

Erfolg und Misserfolg von Verfilmungen: Manfred Gregors *Die Brücke* und die Nahaufnahmen des Krieges in Kino und Fernsehen

Christiane Schönfeld (Mary Immaculate College, University of Limerick)

Der autobiographische Roman *Die Brücke*, den der junge Journalist Gregor Dorfmeister 1958 unter dem Pseudonym Manfred Gregor veröffentlichte, gelangte durch Bernhard Wickis gleichnamige Kinoverfilmung im darauffolgenden Jahr zu nationalem Ruhm und internationaler Bekanntheit. Wickis Film, der nicht nur mit einer Reihe deutscher Filmpreise ausgezeichnet wurde, sondern 1960 auch den Golden Globe in der Kategorie “Best Foreign Language Film” und andere internationale Preise gewann, zählt bis heute zu den besten Antikriegsfilmen aller Zeiten. Die Ausdrucksstärke und Überzeugungskraft, die dieser ersten Verfilmung von Gregor Dorfmeisters Roman immer wieder bestätigt wurde, fehlte, so die Reaktionen der Presse, der zweiten Verfilmung von 2008 unter der Regie von Wolfgang Panzer gänzlich. Die ProSieben-Fernsehproduktion wurde von Kritikern als “erbärmlich”¹ bezeichnet, als Film, der es nicht verdient, “in Erinnerung zu bleiben,”² wie es Dieter Bartetzko im Feuilleton der *FAZ* formulierte. Warum eine Verfilmung überzeugt und sich für immer in die Erinnerung eingräbt und eine andere verärgert und schnell wieder vergessen wird, ist die Frage, die sich dieser Aufsatz stellt. Es soll hier nicht darum gehen, gute mit schlechter Regie oder schauspielerische Fähigkeiten zu vergleichen, sondern den Prozess der Verfilmung eines autobiographischen Romans im Kontext des Antikriegsfilm-Genre aufzuzeigen und die Ursachen für die wahrgenommene Effektivität sowie den Affekt der Verfilmung zu untersuchen. Die Gründe, die die eine Adaption bis heute zum “ehrlischste[n] und erschütternde[n] deutsche[n] Film über den zweiten Weltkrieg”³ machen und der anderen einen Platz auf der “Liste der scheußlichsten TV-Momente 2008” bescheren, sind zwar

¹ Christian Buß: Und dann hat es ‘Bumm’ gemacht. In: Spiegel Online, 29. September 2008. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,581092,00.html>.

² Dieter Bartetzko: ‘Die Brücke’ neuverfilmt – An das Spektakel verschenkt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. August 2008. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/die-bruecke-neuverfilmt-an-das-spektakel-verschenkt-1695530.html>.

³ Aus der Filmbesprechung im Weser Kurier vom 9. Dezember 1959. Siehe auch die Kritik in der Süddeutschen Zeitung vom 25. Oktober 1959. Robert C. und Carol J. Reimer beschreiben Wickis *Die Brücke* in ihrem Buch *Nazi Retro Film* als “one of the most hard-hitting, relentless, bitterest antiwar films that ever was projected on the screen.” Robert C. und Carol J. Reimer: *Nazi Retro Film*. New York: Twayne, 1992, S. 64.

vielschichtig, aber im Wesentlichen auf die Darstellung der unmittelbaren Wirkung von Krieg auf das Individuum im Einzelnen zurückzuführen.

Gregor Dorfmeisters Roman stellt den Schrecken, Schmerz und Wahnsinn des Krieges am Schicksal von sieben Jugendlichen dar und ermöglicht vor allem durch Rückblenden eine effektive Gegenüberstellung der Jungen als lebensfrohen Kindern oder Heranwachsenden einerseits und todgeweihten Soldaten im schon längst verlorenen 2. Weltkrieg andererseits. Dorfmeisters Text beginnt mit einleitenden Worten des Ich-Erzählers, die den Roman als autobiographisch, als ein Buch der Erinnerung und des Bekenntnisses bezeichnen.⁴ Es ist die Geschichte von sieben 15-, bzw. 16-jährigen Klassenkameraden, die in den letzten Kriegstagen eingezogen werden und den Befehl erhalten, eine Brücke in ihrer Heimatstadt zu verteidigen. Nur einer der Jungen überlebt die Ereignisse auf der Brücke. Die mit Heldengeschichten, Indianerspiel und Nazi-Ideologie groß gewordenen Kinder werden durch den allzu frühen Tod des Jüngsten unter ihnen an diesem strategisch unbedeutenden Ort zu einer unentrinnbaren Schicksalsgemeinschaft zusammen geschlossen. Sie geben trotz mehrmaliger Warnungen der Erwachsenen die Brücke nicht auf und verteidigen sie, als ob sie durch ihr eigenes Handeln, im Sinne von Blut-und-Boden-Ideologie und Indianerspiel den Tod Siegis im Nachhinein noch bedeutungsvoll werden lassen könnten. Die sieben Jungen kämpfen buchstäblich bis zum letzten Mann und für den einzig Überlebenden wird die letzte Bitte seines sterbenden besten Freundes zum Diktat: „Nicht vergessen – nicht vergessen – nicht...“.⁵

Doch wie könnte man etwas vergessen, das man nicht verstehen kann, fragt sich zehn Jahre später der Ich-Erzähler, der „Albert Mutz“ des Romans. Der „Zufall“⁶ hatte ihn wieder in „die kleine Stadt geführt“ oder vielleicht doch der „Wunsch wieder auf dieser Brücke zu stehen“. Die Erinnerung an die schrecklichen Kriegserlebnisse stehen zu Beginn des Romans jedoch nicht im Vordergrund, sondern die Schönheit der Brücke, auf der zu stehen ein „Erlebnis“ und „Vergnügen“ ist. Doch

⁴ In einem Interview schildert Gregor Dorfmeister, wie ihm und zwei weiteren Hitler-Jungen der Befehl gegeben wurde, die Brücke in Bad Tölz gegen die amerikanischen Truppen zu verteidigen „komme da was wolle“. Als die Feldgendarmen verschwanden, war dies für Gregor Dorfmeister das Signal, dass auch die Jungen sich in Sicherheit bringen sollten. Einer der Jungen kam von der Napola, ein „Körmdlg'fuddertler“, d.h. ein Fanatiker, und er erinnerte Dorfmeister und seinen Freund Knut daran, dass sie einem Befehl zu folgen hatten. Dorfmeister machte sich allerdings trotzdem auf den Weg nach Hause, legte zwischendurch Karabiner und Stahlhelm ab, und wurde von seinen erleichterten Eltern zu Hause freudig in Empfang genommen. „Bis auf ein paar Schrammen hatte ich nichts abbekommen“ erzählt er im Interview. Siehe: Die Brücke (2008) DVD, Bonusmaterial.

⁵ Manfred Gregor: Die Brücke. München: DVA, 2005, S. 204.

⁶ Gregor, Die Brücke, S. 7.

auf dem Kiesgrund liegt, noch immer sichtbar, ein Gewehr: “Es war ein Sturmgewehr. Herstellungsjahr 1944. Das Magazin war leer.”⁷ Der Ich-Erzähler lenkt unseren Blick auf den im Wasser liegenden Gegenstand und erklärt:

Die Waffe fiel einem deutschen Soldaten am 2. Mai 1945, abends um 17.20 Uhr aus der Hand, rutschte zwischen Brückenkante und Geländer durch, blieb mit dem Magazin an der Kante hängen und pendelte hin und her. Ungefähr eine Sekunde lang. Dann sackte der Soldat in sich zusammen und stieß im Fallen das Gewehr endgültig in die Tiefe. Der Soldat hatte genau einen Monat früher seinen sechzehnten Geburtstag gefeiert, und als er in sich zusammensackte, bewegten sich seine Lippen, als wollten sie die Worte eines Gebetes formen. Ich wußte, daß ich ihn und die anderen nicht vergessen würde.⁸

Der Akt der Erinnerung lässt Einzelheiten ins Bewusstsein des Ich-Erzählers gleiten, kleine Gesten und scheinbar unwichtige Details zu Platzhaltern für den Wahnsinn dieses Krieges werden, dessen grausame Konsequenz für alle Kriege gilt.

