

Hans J. Wulff

All Quiet on the Western Front: Ein Kriegsfilm zwischen den Fronten

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *All Quiet on the Western Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Hrsg. v. Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp u. Matthias Steinle. Marburg: Schüren 2006, S. 27-40 (= Aufblende. Schriften zum Film. 12.).

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-138>.

Kaum ein Kriegsfilm hat so stilbildend gewirkt wie Lewis Milestones Remarque-Adaption *Im Westen nichts Neues*, der von Beginn der 1930er Jahre an die Zuschauer berührte und in Lager spaltete. Die Bildwelten, die der Film zur Darstellung der Grabenkämpfe des Ersten Weltkriegs erfand, sind bis heute spürbar. Die Konfliktlinien, durch die sich die Helden des Films bewegen mußten, lokalisieren den einzelnen in einem Wechselspiel der Kräfte und Mächte, auf die er kaum noch Einfluß nehmen kann. Und die Erfahrungen, die ihm der Kampf in vorderster Linie zumutet, sind kaum mehr vermittelbar. Helden, die sich als Opfer erweisen: vielleicht ist dies der Grund, warum es so heftige Diskussionen um den Film gegeben hat. Gerade die Konflikte aber, die der Film ausgelöst hat, machen ihn bis heute zu einem Modellfall, an dem sich die Gratwanderung zwischen radikaler Verurteilung des Krieges und seiner Verherrlichung verdeutlichen läßt. Was ist nötig, zum Krieg eindeutige Stellung zu beziehen, der Ambivalenz der meisten Kriegsdarstellungen auszuweichen: Die Frage ist von ungebrochener Aktualität. Filme wie der höchst dubiose *Black Hawk Down* (2001, Ridley Scott) belegen, dass eine Kritik, die ihm durchweg das Prädikat „Anti-Kriegsfilm“ zuschreibt, sich ihrer eigenen politischen und weltanschaulichen Kriterien ebenso unsicher ist wie der langen Problemgeschichte im Kino.

All Quiet on the Western Front ist unter mindestens zwei Gesichtspunkten für eine Problemgeschichte der Kriegsdarstellung im Kino interessant: Zum einen, wie er von den Nationalsozialisten in eine politische Auseinandersetzung um militärische und männliche Wertvorstellungen gezwungen und zu einer Attacke auf nationale Identität und historisches Gedächtnis deklariert wurde; zum anderen, mit welchen erzählerischen und darstellerischen Mitteln er versuchte, die Unsagbarkeit der Kriegserfahrung in Bild und Szene umzusetzen, sie „sekundär erfahrbar“ zu machen [1].

Produktionsgeschichte

Die Produktionsgeschichte des Films beginnt mit dem unerhörten Echo, das der Roman Erich Maria Remarques, der 1928 zunächst in Fortsetzungen in der Vossischen Zeitung erschien, auslöste, der sofort zu einem der größten deutschen Bestseller aller Zeiten wurde. „Im Westen nichts Neues“ suchte die Erfahrungen der Stellungskämpfe des Ersten Weltkrieges aus einer strikt pazifistischen Position wiederzugeben. Der in Württemberg geborene Hollywood-Produzent Carl Laemmle wurde schnell auf den Roman aufmerksam und kaufte im Juli 1929 die Rechte, seine Firma Universal International Pictures nahm sofort die Arbeit an der Verfilmung auf. Für die Regie waren zunächst Herbert Brenon und der in Ungarn geborene Paul Fejos, der Laemmle auf den Roman hingewiesen hatte, vorgesehen; der eine verlangte zu hohes Honorar, der andere drehte gerade selbst einen Kriegsfilm und wollte das Sujet nicht schon wieder behandeln - tatsächlich unterschrieb am Ende der in der Ukraine gebürtige Lewis Milestone den Vertrag [2].

Erst kurz vor Beginn der eigentlichen Dreharbeiten [3] entdeckte George Cukor, der eigens zur Inszenierung und Kontrolle der Tonaufzeichnung verpflichtet worden war, Lewis „Lew“ Ayres, einen 1908 geborenen jungen Schauspieler, der die Rolle des Protagonisten übernahm - ein unbekanntes Gesicht, das der Figur die Allgemeinheit des „Jedermanns“ verleihen konnte. Mit dieser Besetzung wurde der Geschichte ein allererster allegorischer Impuls gegeben, der es bis heute möglich macht, das Geschehen als Geschichte vieler zu lesen. Hätte Remarque selbst die Rolle gespielt - was Laemmle ihm nahegelegt hatte -, wäre womöglich ein ganz anderer Film entstanden, dem gerade diese Qualität nicht zugekommen wäre.

Nach zehnwöchiger Arbeit am Drehbuch begannen am 9.11.1929 - dem Datum des Waffenstillstandes von Compiègne - die siebzehn Wochen dauernden

Dreharbeiten. Es hängt wohl damit zusammen, daß Milestone, der im Krieg in der Photoabteilung der US-Armee gearbeitet hatte, eine exzellente Kenntnis der Bildmotive des Krieges, aber auch der tatsächlichen Zustände an der Front und im Hinterland hatte, daß dem Film von allen Seiten allerhöchste Authentizität bescheinigt wurde. Milestone insistierte darauf, daß alle Bauten möglichst realistisch ausgeführt werden sollten und daß die Requisiten nach Möglichkeit original sein sollten. Er hatte vor allem für die Massenszenen ein Storyboard ausgearbeitet - er war nach dem Krieg als Cutter bei dem Produzenten Jesse Hampton beschäftigt gewesen -, so daß die Choreographie gerade dieser Szenen genau unter Kontrolle war und vor allen Dingen am Ende die Kosten kaum höher lagen als die 1,25 Millionen US-\$ des Kostenplans. Milestone war stolz darauf, nicht mehr als 150 Statisten unter Vertrag gehabt zu haben. Auf dem Gelände der Universal entstand der Nachbau eines deutschen Kasernenhofs und eines deutschen Mittelstädtchens, die bis in die 1940er Jahre in anderen Produktionen genutzt wurden.

