Lehrer mit möglichen Einwänden um?
 - An welche geheimen Wünsche appelliert er?
 - 3. Gruppe
 - An welche moralischen Werte appelliert er?
 - Wie schmeichelt der Lehrer den Schülern?
- Sprachlich-stilistische Gestaltung der Rede in Gruppen
 - Gruppe
 - Wie versucht der Lehrer, den Krieg zu verharmlosen?
 - Welche sprachlichen Mittel setzt er dazu ein?
 - 2. Gruppe
 - Wie versucht der Lehrer, den Krieg zu verherrlichen?
 - Welche sprachlichen Mittel setzt er dazu ein?
 - 3. Gruppe
 - Wie versucht der Lehrer, die Wichtigkeit seiner Aussagen zu betonen?
 - Welche sprachlichen Mittel setzt er dazu ein?



- Mögliche Einwände gegen Kantoreks Rede
Fast die ganze Klasse ist begeistert und will sich freiwillig melden; ein Schüler ist allerdings zu sehen, der erst nach der Aufforderung, kein ‚Drückeberger‘ zu sein, sich mit einem ‚Na gut‘ dem Rest der Klasse anschließt. Welche Einwände wären – mehr Standhaftigkeit vorausgesetzt – von ihm zu erwarten gewesen? Hier kann eine Gegenrede konzipiert werden, die einen klaren Aufbau besitzen soll.

Kantoreks zweite Rekrutierungsrede (Sequenz 44)

- Vergleichen Sie das Auftreten und die Argumentation Kantoreks in der ersten und der zweiten Rede.
- Analysieren Sie die Körpersprache und Argumentation Bäumers gegenüber Kantorek.
- Erläutern Sie die Gründe für das ‚Scheitern‘ Bäumers bei den Schülern.



¹⁰ Diese und die folgende Aufteilung ist vorgeschlagen in: Schulte, Brigitte: Gegen Indoktrination. Der Antikriegsfilm ‚Im Westen nichts Neues‘. In: Deutschmagazin 4 (2007). S.47-50.

- Siegfried Kracauer hat in einer Rezension von Film und Buch Bedenken geltend gemacht. U.a. führt er aus:

„Wird durch diese planmäßig durchgeführte Entzauberung der Krieg geschändet? Es hat zwar den Anschein, als wolle das Filmwerk Stimmung gegen ihn machen, aber in Wirklichkeit dringt es genau so wenig wie das Buch von Remarque über die Stimmung hinaus bis zum Kern vor. Gewiß fallen in den Dialogen einige Bemerkungen, denen das Premierenpublikum laut und beifällig zustimmte. So meint einer, daß zwei Völker sich schlechterdings nicht beleidigen könnten, und ein anderer schlägt vor, daß in Zukunft sich nur die Kriegshetzer die Fürsten und Generale bekriegen sollen. Doch was besagen solche unverbindlichen Floskeln wider die Tatsache des Kriegs? Statt die Frage nach seiner Herkunft zu stellen oder ihm mit politischen und sozialen Argumenten auf den Leib zu rücken, bleiben Film und Buch in kleinbürgerlichen Ausbrüchen des Mißbehagens stecken, die den Bildern des Grauens keine genügende Unterstützung zu leihen vermögen. Paul, einer der jungen Freiwilligen, wird gelegentlich seines Urlaubs vom Schulprofessor aufgefordert, vor die Klasse zu treten und sich durch eine kurze Ansprache zu entflammen. Verweigert sich, dem professoralen Heldengewäsch zu sekundieren, beteuert verzweifelt, nicht reden zu können. Diese Stummheit kennzeichnet die höchst anfechtbare Neutralität des Films (und natürlich auch des Romans). Sie ist der Erkenntnis feindlich. Sie steigert den Krieg zum mythischen Schicksal empor, der er nicht ist, und beläßt ihm die Unabwendbarkeit, die er nicht hat. Ich befürchte, daß die Kriegslüsternden unter den Jungen durch den Film nicht davon zurückgehalten werden, neue Heldentaten zu begehen.“¹¹

Kracauers Einwände könnten durch eine Neugestaltung der Sequenz 44 zumindest abgemindert werden. Entwerfen Sie eine Variante zu der Rede Bäumers.