Die Altersangabe des oben erwähnten Soldaten schafft schon in den einleitenden Seiten die auf Gegensätze angelegte Dynamik, die den Roman bestimmt. Es ist die Spannung zwischen Kind und Erwachsenen, Indianerspiel und Soldatenwerk, Naivität und Erfahrung, Frieden und Krieg, und die dramatischen Veränderungen, die die sieben Jungen im Mai 1945 auf der Brücke in dieser deutschen Kleinstadt durchleben müssen. Der schon wenige Jahre nach Ende des 2. Weltkriegs geschriebene Roman thematisiert die ethische Komplexität der im Nationalsozialismus sozialisierten und indoktrinierten Kinder kaum. Dorfmeister stellt Jugendliche dar und seine antizipierte Leserschaft war sich im Klaren darüber, dass diese Jungs seit ihrem dritten oder vierten Lebensjahr dem Propaganda-Apparat des NS-Regimes ausgesetzt waren, oft schon ab dem 10. Lebensjahr als Pimpfe, bzw. Jungvolk in die Hitlerjugend integriert wurden, und die Ideale des „Tausendjährigen Reiches“ wie Wehrhaftigkeit und Opferbereitschaft nicht in Frage stellen.

Der Einberufungsbefehl zum Volkssturm, den die Jungs erhalten, wird von ihnen zunächst in freudiger Aufregung als Eintritt in die Männerwelt wahrgenommen, ist jedoch ein *rite de passage*,⁹ der nicht den Übergang vom Kind zum Mann einleitet,

⁷ Gregor, Die Brücke, S. 7.

⁸ Gregor, Die Brücke, S. 8.

⁹ Der Begriff des *rite de passage* wurde 1908 von dem Ethnologen Arnold van Gennep eingeführt (Arnold van Gennep: *The rites of passage*. Chicago: Chicago UP, 1960). Eine detailliertere Analyse der Übergangsriten in Manfred Gregors *Die Brücke* und Bernhard Wickis gleichnamigen Film findet sich hier: Christiane Schönfeld: *Representing Pain in Literature and Film: Reflections on Die Brücke (The Bridge) by Manfred Gregor and Bernhard Wicki*. In: *Comunicação & Cultura* 5 (2008), S. 45-62.

sondern Siegi Bernhard, Jürgen Borchart, Karl Horber, Klaus Hager, Walter Forst und Ernst Scholten vom Leben zum Tod befördert und nur Albert Mutz als Einzigen von ihnen leben, jedoch vom Unschuldigen zu einem Mörder, also Schuldigen, werden lässt. Jedes der toten Kinder wird innerhalb der erinnerten Binnenerzählung,¹⁰ die sich von Blödeleien im Kasernenwaschraum bis zur Rückkehr des Überlebenden zieht, in einer weiteren Rückblende eingeführt und als froher, witziger oder schüchtern ringender, Dummheiten machender und anderen Streiche spielender Heranwachsender dargestellt. Jede eingeschobene und oft unterhaltsame Rückblende endet beim Wiedereintritt in die Erzählung auf der Brücke Anfang Mai 1945 mit dem Tod des Jugendlichen.¹¹ Die Leichtigkeit der Vergangenheit wird der Schwere und Unwiderrufbarkeit des Krieges und Todes gegenübergestellt.

Ernst Scholten, der von seinen Eltern aus der oft Bombardierungen ausgesetzten Großstadt auf einen Bauernhof in der Nähe der Kleinstadt geschickt wurde, spielt gern Indianer und "liebte das Leben".¹² Er hat als Einziger die Vorahnung, dass er nicht zurückkehren würde und eröffnet als Erster das Feuer auf die anrückenden amerikanischen Truppen. Der Jüngste unter ihnen, der 15-jährige Siegi Bernhard, war zu diesem Zeitpunkt schon tot. Müde und verängstigt hatte Siegi auf der Brücke begonnen zu weinen und von seinen Kameraden Spott und Verachtung geerntet. Er war immer der Kleine in der Gruppe gewesen, und nun wollte er zeigen, dass auch er ein Held wie die von ihm geliebten Buchgestalten sein konnte. Beim nächsten Angriff feindlicher Flieger wirft er sich nicht, wie die anderen, auf den Boden, sondern bleibt verkrampft stehen. "Leg dich hin, du Idiot! hämmerte sein Gehirn. Leg dich endlich hin! Siegi Bernhard aber hörte nicht auf sein Gehirn. Vor seinen Augen stand wie ein Bild die Erdspalte und der Ritter Curtius. 'Er war ein Held', hörte er sich selbst sagen, 'ein Held...ein Held...!' [...] Nach dem Angriff der *Lightnings* also fehlte Siegi Bernhard"¹³, er hatte bei dem Angriff eine tödliche Kopfverletzung erlitten.

Siehe auch Victor Turner: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ, 1982.

¹⁰ Gregor, S. 9-210.

¹¹ Die folgenden Seitenzahlen beziehen sich auf die die Vergangenheit der Jungen einführenden Einschübe. Siegi Bernhard: S. 47-54, Tod S. 55; Jürgen Borchart: S. 94-98, Tod S. 99; Karl Horber: 102-117, Tod S. 117; Klaus Hager: 127-139, Tod S. 140; Walter Forst: S. 146-164, Tod S. 164-165.

¹² Gregor, S. 85.

¹³ Gregor, *Die Brücke*, S. 54-55.

Gregor Dorfmeister betont wiederholt die Verhaltensmuster, die die Kinder aus Heldengeschichten und Abenteuerromanen kannten und auf Indianerspiel, und nun – mit fatalen Konsequenzen – auf den Kriegsschauplatz übertragen. Die Brücke wird zum „Indianerhinterhalt“¹⁴ und obgleich den Jugendlichen zunächst „eine vollendete Überraschung gelang [...], weil sie ihre Stellungen und Positionen in so haarsträubendem Gegensatz zu jeder militärischen Überlegung gewählt hatten [und/...] die Brücke so völlig wider jede gebräuchliche Strategie verteidigt wurde“, sind Indianerspiel und eine „vierzehntägige militärische Ausbildung“, die sich „im Geländedienst und der flüchtigen Erklärung der Waffen“¹⁵ erschöpfte, nicht ausreichend, um die Leben der Kinder zu schützen.

Nachdem sich die amerikanischen Truppen kurzzeitig zurückgezogen hatten, erscheinen deutsche Soldaten, die die Brücke sprengen sollen. Doch Albert Mutz und Ernst Scholten, die einzig noch lebenden der sieben Jungs weigern sich, die Brücke aufzugeben, als ob die Sprengung den Tod ihrer Freunde noch sinnloser werden ließe. Sie bestehen darauf, dem Befehl des Generals Folge leistend die Brücke zu halten und eröffnen das Feuer auf die deutschen Soldaten. Albert Mutz erschießt einen Leutnant, um seinen Freund zu schützen, und hört seine Mutter sagen: „Du sollst nicht töten, du sollst keinen Menschen und kein Tier quälen, du sollst keine Schmerzen bereiten. So will es Gott. Und jetzt war er ein Mörder geworden.“¹⁶

Für Ernst Scholten werden nicht christliche Moralvorstellungen manifest, sondern wiederum wird das Indianerspiel in diesem für das Kind jeglichen Sinn entleerten Raum scheinbar sinngebend.

Er hörte einen Schrei und bissige Freude stieg in ihm hoch. Er war kein Soldat mehr, er war wieder beim Indianerspielen. Er war Winnetou, der große Häuptling. Von da drüben hatte ihn einer an der linken Schulter erwischt; er würde das Bleichgesicht töten.

Ernst Scholten wurde müde und schläfrig, er hatte immer noch den Finger am Abzug, aber das Gewehr war längst verstummt, das Magazin war leer.

Wo sind die Feiglinge, dachte Ernst Scholten, sie sollen kommen, damit ich sie skalpieren kann, alle. Dann hörte er den Motor des Lastwagens, aber er wußte nicht mehr, was das bedeutete.

Und er dachte: Wie kommt ein Lastwagen mitten in die Prärie?¹⁷

¹⁴ Gregor, Die Brücke, S. 86.

¹⁵ Gregor, Die Brücke, S. 86.

¹⁶ Gregor, Die Brücke, S. 198.

¹⁷ Gregor, Die Brücke, S. 201-202.

In seinen letzten Momenten dankt Ernst Scholten noch flüsternd in wahrer Indianermanier seinem „weißen Bruder, er hat mir das Leben gerettet“¹⁸. Weder die dem Jungen zur Verfügung stehende Vorstellungs- und Erfahrungswelt, die seine Sprachwahl bestimmt und durch die gewählte Form dem sinnlosen Ereignis Bedeutung verschaffen soll, noch die Tatsache, dass sein Leben gerettet wurde, entspricht der Realität. Das Konzept des Krieges ist für den Jugendlichen unverständlich, da die nun erfahrene Realität und die von Nazi-Ideologie vermittelte Vorstellungswelt sich nicht überschneidet, sondern im Gegenteil weit auseinanderklafft.¹⁹ Als er in den Armen von Albert Mutz sterbend zusammensackt, stößt sein Fuß gegen das Sturmgewehr, das – wie zu Beginn des Romans beschrieben – in den Fluss fällt und in seinem Kiesbett liegen bleibt.

