

*„Deutschland im Jahre Null“, ein Beispiel für den italienischen Neorealismus, bietet eine präzise Schilderung der Lebensumstände im Nachkriegsdeutschland. Rossellini verdichtet Alltagssituationen, um die Heimatlosigkeit der Menschen zu beschreiben, die zu keinen neuen Identitäten finden können, weil sie zutiefst in sich gefangen sind. Der Film läßt uns eher über die Geschehnisse mitfühlen, als über eine Identifikation mit den Figuren.*

## **Deutschland im Jahre Null / Germania, Anno Zero 1948**

Regie: Roberto Rossellini

Buch: Roberto Rossellini, Carlo Lizzani, Max Kolpe

Kamera: Robert Juillard

Musik: Renzo Rossellini

Schnitt: Eraldo Da Roma

Edmund Koehler: Edmund Meschke

Edmunds Vater: Ernst Pittschau

Eva Koehler: Ingetraud Hinze

Karl-Heinz Koehler: Franz Krüger

Henning: Erich Gühne

Uraufführung am 11.07.1948, Filmfestspiele Locarno

Deutsche Erstaufführung am 09.04.1952 im Studio für Filmkunst, München

Filmlänge: 70 min

Preise: Großer Preis für den besten Film, Filmfestspiele Locarno 1948

### ***Entstehungsgeschichte***

„Deutschland im Jahre Null“ bildet den dritten Teil einer „Kriegstrilogie“, die Rossellini im Stil des Neorealismus (siehe den Exkurs hierzu) zwischen 1945 und 1948, entwickelte. Mit „Rom offene Stadt“ (1945) machte er den Anfang und „Paisa“ (1946) bildete das vielbeachtete Mittelstück dieser Trilogie.

Der hier besprochene Film wurde von Rossellini in deutscher Sprache gedreht; erst später entstand eine italienisch nachsynchronisierte Fassung. Nachdem er in Paris von den französischen Behörden die Genehmigung zum Drehen in Berlin erhalten hatte, fuhr er allein in die Stadt. Er kehrte zutiefst beeindruckt und verstört nach Paris zurück, das Ausmaß der Zerstörung hatte ihn erschüttert. Dort lernte er den deutschen Emigranten und Drehbuchautoren Max Kolpe (im Vorspann als Max Colpet benannt) kennen, mit dem er zusammen mit Carlo Lizzani den Film realisiert. Während der Entstehung des Drehbuches wird er von allen Besatzungsbehörden und der Kommunistischen Partei Berlins intensiv unterstützt. Die Idee, den Film an der Lebenswirklichkeit eines Jungen zu orientieren entsteht schnell. Edmund Meschke, der jugendliche Hauptdarsteller, war der Sohn eines Stallmeisters im Zirkus „Barlay“, den Rossellini zufällig entdeckte und für die Rolle engagierte. Diesen Film aus der tragischen Sicht des Jungen zu erzählen korrespondiert mit der Widmung, die Rossellini seinem Film voranstellt: „Questo film e dedicato alla memoria di mio figlio Romano. Roberto Rosellini“ (Dieser Film ist der Erinnerung an meinen Sohn Romano gewidmet.) Romano ist kurz vor Beginn der Dreharbeiten in Spanien neunjährig umgekommen und die Trauer um ihn ist in diesen Film spürbar eingedrungen. Bis auf den Schauspieler Ernst Pittschau (Edmunds Vater) arbeitet Rossellini wie in den anderen beiden Filmen seiner „Kriegstrilogie“ fast ausschließlich mit LaiendarstellerInnen. Ab Sommer 1947 fanden dann die Drehvorbereitungen in Berlin statt. Alle Außenaufnahmen werden in Berlin gedreht. Doch Rossellini plagten während der gesamten Dreharbeiten enorme Geldsorgen, so daß er sich gezwungen sieht, seine 15 „Hauptdarsteller“ nach Rom zu transportieren, was zu einer etwa zweimonatigen Drehpause dank einiger bürokratischer Verwicklungen führte. Die Innenszenen wurden dann erst in Rom im Studio nachgebaut. Während der erzwungenen Drehpause können sich die ausgehungerten deutschen DarstellerInnen mit vielen und guten Lebensmitteln versorgen. Eine deutlich sicht-

bare Gewichtszunahme war die Folge. Um nicht zu große Brüche zwischen Innen- und Außensequenzen entstehen zu lassen, müssen sich die DarstellerInnen einer Diät unterziehen, was erneut eine zweiwöchige Drehpause nach sich zieht.

In Deutschland wurde der Film abgelehnt. "Rossellini pflückt in diesem Film nicht Blumen von dem Grab einer Nation", schrieb der als amerikanischer Besatzungsoffizier zurückgekehrte Hans Habe, "er erbricht sich in den Sarg." (Süddeutsche Zeitung, 28.9.1949). An der Kasse entwickelte sich der Film zu einem Flop. Erst drei Jahre nach der Uraufführung war der Film in deutschen Kinos sporadisch zu sehen; bis heute ist *Germania, anno zero* hierzulande kaum rezipiert worden. In Frankreich dagegen, wo das Projekt gereift war, fand der Film eine begeisterte Aufnahme. In Italien wurde er mit Preisen ausgezeichnet, stieß darüber hinaus aber kaum auf Zuschauerinteresse.

### ***Der Film***

Erzählt wird die Geschichte eines 12 jährigen Jungen in den Trümmern von Berlin. Er versucht sich in dieser Welt durchzuschlagen, scheitert aber beständig und zuletzt an einer eigentlich als Heldentat konzipierten Handlung.

„Deutschland im Jahre Null“ beginnt mit einem ersten Titelvorspann, der mit Bildern einer Kamerafahrt durch das zerstörte Berlin unterlegt ist.

Ein zweiter Vorspann, der dieselben Bilder zeigt, nun aber mit gesprochenem Wort unterlegt ist läßt uns folgendes hören: „Dieser Film, der im Sommer 1947 in Berlin gedreht wurde, will nichts anderes sein, als ein objektives und wahrhaftes Bild, dieser riesigen und fast völlig zerstörten Stadt, in der 3 ½ Millionen Menschen ein schlimmes, verzweifertes Dasein fristen, fast so, als seien sie sich dessen gar nicht bewußt. Sie leben in der Tragödie, als sei diese ihr natürliches Lebenselement. Aber das tun sie nicht aus Seelenstärke oder Überzeugung heraus, sondern einfach aus Müdigkeit. Hier geht es nicht um eine Anklage gegen das deutsche Volk, sondern um eine sachliche Bestandsaufnahme der Tatsachen. Sollte jedoch jemand glauben, nachdem er diese Geschichte von Edmund Koehler miterlebt hat, es müßte etwas geschehen, man müßte den deutschen Kindern beibringen das Leben wieder zu lieben, dann hätte sich die Mühe desjenigen der diesen Film gemacht hat, mehr als gelohnt.“

Rossellini formuliert sein Programm gleich zu Beginn des Filmes. Sein Grundanliegen, der eindringliche Appell an die Humanität, erfährt hier zum erstenmal eine Grenzüberschreitung über Nationen-Grenzen hinweg. Nicht das Anklagende steht im Vordergrund, sondern das verstehende Nachzeichnen des tragisch fehlenden Lebensmutes der Bevölkerung im Berlin des Jahres 1947. Das dieses „objektiv“ geschehen kann, scheint uns eine idealistische Überzeichnung von Rossellini zu sein. Vielmehr steht ein Film nach einer solch programmatischen Ankündigung in der Gefahr zum reinen Mittel der Entfaltung einer These zu werden; einer Gefahr der Rossellini, wie im Folgenden deutlich wird, nicht vollständig zu entgehen weiß.