Für die Schlachtaufnahmen mietete das Studio ein riesiges, 20 Morgen großes Gelände auf der fast 70km südöstlich von Los Angeles gelegenen Irvine Ranch, auf dem nach historischen Bildern die Schützengräben sowie das Durcheinander von Granatrichtern, Minen und Stacheldraht zwischen den Gräben nachgebaut wurde. Insbesondere diese Außen- aufnahmen galten als äußerst realistisch und sind in einer ganzen Reihe von dokumentarischen Kompilationsfilmen als authentische Aufnahmen der Schützengräben wiederverwendet worden.

Auch bei der Ausstattung achtete man penibel auf detailgetreue Nachbildung der Weltkriegszeit. Die Komparserie wurde durch deutsche Weltkriegsveteranen militärisch ausgebildet, die auch als technische Berater Waffen (sechs originale Artilleriegeschütze, MGs, Karabiner, Granaten etc.) und Uniformen (in Blau und Grau) inspizierten (vgl. Chambers 1994, 385).

Der Film entstand in einer (wohl einen Akt längeren) Stumm- und einer Tonfassung. Für die Rolle der Mutter wurde zunächst die Komödiendarstellerin Zasu Pitts verpflichtet, die in den Previews aber nur Gelächter auslöste - die Szenen mit der Mutter Bäumers wurden für die Tonfassung mit Beryl Mercer nochmals aufgenommen. Anders als manche „talkies“ der Frühzeit des Tonfilms ist *All Quiet* berühmt

geworden für die unerhörte Dynamik der Kamera, die sich um die schweren und unbeweglichen Ton-Apparaturen nicht zu kümmern scheint, auch nicht in eine Schallschutzkabine eingeschlossen war. Milestone entschied sich früh dafür, den Film „zu drehen, wie wir es im Stummfilm gewohnt waren“. Technisch war die Beweglichkeit der Kamera möglich geworden, weil der Kameramann Arthur Edeson für seine Mitchell-Kamera einen Lärmschutz entwickelt hatte („Blimp“; Edeson nannte seine Erfindung „barney bag“ = „Lärmtüte“). Zudem setzte man einen neuentwickelten 25 Tonnen schweren Kran ein, der fast schwerelos erscheinende Fahrten über Außen-Schauplätze hinweg ermöglichte [4] Konsequenterweise beruhten nur die Dialogsequenzen auf Primärton, Schlachten, Landschaftsaufnahmen und ähnliches, vor allem die Kranfahrten wurden nachvertont.

Die deutsche Rezeption

All Quiet on the Western Front war die einzige A-Film-Produktion, die Universal 1929 realisierte - und der Film wurde ein weltweiter Erfolg. Nach der Premiere (am 21.4.1930 in Los Angeles) lief der Film 23 Wochen in täglich fünf Vorstellungen im New Yorker „Central Theatre“, zog dann in das mit 6.200 Sitzplätzen seinerzeit größte Kino der Welt, den „Roxy-Palast“. Die hohe Aufmerksamkeit, die der Film genoß, ist auch an den beiden Oscars ablesbar, die er im gleichen Jahr erhielt [5].

Die Rezeption in Deutschland war dagegen hochproblematisch [6], und der Film gilt bis heute als eines der interessantesten Beispiele in der Zensurgeschichte des Films. Schon die US-Fassung wurde von der freiwilligen Selbstkontrolle der US-Filmindustrie (MPPDA) um 10 Minuten gekürzt (unter den geschnittenen Szenen war u.a. die Stiefel-Episode, aber auch ein Gespräch, in dem die Rekruten dem Kaiser die Verantwortung am Krieg geben). Noch problematischer war die Aufnahme in Deutschland, wo schon um Remarques Roman heftige Kontroversen ausgebrochen waren. Vor Fertigstellung des Films hatte die Ufa darum an die Universal signalisiert, ihn keinesfalls in den Verleih zu nehmen. Der Film erhielt zwar am 21.11.1930 die Freigabe durch die Zensurbehörde, wurde am 5.12.1930 im „Mozart-Saal“ am Berliner Nollendorfplatz uraufgeführt. Doch kam es durch Störaktionen der Nazis auf Veranlassung und unter Leitung von Joseph Goebbels

zum Eklat. Am 7., 8. und 9.11. versammelten sich Tausende aus dem rechten Lager auf dem Nollendorfplatz, ein Protestmarsch durch Berlin umfaßte wohl mehrere Tausend Teilnehmer. Am 11.12.1930 befaßte sich sogar der Reichstag mit dem Film, der am gleichen Tag für den freien Markt verboten wurde und nur noch in geschlossenen Vorführungen gezeigt werden durfte [7].