Der erste Angriff

- Beschreiben Sie die ersten Fronterfahrungen der Freiwilligen (Sequenz 9). Achten Sie dabei auf Details der Darstellung (z.B. die Anordnung der Züge).
- Vergleichen Sie diese Sequenz mit den Einstellung in den Sequenzen 1 und 2. Achten Sie auf die Situation der vorbei ziehenden Soldaten und auf das Fenstermotiv.
- Beschreiben Sie, wie die Gefühlswelt der Freiwilligen filmisch dargestellt werden und setzen Sie sie in Beziehung zur allgemeinen Situation in dieser Sequenz.
- Stellen Sie sich vor, Bäumer verfasste einen ersten Tagebucheintrag nach der Erfahrung der Ankunft. Schreiben Sie diesen Eintrag und setzen Sie sich dabei als Paul Bäumer mit Kantoreks Rede auseinander.

Unteroffizier Himmelstoß – Der Briefträger in Kaisers Rock

Der Briefträger und Unteroffizier d.R. Himmelstoß begegnet den Protagonisten an drei unterschiedlichen Orten: auf der Straße als Briefträger (Sequenz 1), in der Kaserne als Schleifer (Sequenz 3ff.) und an der Front als Mitkämpfer (Sequenz 29).

- Beschreiben Sie die unterschiedlichen Haltungen der Figur in den jeweiligen Kontexten. Die Figur Himmelstoß und der Schauspieler John Wray bilden zusammen den Charakter der Rolle im Film. Die schauspielerische Darstellung setzt deshalb eine Vorstellung vom Charakter der Figur voraus: Von welchen Vorstellungen, Gefühlen, Leidenschaften, Ängsten, Komplexen und Motivationen wird sie geleitet? Drehbuchautoren müssen sich über die Geschichte einer Figur klar werden, die sog. Backstory.
- Entwickeln sie eine Backstory für die Figur Himmelstoß.

1931 wurde Carl Zuckmayers Stück ‚Der Hauptmann von Köpenick‘ uraufgeführt. In diesem Stück bemächtigt sich der arbeitslose Wilhelm Voigt einer militärischen Uniform und narrt

¹¹ Frankfurter Zeitung und Handelsblatt v. 6.12.1930

auf diese Weise Öffentlichkeit und Behörden. Das Gespräch zwischen dem Mediziner Jellinek und dem Hauptmann v. Schlettow ist aufschlussreich, warum der Streich Voigts so funktioniert:

„V. SCHLETTOW *nachdenklich* Sie als Mediziner haben’s doch bedeutend leichter – mit dem Anschluss ans andere Geschlecht.

JELLINEK Na, höre mal, n’ Offizier wie Sie, der sticht doch alles aus. Jung, adlig, Garde, was wollense mehr!

V. SCHLETTOW Na ja, in Uniform, da geht’s ja, da macht man Figur, das gibt ’n kolosalen Halt, da is man ’n ganz anderer Kerl. Wissense – in Staatsbüjerkluft – da komm ick mir immer vor wie ne halbe Portion ohne Mostrich. [...] man hat ja ’n Dienst, nich? Das geht doch über alles, da wird man wieder ’n Mensch, nich wahr? [...] Kann ihnen sagen, wenn man so morgens auf’n Gaul steigt und denn raus auf’n Schießplatz und quer übers Gelände prescht, und dann ’n paar Kommandos, und sone Truppe entwickelt sich haargenau, sag ich Ihnen, wie son Uhrwerk! Und überhaupt der ganze Kompaniedienst, wo man jeden einzelnen wie seine Tasche kennt – [...] Kann Ihnen sagen – der Dienst – wenn ich das nicht hätte –“¹²

- Stellen Sie eine Beziehung her zwischen dem Textauszug, der Charakteristik ‚Himmelstoß‘ und den Sequenzen 2 (Schüler imaginieren sich selbst als Soldaten), 43 (Paul Bäumer am heimatischen Stammtisch) und 44 (Paul Bäumer vor der Klasse).

Die privaten Momente des Glücks – Ruhepunkte im Grauen

- Ordnen Sie – soweit möglich – die Sequenzen den Kategorien ‚Kriegsgeschehen / Aktion‘ bzw. ‚Privatheit / Gespräch‘ zu und interpretieren Sie die durchschnittliche Einstellungslänge dieser Sequenzen.
- Vergleichen Sie die Sequenzen 35 / 37 und 43 miteinander: Beschreiben Sie das jeweilige Verhalten Paul Bäumers, analysieren Sie die jeweilige Kommunikationssituation und beurteilen Sie den Zustand des Glücks, in dem Paul Bäumer sich befindet.