Auffällig ist, daß dieser gesprochene Text auf der z.Zt. als französische Pressung auf dem Markt befindlichen DVD fehlt (Allemagne année zéro, Collection Cine Club, 1999). Vielleicht trägt der humanitäre Gestus Rossellinis fast 60 Jahre nach Entstehung des Filmes immer noch ein zu hohes Maß an Anstößigkeit in sich.

---

## **Der Neorealismus**

bezeichnet eine Periode der italienischen Filmgeschichte zwischen 1943 und 1952. Diese bedeutendste Periode in der italienischen Filmgeschichte bescherte auch international große Erfolge. Obwohl der Neorealismus einen relativ kurzen Zeitabschnitt betrifft (1943-1952) und die Anzahl der Filme, die als „neorealistisch“ bezeichnet werden können, klein war im Ver-

gleich zur Gesamtproduktion dieser Jahre', waren diese Filme sehr einflussreich auf die gesamteuropäische Filmproduktion, vor allem auf die französische „Nouvelle vague“ der späten fünfziger und sechziger Jahre (vgl. die Filmanalyse zu „Außer Atem“). Besonders die französische Filmkritik, allen voran Andre Bazin, trug maßgeblich zur internationalen Verbreitung des Neorealismus bei.

Auch viele italienische Regisseure der nachfolgenden Generationen waren vom Neorealismus beeinflusst, u.a. Michelangelo Antonioni (vgl. Filmanalyse zu „Blow up“), Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini (vgl. Filmanalyse zu „La Strada“), Gianni Amelio.

Die wichtigsten Vertreter des Neorealismus waren Roberto Rossellini, Vittorio De Sica und der Drehbuchautor und „Theoretiker“ des Neorealismus Cesare Zavattini und Luchino Visconti. Gemeinsam ist diesen Regisseuren ein moralisches und politisches Engagement sowie die Ablehnung des faschistischen Unterhaltungskinos und der faschistischen Ästhetik und Zensur und der damit verbundenen künstlerischen und politischen Einschränkungen. Die Neorealisten hatten den Wunsch nach einer ästhetischen Erneuerung des italienischen Kinos. Die moralische Reaktion auf die Schrecken von Faschismus und Krieg führten zu einer Betonung von menschlichen und sozialen Werten. Themen vieler Filme waren u.a. Krieg, Resistenza (Widerstandskampf gegen Faschismus und deutsche Besatzer) und Befreiung sowie soziale Ungerechtigkeit, Arbeitslosigkeit, Armut, Auflösung der traditionellen Familienstrukturen und Kriminalität. Es entwickelte sich ein neues realistisches Kino, das in starkem Kontrast zum Unterhaltungskino des Faschismus stand, das jeglichen Bezug zur Realität ausblendete. In den neorealistischen Filmen wurden soziale Gruppen dargestellt, die in Filmen zur Zeit des Faschismus vernachlässigt wurden: Kinder, Frauen, Arbeiter, Fischer in Sizilien, Pensionisten, Tagelöhner, nach dem Krieg entwurzelte, vereinsamte Menschen.

Stimmen die Themen und einige formale Aspekte der neorealistischen Filme mit den sowjetischen Revolutionsfilmen überein, so unterscheiden sie sich doch zutiefst in ihrer humanitären Grunddisposition. „Die Filme vergessen nicht, daß die Welt, bevor sie etwas zu Verurteilen ist, einfach *ist*. ... im Film besitzen die Figuren alle eine bestürzende Wahrhaftigkeit. Keine wird zur Sache oder zum Symbol reduziert, was es erlauben würde, sie mit Leichtigkeit zu hassen, ohne die Ambivalenz ihres Menschseins zur Kenntnis zu nehmen und überwinden zu müssen“ (Bazin, S. 302).

Als Vorläufer des Neorealismus gilt u.a. der Film *Ossessione* (Visconti, 1943).

Der Begriff „Neorealismus“ wird zum ersten Mal von dem Theoretiker und Schriftsteller Umberto Barbaro im Jahr 1928 im Zusammenhang mit Literatur und Film aus der Sowjetunion verwendet und taucht im Laufe der dreißiger und vierziger Jahre immer wieder auf.

Stilmerkmale: Viele neorealistische Filme weisen bewußt keine geschliffenen sondern natürliche Dialoge (Verwendung von Dialekten, die in Filmen zur Zeit des Faschismus verpönt waren) auf, meist werden Laiendarsteller (in Abwendung vom Starprinzip des faschistischen Kinos) verwendet und es wird auf Originalschauplätzen und mit natürlichem Licht gefilmt. Die erstklassigen Drehbücher behandeln ausschließlich aktuelle Themen; auf genaue Beobachtung, Analyse und Darstellung von alltäglichen Dingen wird großer Wert gelegt.

Filmbeispiele: Roberto Rossellini: *Roma città aperta* / Rom offene Stadt (1945), *Paisa* / Paisa (1946), *Germania anno zero* / Deutschland im Jahre Null (1948) / Vittorio De Sica: *Sciuscià* / Schuhputzer (1946), *Ladri di biciclette* / Fahrraddiebe (1948), *Umberto D.* / Umberto D. (1952) / Luchino Visconti: *La terra trema* / Die Erde bebt (1948) / Giuseppe De Santis: *Caccia tragica* / Tragische Jagd (1947), *Riso amaro* / Bitterer Reis (1949)

Der hier vorliegende Film ist sicher nicht als Meisterwerk des Neorealismus anzusprechen, dazu würden sich eher „Die Erde bebt“ von Visconti oder „Fahrraddiebe“ von De Sica anbieten.

Einen wundervollen und mit großer Liebe gezeichneten Überblick über den Neorealismus im Film, vermittelt die ca. vierstündige filmische Dokumentation von Martin Scorsese: „Meine italienische Reise“ (1999).

---

### ***Das Leben auf der Straße***

(1) Ein Kameraschwenk über die Ruinen dient als establishing shot. (2) Der Blick der Kamera senkt sich von den Ruinen auf einen Friedhof. Die Zerstörung der Gebäude bedeutete zugleich den Tod von Menschen. Er ist es der in dieser Stadt regiert. Damit ist zugleich das bestimmende Thema des Filmes angedeutet: Die tödliche Gefangenschaft in der sich alle befinden, die hier „leben“. Der Hauptdarsteller, der 12jährige Edmund Koehler, kommt in den Blick. Er hebt Gräber(!) aus. Edmund arbeitet im Umfeld des Todes, um letztlich seiner Familie zu helfen. Doch er wird als noch zu jung für diese Arbeit von den Mitarbeitenden Erwachsenen identifiziert und muß gehen. Bereits in der ersten Sequenz scheitert Edmund mit seinem Bemühen Verantwortung für die Versorgung seiner Familie zu übernehmen. Eine Verantwortung, die auf den Schultern dieses 12jährigen viel zu schwer lastet und letztlich nicht von ihm getragen werden kann. In Korrespondenz zu dem Eingangsstatement Rossellinis scheint hier bereits auf, daß eine Gesellschaft in der Kindheit nicht mehr lebbar scheint, dem Tod ausgeliefert ist. So beginnt der Film genauso zwangsläufig mit dem Tod, wie er mit ihm schließt. Es gibt keine Zukunft, nur Ruinen und Tod.