Die Universal bot an, den Film ganz aus Deutschland zurückzuziehen (wohl um den deutschen Markt nicht zu verlieren). Als das Verbot Ende 1931 zeitweilig aufgehoben wurde, verpflichtete sie sich zudem, nicht nur in Deutschland, sondern auf dem gesamten internationalen Markt nur eine nochmals gekürzte, mit den Deutschen abgestimmte Fassung auszuliefern (es fehlte u.a. ein Großteil der Szene mit Bäumer und dem getöten französischen Soldaten im Granattrichter) [8].

Das endgültige Verbot des Films war dann nach der Machtergreifung eine der ersten Amtshandlungen der Nazi-Administration. Eine heute weitgehend unverständliche Unterwürfigkeit der Universal gegenüber den deutschen Machthabern führte auch dazu, daß *The Road Back* (1937, James Whale), der basierend auf Remarques Roman *Der Weg zurück* (1931) als Sequel zu *All Quiet* geplant war und vom Leben der überlebenden Männer der Gruppe nach dem Krieg erzählen sollte, von allen antimilitaristischen Spitzen gereinigt und in Teilen sogar neu gedreht wurde. Während des Koreakrieges wurde der Film auch in den USA verändert und an die neue Kriegssituation angepaßt - u.a. wurde das sentimental-traurige „Ich hatt‘ einen Kameraden“, das der Schlußszene unterlegt war, durch einen eingängigen Swing ersetzt.

Eine wiederum gekürzte Fassung lief in der BRD 1952 an. Erst 1984 entstand für das ZDF eine rekonstruierte Fassung, die von wenigen Nachbesserungen abgesehen heute als vollständigste Fassung des Films gilt. Sie suchte vor allem auch, die monochrome Einfärbung einzelner Szenen, die der Aufführungspraxis des Stummfilms entspringt, wiederherzustellen [9].

Die Geschichte

Dulce et decorum est pro patria mori - der deutsche Gymnasiast Paul Bäumer meldet sich zusammen mit

seiner ganzen Abitursklasse 1915 als Freiwilliger bei der Reichswehr. Der Klassenlehrer Kantorek mobilisiert die Jungen mit pathetischen Phrasen über Vaterland und Ehre im Geiste einer nationalistisch unteretzten Vorstellung von Bildung, Reife und Männlichkeit, gibt der kollektiven Kriegsbegeisterung rhetorisches Gesicht. Der ehrenvolle Tod, von dem er spricht, scheint leicht und dramatisch zu sein - um so krasser ist der Kontrast zu dem, was die jungen Rekruten an der Westfront vorfinden werden.

Was folgt, ist eine Kette von Desillusionierungen. Nach der Einkleidung ziehen die Jungen zu einer kurzen Ausbildung in die Kaserne, werden dort von dem ehemaligen Briefträger Himmelstoß, der sich zu einem brutalen Schinder verwandelt hat, bis zur Erschöpfung schikaniert. Dann ziehen sie in den Krieg. Schon bei der Ankunft zeigt ihnen ein Rotkreuzzug voller Verwundeter ein anderes Bild des Krieges als das, was sie erwartet hatten. Der erste Angriff, der erste Tote unter den Abiturienten, Hunger und Nässe, permanentes Trommelfeuer - der Stellungskrieg beginnt sein wahres Gesicht zu zeigen. Die Gruppe ist älteren Soldaten zugeordnet, die überlebenswichtige Ratschläge geben und Strategien der Alltagsbewältigung unter den Bedingungen dauernder Lebensgefahr vorleben. Vor allem aber werden sie Vorbilder für die Jungen, weil sie eine Haltung widerständiger Resignation haben, die es möglich macht, sich mit den militärischen Pflichten ebenso zu arrangieren wie mit den kleinen Erleichterungen des Lebens, die sich zufällig ergeben. Eine fast idyllische Episode zeigt die Begegnung der jungen Soldaten mit jungen französischen Frauen. Brot und Wurst werden gegen flüchtige „Liebe“ eingetauscht.

Schon bald ist die Hälfte der Gruppe gefallen. Einer der Mitschüler, Kemmerich, stirbt nach der Amputation beider Beine. Seine Stiefel wechseln den Besitzer, und als auch dieser umkommt, nimmt ein Dritter sie mit (gerade diese Nebenhandlung fiel in einigen Schnittfassungen des Films weg). Zur Entlastung der Spannung sind mehrfach kurze komische Zwischenspiele gesetzt, doch stellt sich der Krieg als endlose Kette von Situationen des Wartens, von kurzen Momenten der Bewegung, des Kampfes, Szenarien des Schmutzes und des Blutes dar. Milestone entfaltet die Realität der Schützengraben in einer ganzen Reihe von Szenen, die in sich jeweils wie kleine Dramen gebaut sind. Die vielleicht anrührendste zeigt einen Sturmangriff, bei dem sich Bäumer in einen Granattrichter rettet - fast gleichzeitig mit einem

Franzosen namens Duval. Nach kurzem Handgemenge verletzt Bäumer den Mann schwer, der in der darauffolgenden Nacht stirbt. Spätest in dieser Situation hat Bäumer jede Illusion darüber verloren, daß dieser Krieg irgendeinen Sinn haben könnte.