Einen anderen Glücksbegriff hat offensichtlich Ernst Jünger, Autor des prominenten Kriegsromans ‚In Stahlgewittern‘, wenn er schreibt:

„Wir aber haben in einer Zeit gelebt, in welcher der Mutige der Beste war, und sollte aus dieser Zeit nichts weiter hervorgehen als die Erinnerung an ein Geschehen, bei dem der Mensch nichts und seine Sache alles galt, so werden wir immer noch mit Stolz auf sie zurückblicken. Wir haben in einer Zeit gelebt, in der man Mut haben musste, und Mut zu besitzen, das heißt jedem Schicksal gewachsen sein, das ist das schönste und stolzeste Gefühl. [...] Es gibt nichts Tathafteres als den Sturm auf Feldern, über denen des Todes Mantel flattert, den Gegner als Ziel. Das ist Leben im Katarakt. Da gibt es keine Kompromisse; es



¹² Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick. Frankfurt/M. 1995. S.24, 27.

geht ums Ganze. Das Höchste ist Einsatz; fällt Schwarz, ist alles verloren. Und doch ist es kein Spiel mehr. Ein Spiel kann wiederholt werden, hier ist beim Fehlwurf unwiderruflich alles vorbei. Das gerade ist das Gewaltige.“¹³

- Erläutern Sie Jüngers Glücksbegriff und kontrastieren Sie Bäumers ‚Glück‘ damit.

Anders als der Roman erzählt der Milestone-Film konkret das Ende Paul Bäumers: Er wird in dem Moment erschossen, als er nach einem Schmetterling greifen will.

- Interpretieren Sie die Sequenz 49 und verfassen Sie – darauf aufbauend – einen fiktiven Dialog zwischen Remarque und Milestone, in dem dieser ‚sein‘ Ende gegenüber dem skeptischen Autor begründet.

Die zeitgenössische Rezeption des Films

1933 verbieten die Nazis Film und Buch. Drei Jahre zuvor, im nationalsozialistischen Angriff, der von Goebbels herausgegeben wurde, wird anlässlich der Deutschland-Premiere von einem „einmütigen Entrüstungssturm über den jüdischen Sudelfilm ‚Im Westen nichts Neues‘“ berichtet:

„Juda hat jetzt, wo diese Zeilen geschrieben werden, seine Sensation. Eine böse Sensation. Im Westen der Reichshauptstadt, im Mozart-Lichtspielhaus am Nollendorfplatz erfolgte Freitag abend um 7 Uhr ein deutscher Einbruch in Judas Front.

Des amerikanischen Juden Laemmle infamer Hetzfilm ‚Im Westen nichts Neues‘ lief vor nicht sonderlich besetztem Hause. Der von amerikanischen Schauspielern gestellte Schmarren leierte ab. Man ließ sich die gemeine Karikatur des Unteroffiziers Himmelsstoß an sich vorüberziehen, duldet die dumme, plumpe Stelle, wo ein Zerrbild eines gesunden Menschen, eine rückenmarklahme Bohnenstange, als deutscher Offizier verkleidet mit zwei Frauenzimmern an deutschen Frontsoldaten vorbeikutschert. Sah, dann wie die geile Phantasie eines feigen Etappenjuden die jungen Soldaten beim ersten Anmarsch zur Front in die Hosen machen ließ.

Da gellt von oben aus den Reihen der Zuschauer ein Ruf: „Das müssen Deutsche sich in Deutschland gefallen lassen“. Einen Augenblick Grabesstille. Dann setzt von links, von rechts, von oben und unten, aus den Rängen, Logen und Parkett ganz spontan ein so elementarer Sturm der Empörung ein, daß in wenigen Sekunden kein Mensch mehr auf seinem Platze sitzt. Ergraute Männer, deutsche Mütter, deutsche Mädels, Jünglinge, denen Sportschulung aus jeder Muskel des frischen Gesichts sieht, ehemalige Frontsoldaten in dünnen Mäntelchen und in schweren Ulstern, springen in Abscheu auf. Stürmen in Seitengänge und Logen, verlangen ein Ende dieser frechen jüdischen Provokation. Lichter flammen auf. Der Dreck auf der Leinwand rollt weiter. Mit zwei Getreuen steht an der roten Brüstung des Ranges Dr. Goebbels. Niemand sonst um ihn. Den jüdischen Sensationsberichten gegenüber sei betont, daß Dr. Goebbels nicht im mindesten daran gedacht hat, diesen Entrüstungssturm zu organisieren. – Zufällig befanden sich auch einige Reichstagsabgeordnete der N.S.D.A.P. im Parkett. Auch diese Herren sind ohne Verabredung im Kino – lediglich informationshalber – erschienen.