(3) Ein paar Straßen weiter sieht er, wie an totes auf der Straße liegendes Pferd aus einer Ansammlung von Menschen heraus geschlachtet wird. Der Tod auf der Straße. Edmund will auch ein Stück abbekommen, wird aber weggeschickt. Erneut scheitert er. Bereits hier wird deutlich, daß Rossellini uns keine Identifikationsfigur anbieten will. Wir sind Begleiter der Hauptperson, aber die Möglichkeit mitzufühlen haben wir nicht. Es sind die Lebensumstände, die uns zum Mitfühlen anregen, nicht aber die Personen selbst, denn diese zeigen kaum Emotionen. Dabei werden die Personen, allen voran Edmund mit Liebe und Respekt gezeichnet, als Gefangene ihrer Zeit und ihrer selbst.

(4) Als Kohlen von einem LKW herunterfallen, kann er einige aufsammeln, bevor er von einem Polizisten verjagt wird.

(5) In einer Plansequenz (vgl. nachstehenden Exkurs), einem Stilmittel, welches Rossellini häufig in diesem Film verwendet, folgt die Kamera Edmund durch die Straßen. Gegen Ende der Sequenz öffnet die Kamera zu einer Totalen hin und zeigt eine völlig zerstörte Straßenzelle an der Edmund vorbeigeht. Tote Fensterhöhlen begleiten ihn.

---

### ***Plansequenzen***

Eine Plansequenz ist durch die überdurchschnittlich lange Dauer einer ungeschnittenen Kameraeinstellung definiert und durch die relative Kompliziertheit der Kameraoperationen die zu ihrer Realisierung führen. Für den französischen Filmkritiker und Theoretiker Andre Bazin galt die Arbeit mit langen Einstellungen, als „Realismus“. Er verstand dabei den Verzicht auf Schnitte zugleich als Verzicht auf die Manipulationsmöglichkeiten des Films.

Einer der bekanntesten Experimente in dieser Hinsicht stellt der Film „Cocktail für eine Leiche“ von Hitchcock dar, der quasi in einer einzigen 80minütigen Einstellung gedreht worden ist.

Wahrnehmungspsychologisch wird uns durch die langandauernde und fließende Bewegung der Kamera die Möglichkeit verweigert, den Blick abzuwenden.

---

### ***Das Leben in den Ruinen***

(6) Edmund betritt ein Haus durch ein zerstörtes Treppenhaus hindurch. Im ersten Stock klingelt er. Eine junge Frau, die Tochter des Wohnungsinhabers, öffnet ihm die Türe.

(7) Hinter der Türe findet er eine Ansammlung von Menschen vor, die um einen Stromableser herumstehen. Dieser hat einen zu hohen Stromverbrauch der Bewohner der Wohnung festgestellt. Er droht ihnen mit einer saftigen Geldstrafe, auch nachdem er auf die große Anzahl der Personen aufmerksam gemacht wird, die die Wohnung bewohnen. Nur eine Bestechung mit einigen Zigaretten bewegt ihn dazu, zunächst von einer Meldung abzusehen. Die Lebensumstände korrumpieren die Menschen. Zwischenmenschliche Solidarität bleibt auf der Strecke.

(8) Die Wohnungsinhaber, Herr Rademacher, macht die Koehlers für den hohen Stromverbrauch verantwortlich. Der kranke Vater, dem Wärmflaschen, heißer Tee und heiße Umschläge bereitet werden, soll zukünftig darauf verzichten. Als eine andere Bewohnerin, eine Emigrantin, für die Koehlers einzutreten versucht, wird sie von Rademacher zurechtgewiesen: „Krank sind wir schließlich alle und es geht uns allen nicht besser.“

(9) Der kranke Vater von Edmund fragt, was los war. Dabei erfährt der Betrachter, das eine der Bewohnerinnen die erwachsene Schwester von Edmund ist, sie heißt Eva. Der Vater erfährt von dem Scheitern Edmunds einen Job auf dem Friedhof zu erhalten und ist darüber ganz froh, weil die ja schließlich keine Arbeit für einen 12jährigen Jungen sei. Dieser entgegnet, daß er doch für seinen älteren Bruder Karl-Heinz, der nun in den Blick gerät, etwas zu essen besorgen müsse. Der Vater hält Karl-Heinz, der sich vor den Behörden versteckt, weil er befürchtet im Gefängnis zu landen, wenn er, als ehemaliger Soldat, sich stellen würde, eine Gardinenpredigt: „Ist es die klar, daß dein Bruder die ganze Schwere unseres Daseins, allein auf seinen Schultern trägt?“ Der Vater gefangen in seiner Krankheit, Karl-Heinz in seiner Angst, Edmund in seinem Gefühl der alleinigen Verantwortung für das Wohl aller. Edmund verteidigt letztlich sogar seinen Bruder und hält ihn davon ab, sich zu stellen, für einen Moment bildet dabei ein geflicktes Fensterkreuz den Hintergrund seines Tuns.

(10) Eva will Karl-Heinz unter vier Augen sprechen. Dieser wird nicht nur als ehemaliger Soldat, sondern auch als ein zutiefst überzeugter Soldat deutlich. Er hat Angst vor Entdeckung, durch andere Bewohnerinnen der Wohnung: „Ja, ja die sogenannten Opfer des Faschismus, das kennt man.“

Seine Schwester bedrängt ihn, sich seiner Verantwortung zu stellen. Dieser entgegnet, daß er, der im Krieg soviel durchgemacht habe, nicht mehr leiden will, was Eva dazu bewegt ihre Vorhaltungen zurückzunehmen.

(11) Die Emigrantin ist hier mit ihrer Tochter und einer weiteren Mitbewohnerin im Gespräch. Sie erkundigt sich, warum alle so mißtrauisch gegen sie wären, und erhält zur Antwort, dies wäre auf ihre politischen Überzeugungen zurückzuführen. Mißtrauen durchzieht die menschlichen Beziehungen. Eva betritt das Zimmer und die Emigrantin verläßt es. Als die Andere Eva darauf anspricht, daß die Fürsprecherin eine hilfsbreite Person sei antwortet Eva: „Ich glaube nicht an fremde Hilfe, heutzutage muß sich jeder alleine helfen“. Auch sie ist gefangen in ihrem Mißtrauen.

Nachdem die äußeren Rahmenbedingungen menschlicher Existenz dargestellt wurden, sind nun die inneren Gefangenschaften der Hauptakteure beschrieben. Im Folgenden geht es nun um

***Versuche das Leben zu gestalten.***

(12) Seiner Familie gegenüber hatte Edmund behauptet, daß Herr Rademacher einen Auftrag für ihn hätte, nun stellt sich heraus, daß Edmund Herrn Rademacher erst davon überzeugen muß, ihm etwas zum Tauschen zu überlassen. Er erhofft sich vielleicht selbst einen kleinen Anteil von dem Erlös zu erhalten. Frau Rademacher interveniert zu seinen Gunsten, so daß ihm eine Waage überlassen wird, die er für 300 Mark verkaufen soll. Edmund Sorge um seine Familie nimmt eine neue Qualität an: Er lügt, um die Zukunftsängste seiner Familie zu reduzieren und bringt sich selbst damit in eine Position des Retters. Eine Position, die er letztlich nicht ausfüllen kann und tragisch daran scheitern wird.

Als Eva das Zimmer betritt und darauf hinweist, das Edmund sich beeilen solle, weil sie noch ausgehen will, muß Edmund seine Schwester vor den Rademachers in Schutz nehmen, die ihr übel nachreden.