Er wird verletzt, fiebernd und hoffnungslos schiebt man ihn ins Sterbezimmer des Lazarets. Wider alles Erwarten wird er wieder gesund, bekommt nach jahrelanger Abwesenheit Heimaturlaub. Er wohnt bei seiner Mutter, der er die Erfahrung eines nicht endwollenden Schreckens nicht begreiflich machen kann. Kantorek, der alte Klassenlehrer, indoktriniert immer noch Abiturienten mit seinen Phrasen, und in der Kneipe wird der Krieg im Kleinen ausgefochten. Bäumer ist ein Fremder im eigenen Land geworden. Er bricht den Urlaub ab, kehrt an die Front zurück. Nun selbst schon ein erfahrener Soldat, sieht er neue junge Rekruten aus der Heimat ins Schlachtfeld ziehen. Auf einem „Spaziergang“ mit „Kat“ Katczinsky, dem väterlichsten jener Soldaten, die ihn einst selbst in Empfang genommen hatten, wird dieser erschossen. Wenig später stirbt auch Bäumer - im Oktober 1918, an jenem Tag, der so ruhig und still war an der ganzen Front, dass der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.

Das ursprüngliche Ende sah - wie im Roman - ein fatales, aber heroisches Ende Bäumers im Kampf vor. Milestone mochte das Ende nicht. Der deutsche Kameramann Karl Freund, der die Szene am Ende auch filmte, schlug das tatsächliche Ende vor: die Hand Bäumers, die sich einem Schmetterling nähert; der Schuß eines Heckenschützen; die Hand, die zurückzuckt und sich im Sterben spannt und entspannt (Canham 1974, 79f). Das auf der Mundharmonika gespielte „Ich hatt' einen Kameraden“ verstummt. Sodann sieht man eine stumme Doppelbelichtung - man sieht in einer nahen Einstellung einen Zug von Soldaten, Männern aus Bäumers Klasse, die in die dunkle Tiefe des Raums gehen, im Vorbeimarsch sich noch einmal nachdenklich der Kamera zuwenden; unter diesem Bild liegt eine weite Aufnahme auf einen Soldatenfriedhof, dicht an dicht mit dünnen weißen Kreuzen vollgestellt. Es ist, als ob das Bild den rezeptiven Modus noch einmal auf den Punkt zu bringen versuchte - eine vorsichtige, ja fast zärtliche Rekapitulation „Diese sind's gewesen!“, eine Verabschiedung der Helden aus der Welt der Geschichte, verbunden mit der Erinnerung daran: „Diese sind ge-

storben!“ Erst nach diesem Bild beendet eine Schrifttafel den Film.

Montage, den Salven des Maschinengewehrfeuers ähnlich

Milestone gab die Devise aus: „Keine zwei Kameras!“ [10] und insistierte darauf, die Aufnahmen wie unter Stummfilm-Konditionen zu machen. Die Dynamik der Entwicklung entsteht aus der Montage. Insbesondere die Grabenkampfsequenz - einer der Höhepunkte der frühen Hollywood-Montage - alterniert in schnellem Bildwechsel starre Einstellungen mit Kranfahraufnahmen. Man sieht die rennenden Soldaten vom Kran aus, unterschritten ist die Bewegungsaufnahme von äußerst kurzen (nur 6 bis 7 Kader langen) näheren Aufnahmen der MGs. Die Bilder im Zentrum der Sequenz wechseln unerhörte Geschwindigkeit, dem Feuereinsatz eines Maschinengewehrs nicht unähnlich. Die Serialität der Bildfolge, die nur 35 Sekunden lang ist, führt dennoch zu einer Steigerung und Intensivierung der empfundenen Dauer.

Milestone: „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 Maschinengewehrschießen, dann zeigt man sofort, wie die Leute fallen, und sie fallen mit dem gleichen, unpersönlichen, emotionslosen Mechanismus, wie das Maschinengewehr Kugeln ausspuckt.“

Wechsel von Standorten und Bewegungsrichtungen indizieren Orientierungslosigkeit und Vergeblichkeit des Sturmzugs. Die Aktion endet - nach vielen Toten - dort, wo sie begann. Bei all dem sind die Franzosen anonymisiert, man sieht sie von hinten, im Gegenlicht, im Anschnitt der Körper mit Gesichtern außerhalb des Bildfeldes.

Chronologie und Wiederholung

Der Film folgt weitestgehend der Folge der Ereignisse, wie sie im Roman vorgezeichnet war. Das ist auf den ersten Blick die biographische Chronologie, die nicht nur Antikriegs-Filmen zugrundeliegt: Beginn der Geschichte in der Normalität des Alltags im

Frieden, die Mobilmachung oder die Meldung zum Kriegsdienst, Ausbildung, erste Begegnung mit der Schlacht, endloses Warten, die Verletzung oder der Tod nahestehender Kameraden, Heimaturlaub, Szenen der Desillusionierung usw.

Auf den zweiten Blick erkennt man, daß das Prinzip in eine Folge von nur locker verbundenen Szenen einmündet, die Stationen der Kriegserfahrung nur illustrieren, sie nur selten als Schlüsselszenen zum Kern des Dramas anheben. Und man wird gewahr, daß die Folgerichtigkeit der Szenen sinkt - sind noch Musterung, Ausbildung und Fahrt an die Front zeitlich streng reguliert, geht die Folge der Szenen dann in den Zustand der (gelegentlich sogar zyklischen) Wiederholung, der Beliebigkeit und der Unkontrollierbarkeit über [11].