Ernst Scholten lag auf den steinernen Platten des Gehsteigs, und Albert Mutz sah, daß sich seine Lippen bewegten. Es sah aus, als betete Scholten. Mutz beugte sich zu dem weißen Gesicht hinunter und hielt sein Ohr an die Lippen des Freundes. Ernst Scholten atmete mühsam, und jetzt versuchte er zu sprechen, er formte Worte, er sagte: ‚Nicht vergessen – nicht vergessen – nicht...‘ Und dann öffnete er weit den Mund, ein Stoß roten Blutes quoll heraus. Er versuchte noch einmal, tief zu atmen, aber ganz plötzlich fiel sein Kopf nach rechts. Lag ruhig.
Ganz ruhig.²⁰

In Gregor Dorfmeisters Roman, in dem die Repräsentanten der Erwachsenenwelt ein breites Spektrum abdecken, die Mütter voller Angst oder erzwungener Beherrschung sind, die Väter abwesend, verständnisvoll oder auch feige und brutal, und es unter den Nazis abstoßende Fanatiker, zweifelnde Idealisten und gute Deutsche gibt, soll den toten Jungen ein Denkmal gesetzt werden, da sie als allzu junge Soldaten und naive Kinder zum Opfer geworden sind. In den Augen des Autors trifft sie keine Schuld und er schreibt am Ende des Romans: „Die Jugend ist nicht gut und nicht schlecht. Sie ist wie die Zeit, in der sie lebt.“²¹ Die Ereignisse sind tragisch, darin besteht kein Zweifel, und das Kindhafte der jungen Soldaten wird immer wieder, vor allem in den Rückblenden, betont. Die Jungs interessieren sich für Bücherhelden, wie Siegi Bernhard, oder für die Offizierslaufbahn, Leibesübungen und die junge Turnlehrerin

¹⁸ Gregor, Die Brücke, S. 202.

¹⁹ Man könnte für eine weiterführende Analyse das viel diskutierte semiotische Dreieck heranziehen, das von Ogden und Richards 1923 erstmals formuliert wurde. C. K. Ogden, I. A. Richards: *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of* Cambridge: Magdalene College, U of Cambridge, 1923.

²⁰ Gregor, Die Brücke, S. 203-204.

²¹ Gregor, Die Brücke, S. 210.

wie Jürgen Borchart, der seinen Vater als Oberst im Krieg bereits verloren hat.²² Karl Horber ist ein Lausbub, der eigentlich ängstlich ist, aber alles daran setzt, vor seinen Klassenkameraden nicht als Feigling dazustehen.²³ Klaus Hager, behütet aufgewachsen und äußerst empfindsam, erlebt kurz vor seinem Tod noch die erste Liebe mit der neuen Klassenkameradin Franziska Feller, und der höfliche Walter Forst hasst seinen sadistischen Vater, den Standartenführer, der ihn dafür, dass er mit neun Jahren trotz seines Verbotes weiter mit einem jüdischen Freund spielte, brutal zusammengeschlagen hatte.²⁴ Die Rückblenden sowie die Einblicke, die Gregor Dorfmeister durch die präzisen Beschreibungen der letzten Momente des jeweilig sterbenden oder schon toten Kindes ermöglicht, verlangsamen die Erzählung und nähern die Lesenden mit großer emotiver Wirkung an das tragische Geschehen an. Dieser Affekt, der das Sterben der Kinder so bedeutsam werden lässt, wird in der ersten Verfilmung des Romans durch Bernhard Wicki vor allem durch die Kamera und speziell durch den gekonnten Einsatz von Nah-, Groß- und Detailaufnahmen erzeugt. Selbstverständlich tragen auch das Drehbuch²⁵, die Dialoge und sowie der Ton im allgemeinen, der Filmschnitt wie die Montage, die Maske und Kostüme, sogar die Beleuchtung zum Erfolg dieser Verfilmung bei. Die Entscheidung des Regisseurs, bei der Gestaltung der emotiven Wirkung des Antikriegsfilms vor allem auf *close-ups* zu setzen, um dadurch, wie in Dorfmeisters Text angedeutet, innezuhalten und das Hinsehen der Zuschauer zu erzwingen, gerade in den Augenblicken, in denen sie lieber die Augen verschließen oder den Kopf abwenden würden, ließ diese Verfilmung nicht nur als Umsetzung eines vorhandenen literarischen Stoffes sondern als Kunstwerk bestehen.

Es soll hier keine detaillierte vergleichende Studie zwischen dem Roman und seinen Verfilmungen angestrebt und inhaltliche Abweichungen nur da diskutiert werden, wo die Veränderungen zur Wirkung des Films beitragen. Die binäre Beziehung zwischen verbalem System des Romans und dem verbalen, wie visuellen System der Verfilmung beeinflusst natürlich viele Entscheidungen, die im Zuge der Übertragung des autobiographisch-literarischen Textes auf die Kinoleinwand, bzw.

²² Gregor, *Die Brücke*, S. 47-54 und 94-98.

²³ Gregor, *Die Brücke*, S. 102-117.

²⁴ Gregor, *Die Brücke*, S. 127-139 und 146-164.

²⁵ Das Drehbuch schrieb Bernhard Wicki zusammen mit Michael Mansfeld und Heinrich Pauck (der unter seinem Pseudonym Karl-Wilhelm Vivier genannt wird). Bernhard Wickis Beitrag zum Drehbuch blieb unerwähnt.

den Fernsehbildschirm getroffen werden. Beide hier zu behandelnde Filme haben ihren Ausgangspunkt in der von Gregor Dorfmeister erinnerten und erzählten Geschichte, und doch geht es nicht nur um die Unterschiede zwischen den beiden Medien, denn auch Filme erzählen eine Geschichte und sind zumindest in diesem Sinne, wie T. Jefferson Kline²⁶ betont, literarisch.²⁷ Wickis Verfilmung orientiert sich in zahlreichen Punkten eng an der literarischen Vorlage, sie fungiert aber gleichzeitig als Kommentar, der weit über die Romanvorlage hinausgeht.²⁸ Eigentlich wollte Bernhard Wicki *Die Brücke* gar nicht verfilmen, „denn der Roman von Gregor Dorfmeister ist ja ein hohes Lied auf deutsche Tapferkeit. Er hat die Geschichte von der Brücke selber erlebt und er setzt in dem Roman seinen Freunden, die damals gefallen sind, ein Denkmal.“²⁹ Gerade die Anlehnung an Werte des NS-Regimes wie Tapferkeit wollte Wicki unter allen Umständen vermeiden – im Gegensatz zur Verfilmung durch Wolfgang Panzer, die Werte wie Tapferkeit und Durchhaltevermögen durchaus unterstreicht. Bernhard Wicki hingegen veränderte, von seiner kritischen Haltung gegenüber Dorfmeisters Roman motiviert, die Struktur des Erzählten, um die Gewalt, die den Kindern angetan wird und die sie selbst, als Produkte ihrer Zeit erzeugen und multiplizieren, mimetisch werden zu lassen. Erst durch die Verfilmung von 1959 wird so die Erzählung in einem eindeutig kritischen Antikriegskontext verankert.

Schon in der literarischen Vorlage wird allerdings die Gewalt des Krieges im Moment der Unmittelbarkeit als außerhalb der Vorstellungs- und Erfahrungswelt, und so der Verständnismöglichkeiten der Jungen angesiedelt und, als unsinnig

²⁶ Jefferson T. Kline: *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1992, S. 2.

²⁷ Ebenfalls relevant in diesem Kontext ist u.a. Robert Scholes: *Semiotics and Interpretation*. New Haven and London: Yale UP, 1982, S. 57-72; Robert Stam: *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*. In: *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Hg. v. Robert Stam und Alessandra Raengo. London: Blackwell, 2005, S. 1-52; Dudley Andrew: *The Impact of the Novel on French Cinema of the 30's*. In: *L'Esprit Créateur* 30.2 (1990), S. 3-13; sowie meine Einführung in *Processes of Transposition: German Literature and Film*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2007, S. 11-26.

²⁸ Verfilmungen werden meist in drei Kategorien aufgeteilt: eng an der Vorlage orientierte und dadurch oft recht langweilige Verfilmungen, Kommentare und freie, durch den literarischen Text inspirierte Übertragungen. Siehe v.a. Geoffrey Wagner: *The Novel and the Cinema*. Rutherford, N.J.: Dickinson UP, 1975, S. 222-231; Dudley Andrew: *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford UP, 1984, S. 98-104; Robert Giddings, Keith Selby und Chris Wensley: *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*. Houndmills: Macmillan, 1990, S. 11-12.