(13) Herr Rademacher hat den Zweifel in Edmund gepflanzt. Er befragt nun sorgenvoll seine Schwester, warum sie jeden Abend weggehe. Er will nicht, daß sie dies tut. Sie tröstet ihn und beschwört sein Vertrauen. Als sie sich verabschiedet hinterläßt sie einen grübelnden kleinen Jungen, der den Eindruck macht, als bewege er in seinen Gedanken, er sei selbst daran schuld, daß seine Schwester unmoralische Dinge tun muß, weil er nicht genug für die Familie Sorge. Darüber hinaus wird ihm so deutlich, daß seine Schwester gewillt ist, ein eigenes Leben zu führen. Auch diese Beziehung ist nicht so tragfähig, wie Edmund dies nötig hätte. Eva kann ihm nicht die Mutter ersetzen.

(14) In der Bar sehen wir tanzende Frauen und vereinzelt auch Männer anderer Nationen. Eva vergnügt sich, läßt sich zu einem Cognac einladen und erhält eine Zigarette von ihrem französischen Tanzpartner. Nachdem dieser sich verabschiedet hat, reden ihr andere Frauen zu, doch einmal „eine solche Situation auszunutzen“. Sie lehnt dies ab. Ihre Verzweiflung ist nicht so groß, daß sie nicht doch noch eine eigene Würde in sich verspürt. Die Barbesuche scheinen für Eva die Möglichkeit zu bieten ihrem täglichen Elend ein wenig zu entrinnen, hier findet sie Kraft für ihren Alltag.

Die Kamera zeigt uns die Sequenz wieder in Form einer Plansequenz.

(15) Rossellini vermittelt in dieser Szene erneut eine der tiefen Dichotomien in der sich menschliche Existenz angesichts der Katastrophe befindet. Vor einem Lebensmittelladen hat sich eine lange Schlange gebildet. Die wartenden Frauen schimpfen auf ihre nicht arbeitenden Männer (die wie sich später noch deutlicher zeigt, ihre Identität angesichts des Niedergangs der Nazis beinahe vollständig verloren haben). Auch unterhalten sie sich über andere 10jährige, die mehr zum Lebensunterhalt der Familien beitragen, als alle anderen. Damit wird Edmunds Schicksal universalisiert. Eva und eine Freundin stellen sich an. Die Freundin drängt Eva mehr zu tun für ihre Familie und nicht vor Prostitution zurückzuschrecken. Eva antwortet hier nicht mit dem Bezug auf ihre eigene Integrität, sondern weil sie auf Helmut warte, der in Kriegsgefangenschaft ist und sie aneinander Halt fänden und die will sie nicht preisgeben. Sie definiert hier den eigentlichen Bezugspunkt ihres Lebens außerhalb ihrer Familie. Dies schützt sie schließlich davor auf der einen Seite in einer reinen Zweckorientiertheit aufzugehen, auf der anderen Seite definiert sie, für sich selbst schmerzlich, eine Grenze der Hilfeleistung für ihre Familie. Rossellini behandelt dieses Thema mit großem Respekt vor den Frauen, er diskreditiert sie nicht und stellt zu keiner Zeit diese aus der Not geborene Pros-

titution aus. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß die Name „Eva“ aus dem Hebräischen übersetzt „Leben“ bedeutet.

**(16)** Edmund versucht die Waage zu verkaufen. Ein älterer, gut gekleideter Herr, der ihn von oben herab behandelt, gibt ihm dafür zwei Fleischkonserven. Edmund ist nicht in der Lage sich angemessen gegen diesen schlechten Tausch zu wehren. Wieder scheitert er zum Teil mit seinen Rettungsversuchen.

**(17)** Bei seinem Gang durch die Stadt sehen wir Edmund, wie er Kinder beim Spielen auf einem Brunnen beobachtet. Er beobachtet, obwohl die Situation zum Mitspielen einlädt. Er spürt bereits die Distanz, zwischen den unbefangenen spielenden Kindern und sich selbst. So begegnet er seinem alten Lehrer Henning, der kein Lehrer mehr ist: „Die Behörden und ich, wir haben nicht die gleiche Anschauung über die Erziehung der heutigen Jugend.“ Dabei nimmt er mehr Körperkontakt zu Edmund auf, als angemessen erscheint. Sie gehen ein Stückchen gemeinsam durch die Straßen. Henning trifft auf einen alten Bekannten, der in den Trümmern schufftet: „Arbeit? Sklavendienst! Früher waren wir noch Männer, Nationalsozialisten, heute sind wir nur noch Nazis.“ Die Identität ist diesen Männern abhanden gekommen, etwas Neues, über das sie sich definieren könnten ist nicht in Sicht. Sie fahren mit der Straßenbahn zu Hennings Wohnung. Henning berichtet davon, daß er auch in den Trümmern arbeiten müssen, aber erwirkt hat, daß er krankgeschrieben wurde. Gleichzeitig erinnert er Edmund daran, daß dieser einmal mit einem falschen Attest in der Schule aufgetaucht sei und nur weil er, Edmund, es gewesen sei habe er, Henning, auf härtere Strafen verzichtet. Die Doppelmoral mancher Nazis kommt hier zur Sprache wie auch die Vorstellung Hennings eindeutig im Recht, auf der richtigen Seite zu sein. Sie betreten das Haus, und wollen sich an den unten Wohnenden vorbeischleichen, was nicht gelingt. Henning übergibt die Dinge mit denen er beauftragt war, sie zu besorgen (Nagellack). Der anwesende Mann scheint ebenfalls pädophil orientiert zu sein. Sie gehen in Hennings Zimmer, wo Henning Edmund auf seinen Schoß zieht und durchaus interessiert und zugewandt aber eben auch viel zu zärtlich diesen nach seinem Befinden und der familiären Situation befragt. Henning will Edmund tatsächlich helfen und erteilt ihm einen Auftrag: Eine Platte mit einer Hitler-Rede an „Amis oder Tommis“ zu verkaufen. Er verpflichtet ihn aber zur Geheimhaltung und gibt ihm zur Verkaufsförderung ein Grammophon mit.

**(18)** Draußen macht Henning Edmund mit zwei anderen Jugendlichen, Mädchen (Christel) und Junge (Jo), bekannt, die auch Aufträge für Henning erledigen. Sie sollen Edmund einweisen. Wir sehen englische Soldaten, die sich in ihrer Freizeit durch die Ruinen der Reichkanzlei führen lassen. Die Sprache ist hier Englisch (ohne Untertitel), um den realen Charakter des Geschehens zu unterstreichen. Jo hat zwei Engländer gefunden, die an der Schallplatte interessiert sind. Edmund spielt sie ihnen mit dem Grammophon vor. Es erschallt eine hoffnungsvolle Durchhalte-Rede Hitlers in den Ruinen der Stadt. Eine eindruckliche Gegenüberstellung des Pathos von Hitler und den entstandenen Folgen. Gleichzeitig ist ein Großvater mit seinem kleinen Enkelkind in die Szenerie hineingeschnitten. Sie nehmen die Rede in den Ruinen wahr und wenden sich ab, dabei bleibt vor allem der Großvater seltsam unbeteiligt, ja resigniert und müde. Die Rede Hitlers in den Trümmern seiner Größenphantasien, bewirkt keineswegs emotionale Reaktionen, sondern hinterläßt die Bewohner der Stadt eingewoben in die Tragik ihres Alltags.