Nur der Tod des Helden bildet wieder einen festen Bezugspunkt aus - er ist das Ende der Handlung. Das Narrative tritt zurück. *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. Man kann verbal den Kaiser als Verursacher des Krieges benennen, wie es in einer - geschnittenen - Szene des Films auch geschieht. Aber man kann nicht eingreifen (und selbst wenn man den Kaiser beseitigte, würde die Maschinerie des Krieges weiterarbeiten). Die Verohnmächtigung der Akteure kann nicht ersetzt werden durch individuelle Heldentaten, sie bilden ein nur scheinbares Gegengewicht gegen die Unmöglichkeit, die individuelle Fähigkeit jedes einzelnen zu aktivieren, seine Lebensbedingungen zu verändern, indem er sich seiner Handlungsmacht versichert und handelnd in den Gang der Ereignisse oder in die Umwelt eingreift. Krieg ist eine Wirkkraft der erzählten Welt, die sich jeder individuellen Kontrolle entzieht [12]. Paradoxerweise sind es Serien von Großaufnahmen (beim Trommelfeuer auf einen Unterstand etwa), die greifbar machen, dass nicht einmal die Angst etwas Individuelles ist, sondern wie eine Welle alle ergreift, so daß selbst im Moment größter emotionaler Ergriffenheit ist das Subjekt nur Teil eines Kollektiv-Körpers ist. Nur die „alten Hasen“ - der von Louis Wolheim gespielte Katzinsky an erster Stelle - haben sich als *underdogs* ein wenig eingerichtet, zynisch, auf die kurz-

fristige Bewältigung eines elenden Alltagslebens konzentriert, ohne wirkliche Perspektive. Leben unter Fremdbestimmung.

Die Realität des Krieges: Zur Erde werden

All Quiet on the Western Front geht noch weiter: 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 verkralen sich in den Schlamm, schmiegen sich an die Holzstützen der Unterbauten, als müßten sie selbst ein Teil ihrer Umgebung werden. Sie werden zu Erde selbst, und darum finden sie mangelhaften Schutz. Verlassen sie das Versteck im Schlamm, werden sie von militärischem Befehl gezwungen in die Minenfelder zwischen den Gräben getrieben, wirken sie wie Ameisen, die verzweifelt in eine einzige Richtung rennen, die Orientierung verlieren, in flüchtige Auseinandersetzung mit anderen Gliederpuppen geraten.

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 um so größer ist das Entsetzen darüber, was mit einem geschieht. Die privaten Werte, die der Krieg aufdeckt, entlarven al-

les 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.

Verantwortung

Insbesondere von linker Kritik ist *All Quiet* vorgeworfen worden, daß er es versäume, den Krieg konsequent auf diejenigen zurückzuführen, die ein - politisches oder ökonomisches - Interesse an ihm haben und denen die Kriegsbereitschaft der Heimatfront entgegenkommt. Siegfried Kracauer schrieb in der *Frankfurter Zeitung* (Ausgabe v. 6.12.1930):

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.

Sicherlich ist Kracauers Einwand berechtigt und tiefgreifend. Aber es steht zu bedenken, daß der Film strukturell tiefere Kritik übt. Prinzipien wie Anonymisierung des einzelnen, Marginalisierung privater Wunsch- und Wertvorstellungen, Positionierung des einzelnen in überindividuellen Organisationsstrukturen, die ihm keine individuelle Verantwortung übertragen, Serialisierung des Geschehens, De-Narrativisierung - alles dies sind Prinzipien industrieller Produktion. Implizit behauptet *All Quiet on the Western Front* den Krieg als industrielle Produktionsstruktur.

Film und Buch blieben „in kleinbürgerlichen Ausbrüchen des Mißbehagens“ stecken, schreibt Kracauer im gleichen Artikel. Die brutalen Desillusionierungen, die der vollends maschinisierte Krieg im Bewußtsein der Kriegsteilnehmer und vieler Angehöriger hinterließ, führten historisch zu tiefen politischen und weltanschaulichen Irritationen und Entfremdungen, zu einer globalen Hilflosigkeit, Sinnhorizonte des Politischen oder auch nur des alltägli-

chen Lebens zu abzustecken, zu Hedonismus oder zu einem neuen, verhärteten Nationalismus. Dabei scheinen manche Szenen wie die lange Nacht, die der Held mit einem sterbenden Franzosen im Granatrichter verbringen muß, verhaltene Kritik an den Identitäts-Orientierungen „Nation“, „Patriotismus“, „Feind“ und dergleichen zu üben; und auch die „Kaiserkritik“ - eine Szene, in der sich die Soldaten über den Kaiser mokieren und die später aus dem Film entfernt wurde - deutet darauf hin, dass *All Quiet* eine Ent-Ideologisierung der Beziehungen der Soldaten (oder sogar allgemeiner: der „kleinen Leute“) zu Militär und Krieg und deren Wertewelten beschwört.

Der Film ist allerdings aus der Perspektive eines Unpolitischen erzählt, eines „kleinen Mannes“, wie Falлада ihn nannte, der unter der Gewalt dessen, was über ihn hereinbricht, alle Sinnhorizonte verliert, die ihm aus Elternhaus und Schule zugänglich und vertraut waren. Das ist ablesbar auch an den wenigen lyrischen Einschüben, die den Film durchziehen. Vorstellungen eines kleinen oder sogar armseligen Glücks werden greifbar, das das Private hilflos gegen die Übermacht der Bedingungen zu verteidigen sucht. Milestone behandelt gerade diese *private moments* mit Scham und Respekt, verlagert sie manchmal sogar ins Off. Als Bäumer und die junge Französin in einer zufälligen Nacht zusammenkommen, bleibt die Kamera zunächst auf der Nadel eines Plattenspieler stehen, die, als das Lied zu Ende ist, noch lange an das Rillende stößt. Das mehrsprachige, kaum auf Verständigung hinauswollende Liebesgeflüster der beiden bleibt außerhalb des Bildrahmens, als wolle sich der Film hier nicht mehr einmischen.