²⁹ Bernhard Wicki in: *Produktionsnotizen: Bernhard Wicki über Die Brücke*. Filmbegleitheft zum Film *Die Brücke* (veröffentlicht vom Bernhard Wicki Gedächtnisfonds), S. 54. Erhältlich auch über die Website des Gedächtnisfonds:
<http://www.bernhardwickigedaechtnisfonds.de/filmbegleithefte/bruecke.pdf>.

wahrgenommen, stellt sie implizit auch die Rechtsordnung der Zeit in Frage, die es ermöglicht, Kinder zu solchen Zwecken, d.h. Kriegshandlungen zu missbrauchen. Als etwa Karl Horber tödlich verletzt wird, sieht sein Freund Klaus Hager „die Verletzung an der Stirn Horbers“ zwar, „aber irgendwie war nicht in sein Bewußtsein gedrungen, was das häßliche, klaffende Loch zwischen Horbers Augen bedeutete.“³⁰

Die Herausforderung bei jeder Darstellung von Gewalt ist die von zahlreichen Schriftstellern und Philosophen beschriebene, unausweichliche Fragmentierung und Distanzierung vom eigentlichen Akt der Gewalt durch ihre Repräsentation. Eine Darstellung, die zum Zeugnis werden soll, kann dies immer nur unvollständig und vereinzelt leisten,³¹ und doch wird sie bei Bernhard Wicki gerade durch eine Fragmentierung, nämlich gezielt eingesetzte Nah-, Groß- und Detailaufnahmen vermittelbar. Die Annäherung an das Gesicht von Klaus (gespielt von Volker Lechtenbrink) etwa, das vor Schock und Angst verzerrt ist und in Großaufnahme die Kinoleinwand ausfüllt, zeigt, dass diese Gewalt, die soeben das Leben seines Freundes beendete, weder angemessen noch gerechtfertigt ist. Obwohl die Kinder in einem System aufgewachsen sind, das Gewalt monopolisiert und den Heldentod auf dem Schlachtfeld idealisiert, wird in einer, dem Film geradezu entgegen gesetzten Bewegung sowohl die Unrechtmässigkeit der Gewalt³² wie des kriegsversessenen und grössenwahnsinnigen Staates deutlich. Im Moment größter Anspannung und hektischer Panik hält der Film inne, und Wicki lässt die Kamera auf dem verzerrt schreienden, schmutzigen und von Tränen verschmierten Gesicht des Jungen ruhen.³³ Die Distanz zwischen dem Geschehen auf der Kinoleinwand und dem Zuschauer wird auf ein Minimum reduziert und die Betrachter mit dem jungen Protagonisten

³⁰ Gregor, Die Brücke, S. 118.

³¹ Auf diesen Umstand hat etwa der Holocaust-Überlebende Elie Wiesel wiederholt hingewiesen. Siehe z.B. Elie Wiesel: *From the Kingdom of Memory*. New York: Schocken, 1990. Siehe auch Maurice Blanchot: *The Writing of Disaster*. Übers. a. d. Franz. v. Ann Smock. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1986; Andreas Huyssen: *Denkmal und Erinnerung im Zeitalter der Postmoderne*. In: James E. Young (Hg.): *Mahnmale des Holocaust: Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. München: Prestel, 1994, S. 9-17.

³² Interessant in diesem Kontext ist auch Walter Benjamins Aufsatz „Kritik der Gewalt“ (1921). Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp, 1965, S. 29-65.

³³ Auch die Uraufführungsplakate, die den Film in BRD und DDR ankündigten, zeigten beide das Gesicht eines Jugendlichen in Großaufnahme. Die Zeichnung in der BRD Version zeigt das Gesicht eines Jungen, dessen nach oben gerichteter Blick in die Ferne schweift, und sozusagen überblendet, die Brücke, an deren Mauer im Vordergrund ein Gewehr mit einem Stahlhelm lehnt und den Hintergrund der Schauplatz des tödlichen Gefechts liegt. Das Erstaufführungsplakat der DDR ist direkter in seiner politischen Aussage und zeigt nur das Gesicht von Volker Lechtenbrinks unter dem gemalten Stahlhelm, das ein über das Foto in Mischtechnik gemaltes, verlaufenes und blutig rotes Hakenkreuz trägt, das dem Jungen über sein linkes Auge und Teile seines Gesichts fließt.

verknüpft. Der Regisseur vertraut hier auf den gängigen Effekt der Einstellungsgröße, die gerade im Zusammenhang mit einer Verlangsamung des Filmgeschehens die Gefühle eines Protagonisten klar zum Ausdruck bringen und so reaktive Emotionen bei den Zuschauern auslösen kann und soll. Eine Identifizierung mit den Jugendlichen, die im Film ihren Tod finden, wird durch die Großaufnahmen ihrer schmerzverzerrten oder leblosen Gesichter möglich und die Botschaft des Antikriegsfilms umso überzeugender.

Der vielschichtige Text des menschlichen Gesichts³⁴, das in Nah- und Großaufnahme von Gilles Deleuze in seinem ersten Kinobuch *Cinema 1: L'Image-Mouvement*³⁵ nicht als einzig mögliches, aber als ideales Vehikel des Affektbildes, ja als Affektbild selbst begriffen wird, ist in den nahen Aufnahmen kurzzeitig losgelöst von Zeit und Raum. Ohne den momentan ablenkenden Kontext ist die emotive Wirkung des Bildes umso stärker. Das Gesicht wird so zum filmischen Zeichen, das in der Atempause zwischen Aktion und Reaktion nur die Angst und den Schmerz des Kindes vermittelt.³⁶ Wickis Verfilmung beginnt nicht, wie der Roman, mit der Erinnerung an ein im Rückblick erzähltes, nie vergessenes und traumatisierendes Kriegserlebnis, sondern mit friedlich dahin fließendem Wasser unterhalb einer Brücke, in das plötzlich, nach einer knappen halben Minute eine Bombe fällt und explodiert, und damit die Ereignisse, die sich 1945 in der Kleinstadt zugetragen haben, ihren Lauf nehmen. Wickis Film erzählt die Geschichte der sieben Jungen nicht wie Gregor Dorfmeister unter Verwendung von Rückblicken, sondern bettet das Geschehen und den Alltag der Jungen in das sich anbahnende Kriegsgeschehen über nur drei Tage und zwei Nächte ein. Für wenige Minuten wird der Ort des Geschehens eingeführt -- eine idyllische, scheinbar friedliche bayrische Kleinstadt --, bis auch dieses Bild gestört wird, diesmal aural durch den Fliegeralarm, der ertönt und die Kamera auf sich lenkt, bis sie einem Kesselwagen folgt, der durch eine der engen Straßen fährt. Die Bilder, die für ein paar Sekunden friedliche Idylle suggerieren, werden durch die visuellen und auralen Konjunktionen gestört und der Betrachter

³⁴ Vgl. z. B. Susan Stewart: *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1984, S. 127f.

³⁵ Gilles Deleuze: *Cinema 1: L'Image-Mouvement*. Paris: Minuit, 1983. Siehe die deutsche Übersetzung von Ulrike Bokelmann und Ulrich Christians: *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996. Das Gesicht, das dem "affection image" gleichbedeutend wird, ist in der englischen Ausgabe vor allem ab S. 89 beschrieben. Siehe Gilles Deleuze: *Cinema 1. The Movement Image*. London: Continuum, 2005, S. 89-104.