**(19)** Edmund übergibt Henning das erzielte Geld, und wird von ihm mit 10 Mark abgespeist. Damit scheint Hennings Interesse an Edmund erloschen, die Nähe, die er ihm vorgespielt hat, sie trägt nicht. Edmund versucht noch hinter ihm her zu gehen, als er sich abwendet, begreift

aber sofort die Vergeblichkeit seines Tuns (Nähe zu erhalten) und läuft den beiden anderen Jugendlichen hinterher.

(20) Edmund beobachtet Jo dabei wie er ein Ding dreht. Dieser bietet einer Dame ein Stück Seife an und verschwindet mit ihrem Geld ohne Gegenleistung. Edmund lernt Diebstahl als legitime Form des Überlebens kennen.

(21) Die Freunde von Jo treten in das Gesichtsfelds von Edmund. Jo bezeichnet Christel seinen Freunden gegenüber als „Zigarettenmatratze“. Die Bindung, die Edmund zwischen den beiden vermutet hat, trägt ebenfalls nicht. Hingegen scheint Christel bereits das umzusetzen (sich zu prostituieren), was Eva betont nicht tut.

Abends klauen sie Kartoffeln von einem Zug. Sie entkommen. Edmund übernimmt das Schema „Diebstahl“ von Jo.

(22) Nach dem nächtlichen Kartoffelklau finden Christel und Edmund, Jo auf einem Schrottplatz, wo Jo nun seinerseits Edmund über's Ohr haut. Edmund bekommt eine Idee davon, daß er, einmal die Ebene des Diebstahls akzeptierend, selbst zum Opfer solchen Handelns werden kann. Nähe, Verlässlichkeit, tragfähige Beziehungen scheinen auch hier nicht zu finden zu sein. Da bietet Jo Edmund an die Nacht mit Christel, deren Eltern tot sind, zu verbringen. Was diese vermutlich auch tun (Rossellini zeigt dies nicht). Auf Edmunds Nachfrage überläßt Jo ihm einige Kartoffeln, womit er wenigstens einen kleinen Erfolg erzielt. Rossellini zeichnet diese Szene in scharfen schwarz-weiß Kontrasten, was die Dramatik weiter steigert.

### ***Mißerfolge***

(23) Edmund kommt am nächsten Tag nach Hause und muß sich eine Gardinenpredigt von Eva anhören, weil er einfach über Nacht nicht nach Hause gekommen ist. Seinem Vater geht es nicht gut. Er schlägt Edmund, als Strafe für sein Wegbleiben. „Ich will nicht länger hier herumliegen, nutzlos, zwecklos.“ Der Vater ist verzweifelt und freut sich nicht im Entferntesten über die Kartoffelbeute seines Sohnes. Edmund erfährt in seinem Sorgen-wollen erneut einen Dämpfer.

(24) Herr Rademacher bezichtigt Edmund der Lüge und des Diebstahls, als dieser ihm die Fleischkonserven bringt, als Tausch für die Waage. Der Dialog spitzt sich in den Sätzen von Herrn Rademacher zu: „Wir müssen uns alle ertragen. Das dauernde Gewimmer und Gejammer von deinem Vater. Warum krepieriert der nicht, damit wir endlich unsere Ruhe haben.“ Edmund bleibt betrübt zurück, statt einen Erfolg einstreichen zu können, bekommt er zu hören, welche Last seine Familie für andere bedeutet. Menschen werden wie Sachen betrachtet.

(25) Dem Vater geht es wieder nicht gut. Edmund will seinem Bruder eine Zigarette schenken, die er aus Stolz nicht annimmt. Statt dessen beschimpft er Edmund, sich mit unmoralischen Mitteln Dinge zu erschleichen. Edmund kommt mit seinem Wunsch zu sorgen wieder an eine Grenze und trägt mit zu einer weiteren Distanzierung zwischen sich und seinem Bruder bei. Karl-Heinz: „Ich hab' genug von diesem Dreckleben.“ Edmund: „Du darfst jetzt nicht den Mut verlieren Karl-Heinz.“ Karl-Heinz: „Nein, das darf ich nicht. Ein Soldat darf alles verlieren, nur nicht seinen Mut. Aber heute bin ich kein Soldat mehr. Eine Null, ein Mund mehr der gefüttert werden will. Am liebsten möchte ich mich aus dem Fenster stürzen.“ Edmunds Versuch für seinen Bruder zu sorgen bringt diesen mit seiner zusammengebrochenen Identität in Kontakt und seine Verzweiflung wird noch größer.



(26) Edmunds Vater hat wieder einen Anfall. Er holt einen Arzt. Dieser (offensichtlich ein italienischer Schauspieler, dem Drehort Rom für die Innenaufnahmen geschuldet) verspricht den Vater in einem Krankenhaus unterbringen zu wollen, damit er dort zu Kräften kommt. Edmund: „Bist du nun zufrieden Vati?“ Er ist sich nicht sicher, ob er richtig handelt und würde so gerne einmal eine positive Bestätigung für sein sorgendes Handeln erfahren.

(27) Dem Vater geht es gut im Krankenhaus. Er schwärmt gegenüber Eva von dem guten Essen dort, nicht ohne darauf hinzuweisen, daß es für die anderen doch eine Erleichterung sei, daß er nun hier und nicht zu Hause sei.

(28) In einem Gespräch mit einer Freundin Evas bekommt Karl-Heinz eine Zigarette angeboten, die dieser aus Stolz genausowenig annehmen kann wie von Edmund. Selbst bei dem Versuch ihr statt dessen Feuer anzubieten scheitert er, es gibt keine Streichhölzer und ist darauf angewiesen, daß sie die Situation auflöst. Karl-Heinz ist seiner gelernten Mannes-Rolle vollständig beraubt. In dieser Situation der Demütigung muß er sich eine weitere Mahnrede seiner Schwester anhören, die ihm vorwirft, zu feige zu sein, sich zu stellen und die Familie mit ihren Sorgen alleinlasse. Statt dessen müsse Edmund durch krumme Geschäfte zum Lebensunterhalt beitragen, woran er Schuld trage. Edmund stürmt los, um etwas für den morgigen Tag zu besorgen, wenn Vater wieder aus dem Krankenhaus entlassen werde.

### **„Lösungen“**

(29) Edmund sucht Hilfe bei Herrn Henning. Der will ihn zunächst wegschicken, denn er ist mit einem anderen Jungen beschäftigt. Edmund läßt aber nicht locker und schildert ihm seine Situation. Herr Henning ist aber damit gedanklich beschäftigt, was mit dem anderen Jungen geschieht, den der Besitzer des Hauses nun in seine Obhut genommen hat. Wie nebenbei gibt er Edmund folgende Worte mit auf den Weg: „Du hast alles versucht. Gegen das Schicksal kann man nicht ankämpfen. Um ihn am Leben zu erhalten, könnt ihr doch nicht alle verhungern...Schau dir die Natur an, die Schwachen werden vernichtet, damit die Starken bleiben. Man muß den Mut haben die Schwachen verschwinden zu lassen.“ Mit diesen Worten läßt er Edmund zurück, sichtlich nicht an ihm interessiert. Nun kommt zu dem emotionalen Mangel an Bindung und Nähe noch eine Ideologie hinzu, die auf der Grundlage dieses Nähe-Verlustes ihre Opfer fordert und Lösungen anbietet. Weil Edmund diese Nähe nicht findet wird er erst fähig zu dem was nun folgt. Er „spürt“, er „erfährt“ nicht, daß er das Falsche tut, obwohl er das Richtige tun will.