Das pazifistische Umfeld

All Quiet ist einer der eindrucklichsten Antikriegsfilme geblieben. Er reiht sich in die lange Reihe der pazifistisch orientierten Kriegsgeschichten der 1920er und 1930er Jahre ein [13]. Der Roman Remarques steht neben Ernst Johannsens *Vier von der Infanterie* (unter dem Titel *Westfront 1918* von G.W. Pabst 1930 verfilmt) oder Humphrey Cobbs *Paths of Glory* (1935; 1957 von Stanley Kubrick verfilmt). Und die Adaption Milestones gibt neben Filmen wie dem am Ende restaurativen, Werte wie Ehre und Heldentum feiernden *The Big Parade* (USA 1925, King Vidor), *Four Sons* (*Vier Söhne*; USA 1928, John Ford), James Whales statischem, fast vergesse-

nem Film *Journey's End* (Großbritannien 1930), dem heute surreal anmutenden *The Man Who Reclaimed His Head* (USA 1934, Edward Ludwig) oder auch *Niemandsland* (Deutschland 1931, George Shadnoff, Victor Trivas) den Blick frei auf eine historische Phase, in der die unsägliche und nie vorhergesehene Erfahrung des Ersten Weltkrieges einerseits in klare pazifistische Positionen einmündete, andererseits nach ästhetischen Ausdrucksformen gesucht wurde, die die Schrecken, denen die „verlorene Generation“ (Gertrude Stein) ausgesetzt war, erfassen konnten.

Die Traditionen des Anti-Kriegsfilms

All Quiet on the Western Front: ein Klassiker und ungemein einflußreicher Film. Er bedient sich mancher Muster, die für eine radikale Kritik des Krieges mehrfach verwendet wurden - das Motiv der Klasse gleichaltriger Jungen, die in kriegerischen Auseinandersetzungen aufgerieben wird (wie in *A Time to Love and a Time to Die / Zeit zu leben und Zeit zu sterben*, USA 1958, Douglas Sirk, oder in *Die Brücke*, BRD 1959, Bernhard Wicki), eine konsequent durchgehaltene Ohnmacht der Helden, das Motiv des Fremdwerdens in der Heimat, die Kontrastierung von Szenarien des Schreckens und idyllischen Enklaven der Sehnsucht, die Privatisierung und Intimisierung von Musik als eines unerreichbaren Vorscheins von Glück. Daß dem Film seinerzeit die Verleumdung der Leistungen und Tugenden deutscher Soldaten vorgeworfen wurde, daß dabei von der A-Nationalität dessen, wovon der Film erzählt, abgesehen wurde: Das wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf eine Ungleichzeitigkeit des Denkens und Meinens, die den kommenden Krieg schon wieder im Sinn hatte.

Filmographische Angaben

All Quiet on the Western Front (Im Western nichts Neues); USA 1930, Lewis Milestone.
131 Min., Deutschland: 136 Min., Großbritannien: 147 Min.
UA: 20.4.1930; dt. UA: 4.12.1930; UA der rekonstruierten Fassung: 18.11.1984 (ZDF)
B: George Abbott, Maxwell Anderson, Dell Andrews, nach dem Roman von Erich Maria Remarque (1928); P: Carl Laemmle Jr.; Dialogregie: George Cukor; K: Arthur Edeson (nicht-kreditiert: Karl Freund); S: Edgar Adams; D: Louis Wolheim (Katzinsky), Lewis [=Lew] Ayres (Paul Bäumer), John Wray (Himmelstoss), Arnold Lucy

(Kantorek), Ben Alexander (Franz Kemmerich), Scott Kolk (Leer).

Anmerkungen

[1] Zur Rolle des Milestone-Films in der Geschichte des Anti-Kriegsfilms vgl. Chambers 1994. Zu seiner Bedeutung als Meilenstein und Ausgangspunkt des Kriegsfilms vgl. Kelly 1997, bes. 43-57. Zur Adaption des Romans in den Film vgl. Rowley 1978.

[2] Lewis Milestone ist einer der unbekannteren Hollywood-Regisseure, der zeitlebens nicht unter Kontrakt eines einzelnen Studios stand und darum Regiearbeiten immer im Einzelvertrag übernehmen mußte. Vgl. zu seiner Arbeit Canham 1974; Millichap 1981; Hanisch 1995. Ein aufschlußreiches Interview findet sich in Higham 1969.

[3] Zur Produktionsgeschichte des Films vgl. Canham 1974, 76ff; Mitchell 1985; Beller 1991; Kelly 1998.

[4] Gerade die fast schwebend anmutende Musterung nicht einzelner Szenarien, sondern ganzer Landschaften, des Gegenübers von Bunkern, Schanzanlagen und Schützengräben, von Stacheldrahtzäunen, Granattrichtern, Leichen und dergleichen mehr gehört zum Arsenal der visuellen Strategien des Kriegsfilms. So wurden gerade die Fahrten über das Niemandsland hinweg in Pabsts *Westfront 1918* (1930) gelobt, und noch die nachdenkliche Einvernahme der Kriegslandschaft in Kubricks *Paths of Glory* (1957) wurde in der Kritik vielfach bemerkt. Die Signifikanz derartiger Aufnahmen gründet sich wohl darin, dass sie die Natur selbst als geschundenes und zerstörtes Environment zeigen, die Verletzungen der Soldaten so in die viel umfassendere Metapher einer Wunde verlegend, die der Krieg in die Welt selbst geschlagen hat.