Kein Hakenkreuz sieht man jetzt oder später unter den Hunderten, die hier, ein Erlebnis, ein Fanal, ihr Deutschtum bekannten einer gemeinen Infamie gegenüber. Einem Schund, einem Mist gegenüber, der unsere toten Soldaten besudeln soll, die in ihren uns heiligen Gräbern schlummern. Deutsche standen Schulter an Schulter im Mozartsaal, Deutsche, die in jähem Erwachen sich zu ihrem Deutschtum bekannten. Um die endlich in glutrote Scham gejagten sitzen die blau und blaß gemalten parfümierten Ju-

¹³ Ernst Jünger: Der Kampf als inneres Erlebnis. In: Werke. Bd.5. Stuttgart o.J.

denweiber mit ihren glatzköpfigen, fettleibigen Begleitern. So manche kostbare Puderquaste fällt aus zitternder Hand zu Boden. Einige Juden versuchen noch, mit frechem Maul unter dem Schutze der Gummiknüppel ihr verlogenes Kulturgefasel aufzutischen. Einige wagen noch, mit diamantengeschmückter Faust zu drohen. Aber kernige Arbeiterfäuste schreiben schnelle Antwort.

Schupo dringt ein, sieht auf den weiterrollenden Film, begreift plötzlich die Entrüstung der Menge und wird ernst, bitterernst. Scham auch in den Herzen dieser Volksgenossen, den heute noch schwere Fron den Gummiknüppel in die Hand drückt gegen das eigene Blut! – Auch der Tag eurer Befreiung wird kommen.

Weiter rollt bei Lampenlicht der Film. Letzte Faustkämpfe im Parkett. Da wallt pestilenzartiger Gestank auf. Ein Schrei! Und in die starre Ruhe dröhnt ein sonorer Männerbaß aus dem Parkett: „Hier hat ein Jude in die Hose gesch ...!“ Lachen brüllt auf. Schlotternd hocken Judas Kinder in roten Polstersesseln, sausen plötzlich aber hoch, denn eine Fistelstimme gellt: „Mäuse im Saal! Mäuse im Saal!“ Und nun springen sie, die sonst so tapferen Juden, Zions Rosen von Jericho. Langsam mit viel guten Reden, preisend Severings weise Macht, räumen Schupos nun die Walstatt.

„Geld heraus, Juden heraus, Schluß mit diesem Judendreck!“ das forderten nun die zu den Kassen drängenden Massen. Der zunächst so anmaßende und großsprecherische Direktor des Theaters ist geflüchtet. An seinen Kassen aber klirren die Scheiben. Eine neue Hundertschaft wird eingesetzt. Findet schwere Arbeit.

Einige Judenkneben wagen sich nochmals vor, flüchten jedoch schreckensbleich über Stufen und Treppen, als ihnen aus der Siedehitze der Menge plötzlich der Ruf in die Ohren gellt: „Hitler steht vor den Toren!“

Ja er steht vor Euren Toren! In Eure geheiligte Domäne, in den jüdischen Westen hat sich das Deutschtum in spontaner Aufwallung, in lebenswachem Instinkt heute Abend schwere Bresche geschlagen. Ihr wagtet dem deutschen Berlin die frechste Herausforderung dieses amerikanischen Filmjuden vorzusetzen, der im Weltkriege als Rohstoff-Organisator der Vereinigten Staaten das Lumpenwort fand: „Ich schäme mich jeden Tropfen deutschen Blutes, das in meinen Adern rollt!“ Deutsches Blut in Judenadern?? Deutsches Blut kann eines Tages euch deutliche Antwort geben! Deutsches Blut läßt sich nicht länger euren frechen Hohn gefallen!!!

Während ein Schupo, (wir wurden unterrichtet No. 658) ein deutsches Mädel mit dem Gummiknüppel aus dem Hause schlägt, steht die Mehrzahl der Beamten in bitterem, verschlossenem Ernst. So mancher Frontsoldat unter ihnen drückt stumm und fest die Hand derer, die hier ebenso wie sie ihres Deutschtums sich bewußt wurden. Wie provozierend hier die Juden vorgingen, muß die Tatsache beweisen, das diesmal ausnahmslos Juden den Weg zum Polizeipräsidium antraten.

In den Kaffees des Kurfürstendamms aber geisterte unter den Prassern in dieser Nacht die Schreckenskunde: „Neues im Westen.“

Und über den Ozean eilt die Funkmeldung von dem Sturm auf des amerikanischen Filmjuden Laemmle Sudelwerk.“¹⁴

- Ermitteln Sie die klaren inhaltliche Bezüge der Rezension auf den Film.
- Erläutern Sie die ‚Kriterien‘ der Filmkritik in diesem Zeitungstext.
- Entwerfen Sie – aus einer nicht nationalsozialistischen Perspektive – eine alternative Filmkritik.