³⁶ Siehe auch Mary Ann Doane: *The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema*. In: *differences* 14.3 (2003), S. 89-111.

erkennt schnell, dass der Ort der Erzählung ein liminaler und gefährdeter ist, fragil und im Umbruch begriffen. Die hier lebenden Menschen können sich nicht in Sicherheit wiegen, denn dieser Ort befindet sich nach zwölf Jahren Hitler-Diktatur und fast sechs Jahren Krieg, der schon lange verloren ist und doch nicht enden darf, in einem Schwellenzustand.³⁷ Die Hauptdarsteller in diesem Film verkörpern gleichfalls diesen Zustand der Liminalität, da sie nicht mehr ganz Kind sind, aber eben auch noch nicht erwachsen. Als pubertierende Jugendliche, die wir im ersten Teil des Films [0:01:06 - 0:41:55]³⁸ kennen lernen, sind sie verletzlich,³⁹ und die militärischen Entscheidungen einer fanatischen Führerriege gefährden nun zusätzlich die Jungen. Die ersten Worte, die in Wickis Film gesprochen werden, sind von Frau Bernhard (gespielt von Edith Schultze-Westrum), die sich um ihren Sohn Sigi [sic] (gespielt von Günther Hoffmann) sorgt: „Meinen Jungen haben sie nämlich auch noch gemustert“ sagt die Mutter zu ihrem Arbeitgeber, dessen Wäsche sie soeben in einem kleinen Leiterwagen zum Waschen und Stopfen abholt. Die Antwort des Doktors beruhigt weder Frau Bernhard noch die Zuschauer: „Den Sigi? Aber den können sie doch nicht mehr holen.“

Das Kindhafte der schon bald zu Soldaten werdenden Jungen wird in dieser ersten Handlungsphase des Films beständig wiederholt. Als Sigi von einem Polizisten dabei erwischt wird, wie er eine Eierlikörflasche aus dem von den Kindern am Fluss gefundenen Vorrat holt, sieht dieser zwar von einer Strafanzeige ab, als er von der Einberufung hört, bringt Sigi – der vor Schreck in den Fluss fiel – aber zum „Trockenlegen“ zu seiner Mutter. Frau Bernhard sitzt währenddessen mit sorgenvollem Blick in ihrer Küche und sagt verzweifelt zum Schutzmann, als dieser mit dem tiefenden Sigi hereinkommt: „Der kann doch nicht zu den Soldaten, der ist doch noch ein Kind!“

Bernhard Wicki lässt in dieser ersten, langen Handlungsphase keine Gelegenheit aus, die Schüler als pubertierende Jugendliche darzustellen, die in ihrer Kindhaftigkeit allesamt sympathisch werden. In über 40 Minuten führt Wicki die

³⁷ Siehe Victor Turner: *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. In: Melford Spiro (Hg): *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*. Seattle: American Ethnological Society, 1964, S. 3-19; and: *Liminalität und Communitas*. In: *Ritualtheorien*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 251-264.

³⁸ Die Brücke/ Film-Sequenzen 1.1 bis 10.2. – Vgl. das Sequenzprotokoll im Filmbegleitheft (veröffentlicht vom Bernhard Wicki Gedächtnisfonds), das auch über des Website des Gedächtnisfonds im Internet erhältlich ist: <http://www.bernhardwickigedaechtnisfonds.de/filmbegleithefte/bruecke.pdf>

³⁹ Siehe z.B. Bruno Bettelheim: *Symbolic Wounds*. Glencoe, Ill.: Free Press, 1954.

Hauptdarsteller ein, jeder der sieben Jungen wird individuell charakterisiert und der soziale, vor allem familiäre Hintergrund eingeführt. Die dramaturgische Entscheidung dieser langen und auf die einzelnen Jungen bezogenen ersten Handlungsphase beeinflusst in den folgenden Handlungsphasen die Wirkung der affektiven Bilder maßgeblich. Die Kamera⁴⁰ rückt im Verlauf des Filmes immer näher, wie die amerikanischen Truppen und damit der Krieg, der das Leben der Kinder gefährdet.

Im ersten Teil des Films tauchen kaum Nahaufnahmen auf, nur wenige Momente, die von großer Intensität sind, werden in Nah- und Großaufnahmen gezeigt – wie Sigis Mutter, die um ihren einzigen Sohn bangt, Klaus Hager, der Franziska (gespielt von Cordula Trantow) liebt und sie gegen Karl Horbers (Karl Michael Balzer) Anklage, dass „alle Frauen Schlampen“ seien mit einem Faustschlag verteidigt. Wir sehen Karls Gesicht mit blutender Nase als erste Großaufnahme in Wickis Film, in der das Gesicht des Jugendlichen den Bildrahmen beinahe ausfüllt. Das verletzte, leidende und verzweifelt wirkende Kindergesicht leitet den zweiten Hauptteil des Films ein. Kurz danach beginnt die zweite Handlungsphase, als die Jungen die Nachricht der Einberufung erreicht. Die Jugendlichen nehmen die Nachricht begeistert auf, lachen wie in Erwartung eines unterhaltsamen Abenteuers, und nur ihr Lehrer, Studienrat Stern (gespielt von Wolfgang Stumpf) verlässt mit ernstem, sorgenvollem Blick den Bildausschnitt.

Die negativen Erwartungsaffekte⁴¹ wie Sorge und Angst mancher Erwachsener treffen hier noch auf die positiven Erwartungsaffekten der Jungen, die die Einberufung freudig wie eine Einladung zum Schulausflug wahrnehmen – auch im Roman wird auf die anfängliche „Schulausflugsstimmung“⁴² hingewiesen – und vereinnahmen so die Zuschauer. Mit zunehmender emotionaler Intensität nehmen auch die Nahaufnahmen im Film zu. Als Karl kurz danach zu Hause von seinem Vater (Klaus Hellmold) den Einberufungsbefehl erhält, verliert der Junge die Fassung, als er Barbara (Edeltraud Elsner) sieht, die mit seinem Vater eine Beziehung eingegangen ist und die Karl liebt. Sein in Nahaufnahme gezeigtes und verzerrtes Gesicht schreit Barbara an: „Raus, gehen Sie, ich will Sie nicht mehr sehen! Raus,

⁴⁰ Kamera: Gerd von Bonin.

⁴¹ Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Band 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1985, S. 121-126. Siehe auch z.B. Lothar Mikos, der in seinem einführenden UTB Werk zur Filmanalyse auf das Film- und Fernseherleben eingeht. Vgl. Kapitel 1.2 in Lothar Mikos: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK, 2008, S. 30-37.

⁴² Gregor, Die Brücke, S. 37.

gehen Sie!“ und zum Vater: „Ihr seid ja froh, dass ich weg muss dann seid ihr allein ihr beiden.“ Karls Vater quittiert den Ausbruch für Karl hörbar zu Barbara, während Karl schon das Haus verlässt: „Solche Kinder wollen Sie in den Krieg schicken! So was gehört nicht in die Kaserne, sondern in den Kindergarten!“ [Sequenz 7.3; 0:29:42].

Nahaufnahmen dienen jedoch in diesem Teil des Films nicht nur dazu, den Zuschauern wütende Auseinandersetzungen wie zwischen Karl und Klaus oder Karl und seinem Vater visuell zu intensivieren, sondern werden auch eingesetzt, um Intimität und das Gefühl der Vertrautheit und der mütterlichen Sorge zu vermitteln, wie in der Abschiedsszene zwischen Alberts Mutter (gespielt von Ruth Hausmeister) und dem bei ihr einquartierten Hans⁴³ Scholten (Folker Bohnet), oder in der Abschiedsszene zwischen den Verliebten Klaus und Franziska, die ihren letzten Abend im Postamt verbringen, wo Klaus auf ein Telefongespräch mit seinen Eltern in Bremen wartet.

Karl ist der erste, der sich in der Kaserne meldet, in den kurzen Hosen eines Schuljungen, ein „Rotzjunge“, wie der ebenfalls kurze Hosen tragende Walter Forst (Michael Hinz) noch am selben Abend von seinem Vater, dem Ortsgruppenleiter Forst (gespielt von Hans Elwenspoeck) genannt wird. Wicki leitet hier durch eine Überblendung vom Zivil- zum Soldatenleben der Jungen, indem er in einem *match-cut*, der Walter erst in ziviler Kleidung weinend an die verschlossene Tür in seinem Elternhaus mit dem Rücken zum Betrachter gelehnt zeigt und in den am Boden liegenden Jungen in Uniform überblendet. Wie scharf der Kontrast zwischen den Schuljungen in kurzen Hosen und den Soldaten in Uniform ist, wird verbal von Unteroffizier Heilmann (Günter Pfitzmann) unterstrichen, der den die jungen Rekruten trainierenden Offizier fragt: „Willst du aus den Hosenscheißern etwa noch Soldaten machen?“

Eine Folge von Nahaufnahmen schließt diese Handlungssequenz ab. In der Nacht, Sekunden bevor die Jungen vom Alarm aufgeschreckt werden, ruht die Kamera auf ihren schlafenden, entspannten Gesichtern. Die Kamera zoomt zuerst auf den im unteren Stockbett liegenden Sigi, der als erstes auf der Brücke sterben würde, verweilt für einige Sekunden auf seinem friedlichen Gesicht, bis ein harter Schnitt zur nächsten Nahaufnahme überleitet, diesmal von Hans (dem Ernst Scholten des

⁴³ Es ist unklar, warum Bernhard Wicki den Ernst Scholten des Romans in seinem Film Hans nennt.