[5] Die ungemein hohe Wertschätzung, die der Film in den USA und international genießt, läßt sich an den zahlreichen Auszeichnungen ablesen, die er bekommen hat: zwei Oscars 1930 (für die Regie und als „Bester Film“), den japanischen Kinema Junpo Award 1930 (als „Bester Film“), den Film Daily Award 1930 (als „Bester Film“), den Award of the National Board of Review 1930 (als „Bester Film“), den New York Times Award 1930 (als „Bester Film“); 1989/90 wurde er in die National Film Registry aufgenommen, 1998 in die Liste der „100 Greatest American Movies“ des American Film Institute. Das Drehbuch des Films erschien zu Beginn seiner Neuentdeckung als Klassiker des amerikanischen Kinos (Andrews/Anderson/Abbott 1986).

[6] Allerdings erschien 1931 bei Rowohl ein Bildband zum Film (Anon. 1931), was darauf hindeuten mag, dass das deutsche Echo durchaus nicht homogen gewesen ist.

[7] Zu den Konflikten, die die Nazis mit Remarques Roman hatten, vgl. Dörp 1991; Dörp 1993. Zur deutschen Zensurgeschichte vgl. Schrader 1992; Sudendorf 1984. Zur allgemeinen Bearbeitungsgeschichte vgl. Kelly 1998. Eine knappe Zusammenfassung der deutschen Zensur-

schichte findet sich *online* unter: <http://www.remarque.u-os.de/iwnnfilm.htm>.

[8] Im Detail berichtet Hans Bellers Fernsehdokumentation *Geschundenes Zelluloid - Das Schicksal des Kinoklassikers „Im Westen nicht Neues“* (BRD 1984. UA: ZDF, 15.11.1984) von den Kürzungen und Entstellungen, denen der Film ausgesetzt war. Vgl. dazu Beller 1991. Auch in anderen Ländern war der Film von massiven Eingriffen betroffen; in Frankreich etwa war die Aufführung bis 1963 untersagt. Erst danach gewann er auch dort das Ansehen als „Klassiker“ des Genres, das er bis heute genießt.

[9] Die ZDF-Fassung wurde zum Volkstrauertag ausgestrahlt. Für die neue Aktualität des Stoffs spricht auch, dass er 1979 als TV-Film erneut verfilmt wurde (R: Delbert Mann, P: Norman Rosemont, D: Richard Thomas, Donald Pleasence, Ernest Borgnine, Patricia Neal; Auszeichnungen: Golden Globe 1979 als „Best Motion Picture Made for TV“ sowie zwei Emmys für Ernest Borgnine und Patricia Neal. 1994 wurde *Remarques Roman* als Hörspiel adaptiert (P: Prince Frederick, Sprecher: Frank Muller; 5 Kassetten).

[10] Zit. n.: Lewis Milestone. Chronicle of war. In: *The Movie* (London: Orbis 1979, S. 34). Eine detaillierte Analyse der Montage der MG-Sequenz findet sich in Beller 1991.

[11] Vonderau (2004) bringt das Zurücktreten der narrativen Folgerichtigkeit der Szenen von Kriegfilmen zum einen in Verbindung mit der Theaterform des „Stationendramas“, zum anderen mit dem Abenteuerfilm, der ähnlich kaleidoskopische, narrativ nur oberflächlich verbundene Szenenfolgen enthält.

[12] Die Ent-Individualisierung der Rekruten setzt schon in der Ausbildung ein. Hier geht es darum, individuellen Willen zu brechen, die einzelnen in die militärische Apparatur einzupassen, das Psychische und Private auszutreiben. Soldat-Werden als eine Transformation des (klein-)bürgerlichen Individuums in eine neue, dem moralischen und emotionalen Ursprungs-Milieu radikal entfremdete Existenzform. Darum sind die Kasernenhof-Szenen in *All Quiet* so lang, darum ist die Wandlung des Postboten Himmelstoß in einen Schleifer so bedeutsam. Die Wandlung von jungen Männern in Soldaten bleibt ein Thema des Kriegsfilms bis in die Gegenwart. Erinnerung sei an die erste Hälfte von Kubricks Film *Full Metal Jacket* (1987), der sich ausschließlich der brutalen Gleichrichtung der Rekruten im Ausbildungslager widmet. Patrick Vonderau (2004) nimmt sogar Privat- und Militärwelt als zwei eigene Realitätsregionen an, die mit Werten besetzt sind, die einander ausschließen; darum ist die Ausbildung zum Soldaten zugleich eine „Grenzüberschreitung“ im Lotmanschen Sinne.