Ästhetik und Wirkung des Kriegs- bzw. Antikriegsfilms

In der bereits zitierten Rezension des Milistone-Films schreibt Kracauer zum Verhältnis von Darstellungsästhetik und intendierter Wirkung eines Antikriegsfilms:

¹⁴ Der Angriff. Das deutsche Abendblatt in Berlin. Hrsg. von J. Goebbels. 4. Jg. Nr. 11 v. 6. Dezember 1930.

„Unter der Regie von Lewis *Milestone* ist der Film mit großem Apparat, bewundernswertem technischen Können und einer außerordentlichen Wirklichkeitstreue hergestellt worden. Der altmodische Schlachtendonner differenziert sich zum Ineinander der verschiedensten Höllengeräusche, und alle Kriegsbilder früherer Zeit verblassen vor den Nahkampfsszenen, die sich hier nah an den Beschauer herankämpfen. [...] Was ich seinerzeit über die begrenzte aktuelle Bedeutung von *Westfront 1918* schrieb, gilt auch für den Remarque-Film. ‚Schon ist eine Generation ins Alter der Reife gerückt‘, lautete die betreffende Stelle in meinem damaligen Bericht, ‚die jene Jahre nicht mehr aus eigener Erfahrung kennt. Sie muß sehen, immer wieder sehen, was sie nicht selbst gesehen hat. Daß ihr das Angesehene zur Abschreckung diene, ist unwahrscheinlich, aber wissen soll sie, wie es gewesen ist. Es kommt hier aufs Wissen an, nicht auf den mit ihm verbundenen Zweck.‘ Anschauungsunterricht ist zweifellos nützlich. Aber es scheint mir, noch nützlicher wären jetzt Filme, die uns nicht nur die Greuel der Kriege zeigten, sondern die Entstehungsursachen aufdeckten und ihre wirklichen Folgen.“¹⁵

- Verdeutlichen sie die Position Kracauers und spitzen Sie sie auf kontroverse Thesen zu.
- Stellen Sie anhand von Beispielen aus der Milestone-Verfilmung und anderen weiter führenden Beispielen die von Kracauer akzentuierte Diskrepanz dar.
- Nehmen Sie Stellung zur Position Kracauers.

Literatur

Beller, Hans: Gegen den Krieg. Im Westen nichts Neues (1929). In: Faulstich, Werner; Korte, Helmut (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Band 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925-1944. Frankfurt/M. 2001. S.110-129.

Dörp, Peter: Goebbels Kampf gegen Remarque. Eine Untersuchung über die Hintergründe des Hasses und der Agitation Goebbels gegen den amerikanischen Spielfilm ‚Im Westen nichts Neues‘ nach dem gleichnamigen Bestsellerroman von Erich Maria Remarque. In: Schneider, Thomas F. (Hrsg.): Erich Maria Remarque Jahrbuch 3. Osnabrück 1993. S.45-72.

Dörp, Peter: Im Westen nichts Neues, Facetten eines nuancenreichen Themas für den Deutschunterricht. In: Deutschunterricht 5 (2003). S.42-45; Teil 2: Deutschunterricht 6 (2003). S.40-47.

Hanisch, Michael: Sein Thema war der Krieg. Lewis Milestone und sein weitgehend unbekanntes Werk. In: Film-Dienst Nr. 20 (1995). S.4-7.

Schulte, Brigitte: Gegen Indoktrination. Der Antikriegsfilm ‚Im Westen nichts Neues‘. In: Deutschmagazin 4 (2007). S.47-50.

Vonderau, Patrick: Krieg im Kino. Aufriss eines Problemfeldes. In: Grimm, Petra, Capurro, Ralph (Hrsg.): Krieg und Medien. Verantwortung zwischen apokalyptischen Bildern und paradisischen Quoten. Stuttgart 2004. S.97-106.

Winkle, Ralph: Der Schock und die Ästhetik des Erhabenen. Darstellungsformen des Weltkrieges in Filmen der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Chiari, Bernhard; Rogg, Matthias; Schmidt, Wolfgang (Hrsg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts. München 2003. S.319-339.

¹⁵ Frankfurter Zeitung und Handelsblatt v. 6.12.1930

Wulff, Hans J.: ‚All Quiet on the Western Front‘: Ein Kriegsfilm zwischen den Fronten. In: Heller, Heinz B.; Röwekamp, Burkhard; Steinle, Matthias (Hrsg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. Marburg 2007. S.27-40.