Romans), der das letzte Opfer auf der Brücke werden sollte. Abgelöst wird diese Nahaufnahme von anderen *close-ups* auf die noch schlafenden und einige Stunden später schon toten Kindern. Als Mittel filmischen Erzählens dienen Nahaufnahme, Großaufnahme und Detailaufnahme hier wiederum nicht nur dazu, die Psychologie der jeweiligen Figur zu beleuchten und bildliche wie inhaltliche Akzente zu setzen, sondern auch dazu, die affektive Wirkung eines Bildes zu verstärken. In Wickis Film nehmen die nahen Kameraeinstellungen zu, je bedrohter die Jugendlichen sind und je aussichtsloser ihre Situation sich gestaltet.⁴⁴ Erst als Kugeln und Granaten die Körper der Jugendlichen treffen, ist die Kamera ganz nah auf die Kindergesichter gerichtet und lässt den Zuschauer so jegliche verbleibende Distanz zum Kriegsgeschehen und der komplett sinnentleerten Gewalt verlieren. Das erschütternde Weinen der Jungen, die gerade noch Männer sein wollten, ihr verzweifertes Schreien kommuniziert das Unbeschreibliche des Krieges, seine rohe Grausamkeit, wie Absurdität und den unwiederbringlichen Verlust junger Leben. Die Nahaufnahmen nehmen im selben Maße zu, wie zuerst ihr Mut und dann die Leben der Kinder abnehmen. Wicki und Kameramann Gerd von Bonin verzichten meist auf den Zoom, eine Annäherung bei laufender und stationärer Kamera, sondern wählen in erster Linie harte Schnitte, um in derart strukturierten Montagen das Unausweichliche der Situation, in der diese jungen Menschen gefangen sind zu unterstreichen.

Auch bildliche und verbale Wiederholungen und Zitate stellen den Widerspruch der in Uniformen steckenden Schülern dar und kritisieren die Befehlshaber und ihren Bellizismus, dem die entsprechend indoktrinierten Kinder meist widerspruchslos und unhinterfragt folgen. Kurz bevor die Soldaten ausrücken und die sieben Jungen zur Verteidigung der Brücke abgestellt werden, hält Hauptmann Fröhlich noch eine klärende Rede:

Soldaten! Die Amerikaner sind gestern nachmittag auf breiter Front zum Angriff angetreten. [...] Jeder Quadratmeter, den wir jetzt verteidigen, ist ein Stück vom Herzen unserer Heimat. Und wer auch nur einen Quadratmeter deutschen Boden bis zum Letzten verteidigt, der verteidigt Deutschland.

Wir sind uns darüber klar, dass die Lage verdammt ernst ist. Aber - wir sind Soldaten! Ob wir leben oder sterben, wir müssen vor der Geschichte

⁴⁴ Mit Nahen werden Aufnahmen von Kopf und Schultern bezeichnet; eine Großaufnahme zeigt den Kopf des Protagonisten, dessen Stahlhelm aber z.B. nur zum Teil sichtbar wird, wie auch die Schultern, die oft abgeschnitten wirken. Der Ausdruck des Gesichts steht hier durch das Ausblenden jeglicher weiterer Kontexte im Vordergrund; die Detailaufnahme zeigt nur einen Gesichtsausschnitt, wie etwa nur die Augen oder einen schreienden Mund.

verantworten, ob wir unsere Pflicht erfüllt haben. Die jungen Soldaten, die ihrem ersten Einsatz entgegensehen, sollen wissen, dass unser Bataillon nur ein Vorwärts kennt, niemals ein Zurück. Unser Bataillon kennt nur Kampf, Sieg oder Tod. Ich erwarte, dass sich das Vaterland in dieser ernstesten Stunde auf euch verlassen kann! Auch für den kommenden Einsatz gilt die Parole: Vorwärts für Führer, Volk und Vaterland! [00:51:18 – 00:52:40]

Als kurz danach unter den Jungen Zweifel⁴⁵ an der strategischen Bedeutung ihres Auftrags laut werden, erinnert der kleine Sigi, indem er den Hauptmann zitiert, die anderen an den Sinn des Befehls, der scheinbar weit über die Ufer des Flusses hinausragt: „Aber ,wer nur einen Quadratmeter deutschen Boden verteidigt, der verteidigt Deutschland!“ [01:13:00-01:13:55]

Die Struktur der eingesetzten Nah-, Groß- und Detailaufnahmen unterstützt die von Wicki dargestellte Handlung sowie die Haltung des Films semiotisch, da die Annäherung der Kamera an das Geschehen die interne Logik des zu Vermittelnden unterstreicht. Vor allem die Gesichter der Kinder, die in Großaufnahmen erscheinen und durch ihre Mimik ihren jeweiligen Gefühlszustand wie auch die Subjektivität der Jungen ausdrückenden, laden zur Reflektion ein. Das Gesicht ist in der Großaufnahme vom Körper des jeweiligen Jugendlichen losgelöst und erscheint demnach als Fragment, wird aber so, wie Mary Ann Doane⁴⁶ betont, für den Betrachter zur Aufforderung, jedes so vergrößerte Detail genau und als autonom wahrzunehmen, und so Einblick zu gewinnen in das Unbewusste des Kindes und Eigentliche des Dargestellten.

Vor allem in zwei Szenen werden Großaufnahmen und sogar eine Detailaufnahme gekonnt eingesetzt, um die Haltung des Films zu verdeutlichen. Die Kinder, die die Zuschauer im langen ersten Teil individuell kennengelernt haben, sehen sie nun als ‚Soldaten‘ sterben. Das erste Opfer ist, wie schon erwähnt, der jüngste und kleinste unter ihnen, Sigi Bernhard. Wickis Verfilmung dieser Szene orientiert sich eng an der oben erwähnten Vorlage Gregor Dorfmeisters, in der Siegi sich vornimmt „nun endlich etwas zu tun, das den anderen zeigen würde: Ich bin kein Waschlappen, ich bin kein Schlappschwanz – schaut her, was ich mache!“⁴⁷

⁴⁵ “Borchert: ‘Wir sind Soldaten! Wir haben den Befehl, die Brücke zu halten!’

Hans: ‘Aber das kann doch den Krieg nicht entscheiden, dass wir hier diese kleine Brücke halten!’ [01:13:00-01:13:55]

⁴⁶ “Any viewer is invited to examine its gigantic detail, its contingencies, its idiosyncrasies. The close-up is always, at some level, an autonomous entity, a fragment, a ‘for-itself’.” Mary Ann Doane, *The Close-Up*, S. 90. Mary Ann Doane bezieht sich hier auf Jean Epstein’s “Bonjour Cinema” Aufsatz.

⁴⁷ Gregor, *Die Brücke*, S. 139.

Bei Bernhard Wicki unterscheidet sich das Hohngelächter [00:48:00], das der „Kleine“ ertet, weil er sich verfrüht in Erwartung eines Angriffs auf den Boden warf, nicht von anderen Sticheleien seiner Freunde, und seine Reaktion, nämlich beim nächsten Anflug des Tieffliegers stehen zu bleiben, ist ebenfalls als beinahe spielerischer Mutbeweis gedacht. Die so geschaffene verbale und visuelle Rekurrenz⁴⁸ betont das Unvorbereitetsein der Kinder auf den Krieg und die Unverhältnismäßigkeit ihrer Reaktionen auf Gefechtssituationen. Das Kindergesicht Sigis unter dem Stahlhelm, das in seinen letzten verzweifelten Momenten in Großaufnahme auf der Leinwand erscheint, ist losgelöst von dem Ort des Geschehens. Raum und Zeit, die dargestellte Welt wird auf das Bild des jungen Gesichts reduziert und als stark affektives Bild wirft es den Betrachter auf sich selbst zurück,⁴⁹ der erkennen muss, dass dieser junge Mensch mit falschen Idealen und Irrationalität fehlgeleitet wurde und nun zum Opfer wird. Ganz nah blicken wir in Sigis Gesicht mit den weit aufgerissenen Augen und werden scheinbar zu Zeugen der letzten Momente seines Lebens. Die cinematographische Repräsentation des Todes eines Schuljungen ist in gerade dieser Kameraeinstellung von einer affektiven Überzeugungskraft, die über die Dramatisierung einer zwar von tatsächlichen Erlebnissen inspirierten, aber dennoch fiktiven Erzählung hinwegtäuscht. In diesem Moment, wenn die Kamera innehält, der Film den Atem anzuhalten scheint und nichts als das ungläubig stauende Gesicht des sterbenden Sigi zeigt, wird die Darstellung von Gewalt durch die emotive Bindung an die Betrachter möglich. Für ein paar Sekunden losgelöst vom Geschehen auf der Brücke verhilft der dokumentarische Charakter der Einstellung dem Film zu einer hybriden Form, die den Spielfilm noch überzeugender werden lässt. Erst als Sigi tot auf der Brücke liegt, distanziert sich die Kamera wieder und betont so den binären Gegensatz zwischen Leben und Tod zusätzlich. Der letzte Blick auf das ungläubig starrende Kindergesicht markiert eine Wende im Film, die das Spiel der Jungen zu einem Kampf um Leben und Tod werden lässt. In dieser dritten Handlungsphase setzt der Tod Sigis demnach „den *point of no return*. Ab diesem Zeitpunkt ist es den Jungen kognitiv und emotional nicht mehr möglich, ihren Einsatzort aufzugeben und nach Hause zu gehen.“⁵⁰

⁴⁸ Eine Liste weiterer Rekurrenzen findet sich im Begleitheft zum Film auf S. 50.