(30) Edmund besucht seinen Vater im Krankenhaus. Dieser klagt: „Jetzt muß ich euch wieder zur Last fallen. Es ist schon ein Elend mit mir, es wäre besser ich wäre schon tot. Ich habe oft gedacht ich müßte meinem Leben ein Ende bereiten, aber es fehlt mir wohl der Mut.“ In diesem Moment ergreift Edmund ein Fläschchen mit Gift, welches er auf dem Wagen entdeckt, den eine Krankenschwester neben ihm abgestellt hat. (Die Plausibilität dieser Szene ist nicht sehr hoch: Wann würde eine Krankenschwester schon neben einem Kranken ein Fläschchen mit Gift deponieren?) Neben dem Wunsch des Vaters nach einem Ende seines Lebens, der schwierigen Situation zu Hause, seinen eigenen eher fruchtlos gebliebenen Versuchen der Familie zu helfen und den Parolen von Herrn Henning, erhält er nach der emotionalen Abstumpfung nun auch noch die Mittel in die Hand das zu tun, was er nun tun wird.

(31) Der Vater ist wieder zu Hause, es wird eine schmale Mahlzeit hergerichtet. Er klagt wieder über seine Existenz. In einem langen Monolog benennt er seine eigenen Verfehlungen in Bezug auf den Nationalsozialismus, nicht früh genug etwas dagegen unternommen zu haben und hält Karl-Heinz eine Mahnrede, endlich Verantwortung zu übernehmen und sich zu stellen. Er wäre stolz auf seinen Sohn würde er sich endlich stellen und erhielte neuen Lebens-

mut. Zu diesem Zeitpunkt geht Edmund, während wir den Vater weiter reden hören, ins Neben- zimmer und bereitet alles für die Vergiftung seines Vaters vor. Dies zeichnet Rossellini wieder in scharf konturierten hell/dunkel Kontrasten. Edmund wird während der Vorbereitung seiner Tat sehr gefühllos gezeigt, er tut das was er tut, als würde er seine Schultasche für den nächsten Tag packen und gibt seinem Vater den vergifteten Tee. Währenddessen sehen wir, daß die Mahnrede des Vaters Karl-Heinz zutiefst rührt und er in Tränen ausbricht.

(32) Polizei dringt zwecks einer Razzia ins Haus ein. Eine Nachbarin fordert Karl-Heinz auf sich zu verstecken, was dieser nicht mehr will. Er stellt sich den Polizisten. Die Dramatik dieser Szene weiß Rossellini dadurch zu unterstützen, daß er die Sequenz mit einem rasanten Kameranachwenk beginnt und dann die Schnittfolge erheblich erhöht (acht Schnitte bis zum Punkt wo Karl-Heinz sich stellt, danach reduziert er die Schnittfolge wieder erheblich; zum Vergleich: Manche Sequenzen des Filmes bestehen aus nur einer einzigen Einstellung). Edmund will sich rettend vor Karl-Heinz stellen, doch dieser besänftigt ihn. Edmunds Lebens- konzept beginnt zwischen seinen Fingern zu zerrinnen. Der Vater liegt im Sterben, Eva hat einen wesentlichen Bezugspunkt außerhalb der Familie gefunden und Karl-Heinz nimmt sein Leben nun selber in die Hand. Wer braucht ihn jetzt noch? Ein Kind, daß kein Kind sein durfte und es nun nicht mehr werden kann. Edmund verweilt für einen Moment vor einer Zimmer- türe, deren Kreuz besonders ausgeleuchtet ist und auf das nun sein Schatten fällt.

(33) Eva entdeckt den toten Vater, ruft alle Bewohner zusammen: „Ich habe solche Angst“. Sie weint, während alle andere es für das Beste halten, was ihm passieren konnte. Herr Rade- maker will die Leiche, die notfalls doch auch in einem Papiersack beigesetzt werden könne, so schnell wie möglich aus dem Haus haben. Die Bewohner transportieren sie auf die Veran- da. Edmund geht mit einer versteinerten Mine im Zimmer nebenan auf und ab. In bester ex- pressionistischer Manier zeigt uns Rossellini Edmund von unten gefilmt in einer amerikani- schen Einstellung, sein hell ausgeleuchtetes undurchdringliches Gesicht, welches einen har- ten, großen Schatten auf der dahinterliegenden Wand hinterläßt.

### *Verzweiflung*

(34) Edmund beobachtet vor allem Frau Rademacher, die die Güte der Kleidung, die der Ver- storbene noch trägt, daraufhin überprüft, ob noch etwas zu gebrauchen sei. Er wendet sich ab.

(35) Am nächsten Morgen kommt Karl-Heinz zurück. Er ist nicht inhaftiert worden und läuft freudig die Treppe nach oben in die Wohnung. Eva läuft ihm entgegen und sagt ihm, daß Va- ter tot ist. Beide fallen sich in die Arme und weinen. Edmund fragt ihn als sie nochmals den Leichnam betrachten: „Ist er nun frei?“ Karl-Heinz: „Ja, ganz frei“. Eva und Karl-Heinz wol- len zu einer Freundin umziehen. Edmund weigert sich. Karl-Heinz: „Du scheinst wohl zu ver- gessen, daß du noch ein kleiner Junge bist.“ Edmund: „Das hättet ihr euch früher überlegen sollen, als ich mir noch für euch die Schuhsohlen abgelaufen hab.“ Edmund, ein Kind, daß kein Kind sein durfte und es nun nicht mehr werden kann. Er hat sich als heimliches Ober- haupt der Familien gefühlt, fühlen müssen und kann und will diese Rolle jetzt nicht mehr ab- treten.

(36) Edmund versucht in den Ruinen zu spielen. Er erreicht aber nicht mehr die Selbstverges- senheit des Spieles. Hier beginnen, die eindrucksvollsten Sequenzen des Filmes. Beinahe oh- ne jede Sprache nur mit Musik unterlegt, wird uns die Heimatlosigkeit Edmunds vor Augen gestellt. Dies geschieht mit großer Ruhe und einer genau beobachtenden Kamera.

(37) Im Keller eines Gebäudes findet er Jo und Christel mit anderen Jugendlichen. Er versucht Christel mit sich zu ziehen, doch diese weigert sich: „Ich geb’ mich doch nicht mit Säuglingen ab.“ Edmund zieht alleine / verlassen weiter.

(38) Er findet den Weg zu seiner Wohnung. Bleibt aber vor der Türe sitzen, klingelt nicht. Und flieht auch von hier. Kein Ort, keine Heimat mehr.

(39) Am nächsten Morgen sucht er Herrn Henning auf. Diesem gesteht er seine Tat: „Ich hab’s gemacht. Meinen Vater getötet.“ Herr Henning bezeichnet ihn als Ungeheuer und das er ihm keineswegs den Auftrag dazu gegeben habe. Er schlägt Edmund. Herr Henning scheint dabei mehr Angst um sich selbst zu haben, daß er mit der Tat in Verbindung gebracht werden könnte, als das es ihm um Anteilnahme an Edmund geht. Edmund spürt dies und befreit sich mit großer Kraftanstrengung von ihm. Seine letzte Hoffnung in der Erwachsenenwelt Fuß fassen zu können wird so zerschlagen.

(40) Edmund versucht vergeblich mit anderen Kindern zu spielen, diese schließen ihn aus. Die Rückkehr in seine Kindheit ist ihm verbaut. Enttäuscht zieht er weiter durch die Ruinen.