[13] Sicherlich sollte daran erinnert werden, dass der Erste Weltkrieg eine einschneidende historische Erfahrung gewesen ist, die ein vielstimmiges literarisches Echo angestoßen hat (aber auch theologische, philosophische, medizinische und ähnliche Reaktionen hatte); vgl. dazu Eksteins 1989, insbes. 275-299. Noch kein Krieg hatte derar-

tig umfassend und totalitär in die Alltagswelt ganzer Völker eingegriffen, hatte so radikale Traumatisierungen zur Folge wie dieser. Der Erste Weltkrieg ist darum in der Geschichte des Kriegsfilms der historische Referenzkrieg, mit ihm beginnt die Moderne der Kriegführung, die tatsächliche Entmündigung des Subjekts und der schließliche Verlust jeglicher Glaubens- oder Überzeugungstatsachen in den Schützengräben. Alle älteren Kriege werden zwar gelegentlich dargestellt, doch erst der Krieg von 1914-18 gibt dem Genre Kontur. Vgl. als Übersicht über die filmische Adaption des Ersten Weltkriegs Isenberg 1981. Zu den deutschen Filmen zum Thema, die im Lauf der Weimarer Republik entstanden, vgl. Kester 2003.

Literatur

Andrews, Dell / Anderson, Maxwell / Abbott, George (1986) *All Quiet on the Western Front*. In: *Best American Screenplays*. 1. Ed. by Sam Thomas. New York: Crown.

Anon. (1931) *Der Film „Im Westen nichts Neues“ in Bildern*. Berlin: Rowohlt.

Beller, Hans (1991) *Im Westen nichts Neues (All Quiet on the Western Front, 1929)*. In: *Fischer Filmgeschichte. Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925-1944*. Hrsg. v. Werner Faulstich u. Helmut Korte. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg., S. 110-129 (Fischer Cinema.) / (Fischer Taschenbuch. 4492.).

Canham, Kingsley (1974) Lewis Milestone. In: *Henry King, Lewis Milestone, Sam Wood*. Ed. by Clive Denton, Tony Thomas & Kingsley Canham. London/New York: A.S. Barnes / Tantivy 1974, S. 69-117 (The Hollywood Professionals. 2.).

Chambers, John Whiteclay, II (1994) *All Quiet on the Western Front (1930): the antiwar film and the image of the First World War*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 14,4, Oct. 1994, S. 377-412. -- Repr.: *All quiet on the Western front: the antiwar film and the image of modern war*. In: *World War II, film, and history*. Ed. by John Whiteclay Chambers II and David Culbert. New York: Oxford University Press 1996. -- Dt.: *All Quiet on the Western Front/Im Westen nichts Neues (1930)*. Der Antikriegsfilm und das Bild des modernen Krieges. In: Thomas F. Schneider (Hrsg.): *Das Auge ist ein starker Verführer. Erich Maria Remarque und der Film*. Osnabrück: Rasch 1998, S. 33-50.

Dörp, Peter (1991) Goebbels' Kampf gegen Remarque. Eine Untersuchung über die Hintergründe des Hasses und der Agitation Goebbels' gegen den Roman *Im Westen nichts Neues* von Erich Maria Remarque. In: *Erich Maria Remarque Jahrbuch* 1, S. 48-64.

Dörp, Peter (1993) Goebbels' Kampf gegen Remarque (2). 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: *Erich Maria Remarque Jahrbuch* 3, 1993, S. 45-72. --

Online: <http://www.bm.shuttle.de/bm/abteigym/doerp2.htm>.

Eksteins, Modris (1989) *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. London: Bantam.

Eksteins, Modris (2000) *All Quiet on the Western Front*. In: *The movies as history: Visions of the twentieth century*. Ed. by David Ellwood. Stroud: Sutton.

Gooch, Herbert E., III (1998) Isolationism in *All quiet on the Western front*. In: *Reelpolitik: political ideologies in '30s and '40s films*. By Beverly Merrill Kelley [et al.]. Westport, Conn.: Praeger, S. 95-113 (Praeger Series in Political Communication.).

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

Higham, Charles (1969) *The celluloid muse: Hollywood directors speak*. London: Angus & Roberston, S. 144-172.

Isenberg, Michael T. (1981) *War on film - The American Cinema and World War I, 1914-1941*. East Brunswick: Associated University Presses / Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

Kelly, Andrew (1997) *Cinema nad the great war*. London: Taylor & Francis.

Kelly, Andrew (1998) *Filming „All Quiet on the Western Front“*. *Brutal Cutting, Stupid Censors, Bigoted Politics*. London/New York: Tauris.

Kester, Bernadette (2003) *Film Front Weimar : representations of the First World War in German films of the Weimar period (1919-1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2003.

Korte, Helmut (1998) *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 103-117.

Millichap, Joseph R. (1981) *Lewis Milestone*. Boston: Twayne Publishers.

Mitchell, George J. (1985) Making *All Quiet on the Western Front*. In: *American Cinematographer* 66,9, Sept. 1985, S. 34-43.

Rowley, Brian A. (1978) Journalism into Fiction: Erich Maria Remarque's *Im Westen nichts Neues*. In: *The First World War in Fiction. A Collection of Critical Essays*. Ed. by Holger Klein. London: Macmillan, S. 101-111.

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

Sudendorf, Werner (1984) Zensurkämpfe sind Machtkämpfe. *Im Westen nichts Neues* 1930 in Deutschland. In: *epd Film*, 11, 1984, S. 19-25.

Vonderau, Patrick (2004) Krieg im Kino. Aufriß eines Problemfeldes. In: *Krieg und Medien. Verantwortung zwischen apokalyptischen Bildern und paradiesischen Quoten*. Hrs. V. Petra Grimm u. Ralph Capurro. Stuttgart: Steiner, S. 97-106 (Medienethik. 4.).