⁴⁹ Siehe Deleuze, Cinema 1, S. 95f., und Mary Ann Doane, The Close-Up, S. 91.

⁵⁰ Begleitheft zum Film, S. 30.

In der zweiten Szenenfolge, die genauer betrachtet werden soll, ist die Kamera nah auf Karl und Klaus gerichtet, die nebeneinander in einem Graben kauern und mit einem Maschinengewehr auf die Amerikaner schießen, die sich im Haus gegenüber verschanzt haben. Die Kampfhandlungen kommen plötzlich zum Stillstand und ein Soldat der U.S. Army kommt hinter einem brennenden Panzer hervor, um die Kinder davon zu überzeugen, dass sie nach Hause gehen sollen. „Hey, stop shooting! Come on, give up! We don’t fight kids! Go home... or go to ... kindergarden! [...] Wir nix schießen auf kindergarden!“ [Sequenz 21.1⁵¹; 1:28:35] ruft er, und erinnert Karl an den Streit mit seinem Vater am Vorabend. In Großaufnahme wird die Reaktion Karls auf das Wort „kindergarden“ gezeigt und kurz danach schießt er wütend auf den GI, der sich den getroffenen, aufklaffenden und stark blutenden Magen haltend auf die Kamera zutorkelt, bis er zusammenbricht. Sein verzerrtes Gesicht wird ebenfalls nach einem harten Schnitt in Nahaufnahme gezeigt. Klaus, merklich erschüttert von dem Anblick, erträgt den Todeskampf des vor Schmerzen schreienden amerikanischen Soldaten nicht und ruft mehrmals: „Karl, schieß doch, Karl!“, um dem Leiden und Schreien ein Ende zu bereiten. Erst als er seinen Freund am Kragen packt und schüttelt, fällt dessen Helm vom Kopf und sein erstarrender Blick wird in der Montage mit dem Sterben des GI gleichgesetzt. Nach einem Moment der Lähmung, der die Dynamik dieser Szenenfolge zu einem plötzlichen Ende bringt, zoomt die Kamera auf das staubige, fassungslose Gesicht von Klaus zu, dessen Zusammensinken von Maschinengewehrsalven begleitet wird. Der harte Schnitt zum Gesicht von Karl, dessen Nase blutet, löst bei Klaus in Erinnerung an die Auseinandersetzung auf dem Schulhof Schuldgefühle aus – die Nahaufnahme von Karls Gesicht mit blutender Nase weist große Ähnlichkeit mit der einer guten Stunde zuvor im Film gezeigten Einstellung auf -- und er fühlt sich verantwortlich für den Tod seines Freundes. Zum ersten und einzigen Mal in Wickis Film wird in einer Detailaufnahme nur ein Ausschnitt von Klaus Gesicht gezeigt: die weit aufgerissenen Augen und die Nase. Wir hören seine Rufe – „Karl, ich wollte dich doch nicht schlagen!“ – sehen aber seinen Mund nicht. Nach einem kurzen, nahen Blick auf Karl, der mit verdrehten Augen und blutiger Nase an der Grabenwand liegt, distanziert sich die Kamera bis zur Nahaufnahme von Klaus, der Karl versichert: „Es

⁵¹ Ich richte mich hier an dem im Filmbegleitheft zum Film *Die Brücke* (veröffentlicht vom Bernhard Wicki Gedächtnisfonds) abgedruckten Sequenzprotokoll.

war doch nur wegen Franziska, Karl“ und seinen toten Freund anfleht: „Schlag mich doch wieder, Karl! Ich wollt’ dich nicht schlagen, bestimmt nicht, Karl! -- Hilfe! Hilfe!“ Und zu Hans, der helfend zu ihm eilt: „Ich hab’ ihn umgebracht! Ich hab’ ihn totgeschlagen!“ Karl lässt sich nicht festhalten, bedroht Hans in seiner Verzweiflung sogar mit dem Messer, klettert aus dem Graben und rennt in die Salve der amerikanischen Maschinengewehre. Er ist sofort tot.

Sigis Kindergesicht in Grossaufnahme und die Detailaufnahme von Klaus’ Augen sind die Bilder, die den Zuschauern bei Aufführungen von Wickis *Die Brücke* noch lange in Erinnerung bleiben. Wenn der Ausschnitt von Klaus’ Gesicht die Kinoleinwand ausfüllt, vermittelt Wicki affektiv und äußerst effektiv die Totalität einerseits der subjektiven Erfahrungen dieser so früh zum Opfer des Nationalsozialismus gewordenen Kinder und andererseits den Schrecken des Krieges. Wie Mary Ann Doane erklärt: „the close-up performs the inextricability of these two seemingly opposed formulations, simultaneously posing as both microcosm and macrocosm, detail and whole.“⁵² Diese Gleichzeitigkeit, die Doane betont, verstärkt die Wirkung der Detailaufnahme. Nur dieses einzige Mal wird in Wickis Film eine Detailaufnahme verwendet und so die Szene, in der Klaus die Gewalt des Krieges nicht länger ertragen kann und Selbstmord begeht, symbolisch für das Verbrecherische eines Regimes, das Kinder mit Nazi-Ideologie, Heldengeschichten und Tod fürs Vaterland-Gedichten⁵³ füttert, in Uniformen steckt und an der Heimatfront sterben lässt. Wicki und von Bonin verwenden hier eine heute sogenannte italienische Einstellung, die in Schuss-Gegenschuss-Sequenzen oft in Duell-Szenen im Western Genre auftaucht und besonders im Spaghetti-Western der 1960er Jahre populär wurde.⁵⁴ Doch Klaus blickt nicht in die Augen seines Gegners, sondern erst auf seinen toten Freund und dann in die Leere. Er sieht nicht die Möglichkeit von Sieg und Ruhm, die Nationalsozialismus und Heldengeschichten immer wieder versprochen haben, sondern nur ein grauenvolles Nichts. Diese Einstellung ist als Affektbild äußerst wirksam, und unterstreicht Bernhard Wickis

⁵² Mary Ann Doane, *The Close-Up*, S. 93.

⁵³ Ich verweise hier auf die Szene [10.2 im Szenenprotokoll] zwischen Studienrat Stern und Hauptmann Fröhlich, in der Hauptmann Fröhlich den Lehrer daran erinnert, dass Hölderlins Gedichte, wie etwa die *Ode an die Unsterblichkeit* und *Der Tod fürs Vaterland*, die er im Unterricht mit seinen Schülern bespricht, die im 3. Reich groß werdenden Kinder den Tod auf dem Schlachtfeld idealisieren und so froh in die Schlacht ziehen lässt. [0:42:53]

⁵⁴ Siehe z.B. das Duell zwischen Henry Fonda and Charles Bronson in Sergio Leones *C’era una volta il West*, der international, aber auch gerade in Deutschland unter dem Titel *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968) große Erfolge erzielte.

Abneigung gegen „Heldenstories“⁵⁵ und sein Bedürfnis, hier einen pazifistischen Film zu drehen, der dieses „humanitäre Anliegen“⁵⁶ manifestiert. In Wickis Film sterben die Jungen nicht, weil sie tapfer dem Befehl eines Generals folgen, wie im Roman, sondern „sie sterben, weil sie einfach so erzogen worden sind. Sie verteidigen diese Brücke, weil es auch ihr Kinderspielplatz ist.“⁵⁷ Und obwohl Wicki die wesentlichen Teile der Handlung des Romans übernimmt und nur die narrative Struktur grundlegend verändert, gelingt es ihm gerade durch den gezielten Einsatz von Nah-, Groß- und Detailaufnahmen die Haltung der Geschichte grundlegend zu verändern und einen Antikriegsfilm zu drehen, wie es sein Ziel war.