(41) Aus der Ruine einer Kirche hört er Orgelmusik. Andere bleiben fasziniert stehen und lauschen. Er selbst findet hier keinen Ort und verläßt die Szenerie mit immer schnelleren Schritten. In „Paisa“ und auch in seinen späteren Filmen, finden seine Hauptfiguren Orientierung am christlichen Glauben. Hier aber kann selbst dieser die Ortlosigkeit seines Hauptdarstellers nicht aufheben. Im Zeichenkanon Rossellinis bedeutet dies eine im höchsten Maße gezeichnete Hoffnungslosigkeit.

(42) Edmund versucht ein Kinderspiel zu spielen, was ihn erneut wieder betrübt und nicht tröstet. Er kommt an seinem Haus an. Betritt es aber nicht, sondern geht in eine Ruine gegenüber. Dabei findet er ein Metallstück, welches er wie eine Pistole handhabt und sich an den Kopf hält und vermeintlich abdrückt. Er läuft in der Ruine nach oben. Im Spiel zielt er auf seinen Schatten und erschießt ihn. Dabei betritt er nicht mehr die hellen Flächen, er bleibt in der „Dunkelheit“. Dann sieht er den Sargwagen vor das Haus fahren und einen Sarg mitnehmen. Der Wagen fährt ab. Eva, Karl-Heinz und einige andere laufen hinterher. Eva ruft nach Edmund, doch dieser wendet sich ab und versteckt sich. Seine Geschwister gehen zur Beerdigung. Edmund zieht seine Jacke aus, hängt sie noch gewissenhaft über einen Stahlträger, begibt sich zu einem Fenster, hält sich die Augen zu und springt in die Tiefe. Begleitet wird dies von den schrillen Schleifgeräuschen einer Straßenbahn. Die Emigrantin aus seiner Wohnung hat dies beobachtet, stürzt herbei und bleibt neben dem toten Jungen sitzen. Die Szene erinnert an eine Pieta, unterscheidet sich aber wesentlich davon, weil es hier zu keiner Berührung mehr kommt. Beide bleiben nebeneinander sitzen, selbst im Tod kommt keine Nähe mehr zustande. Und die Kamera unterstreicht dies, indem sie ein letztes Mal auf die Ruinen hochzieht. Das Leben ist zu einer Ruine geworden.

## Rezeption

In der Literatur kristallisieren sich vornehmlich **zwei Positionen zu diesem Film** heraus.

Die erste erkennt in ihm den mit Abstand schwächsten Film Rossellinis seiner Kriegstrilogie: „Die Personen des Filmes sollen Mitleid erwecken; die Situation des Nachkriegs-Berlin wird von einem apokalyptischen Blickwinkel her gesehen, ohne daß dieser Standpunkt aus der dargestellten Wirklichkeit Überzeugungskraft gewinnt.“ (Patalas, S. 276) „Rossellini wagte sich an die Analyse eines ihm unvertrauten Milieus, deshalb fehlte dem Film die innere Wahrheit...

Das, was unverwechselbar deutsch ist an dem Thema, wirkt schablonenhaft, und selbst das Berlin von 1947 ist so fotografiert, daß es nicht an die Hauptstadt des Dritten Reiches im Jahre 1945 erinnert.“ (Toeplitz, S.59)

Eine zweite, eher Idealistische, zeichnet den Film wie folgt: „Nukleus aller Filme Rossellinis sind solche nicht von seiner Person zu trennende Gegebenheiten. So können keine verfügbaren und schon gar nicht nachahmbaren Kunstprodukte entstehen. Es ist eine besondere Variante von Autorenfilm, in dem Provisorisches verhindert, daß geschlossene Systeme sich bilden und eine Kunst, die Leben repräsentiert.“ (Grafe, S. 420)

**Es läßt sich aber zeigen**, daß dieser Film der Deutung durchaus ein in sich geschlossenes System anbietet, welches in sich ein hohes Maß an Überzeugungskraft enthält. Dieser Film folgt deutlich einem vorgefertigten Drehbuch (anders als sonst bei Rossellini üblich), ist also ein Kunstprodukt vor echter Kulisse. Aber in seiner künstlichen, und nur selten klischeehaften Verdichtung der Schilderung, zeitgenössischer Lebenssituationen bildet er eine präzise Zeichnung der Heimatlosigkeit in den Ruinen und in den Körpern.

„Provisorisches“ ist in diesem Film kaum zu entdecken. Die Filmhandlung ist in sich geschlossen und repräsentiert durch ihre Verdichtung Leben in seiner tragischen Form, läßt sie doch scheinbar kein anderes Ende zu als sie es hat. Dies erweist sich auch gegen die Selbsteinschätzung Rossellinis selbst: „An jedem Film den ich mache interessiert mich eine Szene besonders, vielleicht ein Ende, welches ich schon die ganze Zeit im Kopf habe... Meine ganze Konzentration ist darauf gerichtet diesen Punkt zu erreichen... Der ganze vorhergehende Teil interessiert mich eigentlich nicht.“ (Rossellini zitiert bei Brunette, S. 85)

Die Gesamtschau des Filmes eröffnet uns, **auf der psychologischen Ebene**, eine durch und durch präzise **gezeichnete Entwicklung**, die in zwei dramatischen Entladungen mündet. Edmund hat keine Kindheit (er)leben dürfen, hat die Mutter verloren, lernt früh Verantwortung für Dinge zu übernehmen, für die seine Schultern noch viel zu schmal waren und fand letztlich keine Heimat in dieser Welt. Die Welt um ihn herum, kann aus Angst Nähe nicht zulassen, zuviel steht in der Gefahr einem genommen werden. Tiefe Gefühle werden dann nicht zugelassen, doch nur sie erzeugen Nähe. Durch die Sorge um seine Nächsten versucht Edmund dennoch Nähe und zuverlässige Beziehungen zu erlangen. Er trifft dabei aber auf Erwachsene, die ihrerseits beinahe vollständig ihre Identität verloren haben. So muß er scheitern, denn Hilfe kann von ihnen gar nicht angenommen werden. Die eigene Gefühllosigkeit/Abstumpfung die dies befördert, führt Edmund zu seiner schrecklichen Tat, den Vater zu töten. Und es ist nicht Reue, die ihn zu seinem Suizid führt, sondern der jetzt noch verstärkte Eindruck keinen Ort in dieser Welt zu besitzen: Die Geschwister wollen ihn wieder zum Kind machen, Kinder aber wollen nicht mehr mit ihm spielen, Christel bezeichnet ihn als Säugling, Henning schlägt ihn. Der Weg in die Kinderwelt ist ihm genauso versperrt wie ein Eindringen in das Erwachsensein. Die schmerzlich erlebte Offenheit und Nichtbestimmtheit jugendlicher Pubertät findet keinen Anknüpfungspunkt mehr: Kein Ort nirgends.

Darüber hinaus will Edmund aber auch nicht mehr in seinen Kind-Status zurück. Er war durch seine Lebenssituation (ohne Mutter, mit schwachem Vater) gezwungen eine Identität auszubilden, die ihn vor einem ohnmächtigen Ausgeliefertsein an dieses Drama schützen konnte. Unter Aufgabe seines eigenen Kindseins machte er sich also die Strategie der Sorge um die Familienangehörigen zu eigen, die ihn freilich auch mit Macht ausstattete, Macht über die für die er sorgt. Dazu paßt, daß er die Aktivitäten seiner Geschwister eher minimieren möchte (er will Eva die Barbesuche ausreden, genauso wie er Karl-Heinz davon abhalten will sich zu stellen). Und so ist auf tragische Weise letztlich die Tötung seines Vaters Ausdruck seiner übergroßen Sorge für „seine“ Familie, indem er sein machtvolleres Rollenkonzept auf eine uneinholbare Spitze treibt. Die Aufgabe dieser machtvollen Rolle bedeutet für ihn, daß er sich

wieder seiner Lebenswelt ohnmächtig gegenüber sehen würde. In diese Ohnmacht will er nicht zurück und der Betrachter kann dies nur zu gut nachempfinden.

**Die „Kulisse“** ist ausgesprochen eindrücklich photographiert, die Kamerafahrten durch die Ruinen lassen nachvollziehen, daß das Leben in solchen Ruinen die Bewohner selbst zu (Gefühls-)Ruinen machen kann. Am deutlichsten wird dies in der Szene, wo Hitlers Stimme mittels Grammophon in den Ruinen erschallt und nur mehr eine lethargische Reaktion bei Jung und Alt auslöst. Auch die ruhigen und zeitlich sehr ausgedehnten Plansequenzen, die von Rossellini immer wieder eingesetzt werden, tragen dazu bei, daß der Betrachter in diese bedrückende Atmosphäre eintauchen kann. Die schwarz-weiß Bilder verstärken darüber hinaus den semi-dokumentarischen Charakter des Films.

**Die Schauspieler**, vor allem Edmund, überzeugen durch ein natürliches Auftreten und eine authentische Sprache (so läßt Rossellini durchaus falsche grammatikalische Satzbauteile zu). Zwei Ausnahmen sind zu benennen: Vater und Henning.

Auf den ersten Blick deklamiert der Vater von Edmund mehr, als das er spricht; und dies beinahe bis zur Unerträglichkeit. Rossellini hat für diese Rolle den einzigen professionellen Schauspieler des Ensembles engagiert. Wir glauben, daß er dies nicht ohne Grund getan hat, denn in seiner Darstellungsart verkörpert er eine völlige Unerreichbarkeit, eine kaum zu überbietende Distanz zu seinen Kindern. Edmund kann ihm gar nicht nahe kommen, denn sein Vater bedient sich einer anderen Sprachebene als er selbst. Auch bei ihm erlebt Edmund keine Nähe mehr. Um diese Darstellungsweise auf die ganze Länge des Filmes hin durchzuhalten bedurfte es eines professionellen Darstellers, der diese aus dem Kontext bewußt herausfallende Rolle überzeugend verkörpern konnte.

Anders verhält es sich bei Henning. Er ist eindeutig überzeichnet, wie auch alle anderen Personen, die mit ihm in einem Haus wohnen. Nazis so ungebrochen mit pädophilen Tendenzen gleichzusetzen, ihre Bigotterie so offensichtlich ausgestellt darzustellen, läßt den Betrachter nicht an Authentizität denken. Hier wäre es sinnvoller gewesen eine feinere Zeichnung dieses Personenkreises vorzunehmen, auch wenn Henning von Rossellini durchaus nicht einlinig gezeichnet wird.

Angesichts des bisher Gesagten überrascht es zunächst, daß Rossellini seinen Film selbst, als mit einem hoffnungsvollen Ausblick versehenen, verstand: „Das Ende von ‚Deutschland im Jahre Null‘ scheint klar: Es ist ein wirkliches Licht der Hoffnung... Und die Geste des Kindes sich selbst zu töten ist eine Geste der Selbstaufgabe, eine Geste der Entleerung mit der er allen Horror hinter sich läßt, mit dem er lebte... Es ist eine Form von Selbstaufgabe, die vor einer neuen Aktion stehen muß; und er gibt sich selbst auf in einen großen Todesschlaf, und von dort wird ein neuer Weg zu Leben und zu Sehen geboren, nämlich die Betonung von Hoffnung und der Glaube an die Zukunft und die Menschheit.“ (Rossellini zitiert bei Brunette, S. 86)

Verständlicher wird diese zunächst überraschende Sicht des Regisseurs auf sein eigenes Werk, der man nicht immer unbedingt trauen muß, durch einen Blick auf die Bewegungsdynamik des Filmes. Es fällt auf, daß es vor allem eine Person ist, die sich während des gesamten Filmes immer wieder physisch bewegt: Edmund. Im Vergleich zu ihm, sind die anderen oft eher statisch gezeichnet. Es ist also die Energie, die Lebensenergie Edmunds, die wir so dargestellt sehen. Eine neue Energie die sich darstellt, eine Energie, die allerdings noch einen Anknüpfungspunkt in der Lebenswirklichkeit finden muß. So gesehen könnte die neu entwickelte oder immer schon daseiende Lebensenergie, die sich in Edmund Bahn bricht, der Grund und der Motor einer neuen hoffnungsvollen Zukunft werden und sein.

Zusammenfassend läßt sich mit Bazin feststellen: „Rossellinis ‚Realismus‘ hat nichts mit dem gemein, was das Kino (mit Ausnahme der Filme Renoirs) bis jetzt als realistisch ausgegeben hat. Es ist ein Realismus nicht des Themas, sondern des Stils. Rossellini ist vielleicht der einzige Regisseur der Welt, der imstande ist, uns für einen Vorgang zu interessieren, obwohl er ihn objektiv auf derselben Ebene der Inszenierung beläßt wie seinen Kontext. Unsere Gefühle dabei sind frei von aller Sentimentalität, denn sie werden zwangsläufig von unserem Verstand reflektiert. Nicht der Schauspieler oder das Geschehen rühren uns, sondern der Sinn, den wir gezwungen sind daraus abzuleiten. In dieser Mise-en-scene erscheint der moralische oder dramatische Sinn nie an der Oberfläche der Wirklichkeit; doch wenn wir ein Bewußtsein haben, können wir gar nicht anders, als ihn wahrzunehmen. Und ist das nicht eine solide Definition des Realismus in der Kunst: den Geist zur Parteinahme zu zwingen, ohne mit Menschen und Dingen zu mogeln?“ (Bazin, S. 245)

Rossellini zeichnet intra-psychischen Vorgänge sehr realistisch nach, nicht indem er uns an dem Innenleben der handelnden Personen teilhaben läßt, sondern durch die Schlußfolgerungen, die er uns anhand des Geschehens und durch seine formalen Elemente nahelegt. Dies ist unter dem „Realismus des Stils“, von dem Bazin spricht, zu verstehen. „Man ist emotional berührt von dem Film, aber die Ebene auf der sich das ereignet ist nicht so sehr die zwischen dem Betrachter und den Darstellern, als vielmehr die zwischen den Betrachtern und den formalen Elementen des Filmes...“ (Brunette, S. 84). Am deutlichsten wird dies in der Szene wo Edmund seinen Vater vergiftet. Keine emotionale Regung ist auf dem Gesicht Edmunds zu entdecken, statt dessen muß die Rede des Vaters im Hintergrund über die Leere hinweghelfen, die Edmunds Darstellung entstehen läßt, so entsteht eher eine Entdramatisierung der Szene, die inhaltlich doch unfaßbar scheint.

Die Tragik des Geschehens erfährt so eine ungeheure Steigerung und ermöglicht es, daß der Funke des tief empfundenen Humanismus' Rossellinis auf den Betrachter intensiv überspringt. Er hinterläßt uns mit einem Gefühl großer Anteilnahme, einer der großartigsten Möglichkeiten aller Kunst.