Im Gegensatz zu Wickis Film, in dem die Kampfhandlungen nur etwa ein Drittel des Films ausmachen und viel Zeit auf die Charakterisierung der Jugendlichen verwendet wird, liegt Siegi in Wolfgang Panzers Verfilmung von 2008 schon nach einer halben Stunde tot auf der Brücke und erst in den letzten Minuten des Films hören wir die Namen der gefallenen jungen Soldaten, die nie individuell charakterisiert werden – bis auf Albert, der zumindest als Klavier spielender, sensibler junger Mann in den Vordergrund tritt. Die Verfilmung, die für ProSieben als „TV Event Movie“⁵⁸ produziert wurde, sowie das Drehbuch von Wolfgang Kirchner, weicht an zahlreichen Stellen von der literarischen Vorlage ab und auch von den tatsächlichen Ereignissen, die Gregor Dorfmeister in einem Interview⁵⁹ beschreibt. Zwar ist Albert auch in Panzers Verfilmung der einzig Überlebende, aber als Bombenflüchtling ein Außenseiter; Walter Forst ist das letzte Opfer und stirbt in den Armen seiner Lehrerin (gespielt von Franke Potente), die zugleich seine Geliebte ist. Die sieben Jungen, die zum Teil eher wie ausgewachsene Männer aussehen (und zum Zeitpunkt der Dreharbeiten schon um die 20 sind), interessieren sich für Sex, begehen Diebstahl, und werden insgesamt mit Ausnahme vom Außenseiter Albert in aller Oberflächlichkeit eher negativ gezeichnet. Untersucht man den Film in Hinblick auf die Verwendung von Nahaufnahmen, wird deutlich, dass Nahen und Großaufnahmen von der Anfangssequenz an als den Film vermeintlich bewegende Elemente

⁵⁵ Richard Blank: *Jenseits der Brücke: Berhard Wicki. Ein Leben für den Film*. Munich: Econ, 1999, S. 102.

⁵⁶ Produktionsnotizen, zit. im Begleitheft zum Film, S. 52.

⁵⁷ Siehe Produktionsnotizen im Begleitheft, S. 52.

⁵⁸ Der TV-Event-Movie für ProSieben kostete 3.4 Millionen Euro und wurde in 30 Drehtagen (Sept/Okt 2007) in Lettland gedreht. Siehe Audio-Kommentar von Wolfgang Panzer und dem Produzent Marian Redmann.

⁵⁹ Das Interview erscheint auf der DVD der Panzer Verfilmung.

eingesetzt werden. Durch ihre Undifferenziertheit und Beliebigkeit verpufft die potentielle Zeichensetzung der Aufnahme jedoch im Moment ihres Erscheinens und markiert so die nahe Einstellung nicht als bedeutungsvoll sondern als Kitsch.

Albert Mutz (gespielt von François Goeske) sitzt zu Beginn des Films ordentlich in HJ-Uniform gekleidet in einem 'Kraft durch Freude' Lastwagen, der ihn in die Kleinstadt bringt, und blickt durch ein Loch in der Plane. Er erscheint wiederholt in halbnahen Einstellungen und auch Großaufnahmen, unterbrochen von Blicken in die vorbeiziehende Landschaft, einem Schwenk vorbei an den weiteren Fahrgästen und der ersten von zahlreichen Detailaufnahmen dieses Films: die Uhr des Jungen – die Zeiger stehen auf 5 vor 12 [0:01:17]. Kurz danach der harte Schnitt zur Brücke [0:01:27] und in die melodisch-phrasenhafte Musik von Filippo Trecca, die eben noch nach einer Rosamunde Pilcher⁶⁰ Verfilmung für das deutsche Fernsehen klang, mischen sich Marschklänge und dunklere Töne. Die Brücke wird als Ort der Bedrohung gekennzeichnet und die Zeit auf der Uhr verweist zumindest umgangssprachlich auf gebotene Eile. Wofür, bleibt unklar. Der Lastwagen fährt in die Kleinstadt und bringt „wieder eine Ladung Bombenflüchtlinge“ [0:02:10], wie eine seufzende Anwohnerin feststellt. Albert Mutz ist in dieser Verfilmung zusammen mit seiner Mutter unter den Flüchtlingen und wird bei Familie Fink untergebracht. Die Tochter der Familie Paula Fink (gespielt von Paula Schramm) wird nicht nur seine Klassenkameradin sondern auch Alberts Freundin. Im Gegensatz zu Wickis Verfilmung endet Wolfgang Panzers Film mit der Wiedervereinigung der Liebenden, die sich nach überlebtem Kampf glücklich und erschöpft in die Arme sinken. Bei Gregor Dorfmeister läuft Albert zwar allein nach Hause, denkt an jeden seiner toten Freunde, an Selbstmord, aber auch an seine Mutter und – hier klingt die Panzer Verfilmung an -- an „das Mädchen Traudl und fühlte eine tiefe Zärtlichkeit. Sie würden sich ihr Leben gestalten, wenn das alles einmal vorbei wäre.“⁶¹

Die Nah-, Groß-, und sogar Detailaufnahmen in Panzers Film sind kaum motiviert und die Kamera differenziert nicht zwischen einem Jungen, der in die Landschaft blickt und einem, der sich vor Schmerzen und Angst windet oder im

⁶⁰ Das 2. deutsche Fernsehen (ZDF) hat mittlerweile über vierzig Romane und Erzählungen der britischen Schriftstellerin Rosamunde Pilcher verfilmt. Die Sendungen zählen seit 1993 beständig zu den beliebtesten des ZDF. Die stark romantisieren Geschichten um Liebe, Leid und 7. Himmel in Großbritannien werden stets mit einer romantisch-unterhaltsamen Filmmusik unterlegt, die oft von Richard Blackford komponiert wird.

⁶¹ Gregor, Die Brücke, S. 209.

Sterben liegt. Allein in den ersten zehn Minuten des Films richtet sich die Kamera neunzehn Mal nah auf das Gesicht eines der Protagonisten. Albert wird als zentrale Gestalt auch visuell betont, aber die Sexszenen zwischen Walter Forst (gespielt vom 22-jährigen Lars Steinhöfel) und seiner Lehrerin Elfie Bauer (Franka Potente) sind im Kontext der Nah- und Grossaufnahmen der Gesichter gleichwertig.

Schon nach fünfzehn Filmminuten kommt Standartenführer Forst in die Klasse und ruft die sieben Jungs dazu auf, „den Führer und das Vaterland zu verteidigen“ und sich am nächsten Morgen um 7 bei der Kommandozentrale der deutschen Wehrmacht zu melden. Außer Albert, der als Flüchtling den Krieg schon kennengelernt hat und Walter, der seinen Vater wie in Roman und Erstverfilmung hasst, sind alle begeistert. Nach einer kurzen Ausbildung durch Ernst Scholten, hier ein Napola-Ausgebildeter,⁶² stehen die Jungen allein nachts auf der dunklen Brücke. Am nächsten Morgen fällt eine Bombe in den Fluss – eine Hommage an die Anfangssequenz bei Bernhard Wicki –, doch wird hier schon Siegi in einer sonst eng an dem Roman und Wickis Verfilmung orientierten Szene durch einen Splitter dieser Bombe tödlich verletzt. Zwar wird Siegis Gesicht in Nahaufnahme gezeigt, als er seinen Kopf nach dem Fehllarm wieder hebt und seine Kameraden ihn verspotten [0:36:40], doch als er blutend auf dem Boden liegt, bleibt die Kamera im Vergleich distanziert. Denn in dieser Verfilmung geht es weniger um die Sinnlosigkeit und Zerstörungskraft des Krieges, sondern um den Mut und Kampfeswillen dieser Jugendlichen.

Bei aller Beliebigkeit, die in der Wahl der Kameraeinstellungen wiederholt deutlich wird, muss festgestellt werden, dass im Kontext der Kampfszenen, der Einsatz von Großaufnahmen die Wirkung des Einsatzwillens dieser deutschen Jungen auf beunruhigende Weise hervorgehoben wird. Entgegen Wickis Erstverfilmung und Dorfmeisters Roman werden die Vorbereitungen auf der Brücke⁶³ von einem Abstecher des verliebten Alberts zu seiner Paula [0:48:38] und Verhören wegen Verführung Minderjähriger, die die Lehrerin nach einer Anzeige über sich ergehen lassen muss, sowie ihren Versuchen, die Jugendlichen zu retten, unterbrochen. In der mittlerweile 3. Nacht – die jungen deutschen Soldaten scheinen nun beinahe konstant

⁶² Eine Referenz auf die tatsächlichen, von Gregor Dorfmeister im Interview beschriebenen Ereignisse. Siehe Fußnote 4.

⁶³ Die Handlungssequenz beginnt auf der großen Brücke und siedelt auf Befehl des Generals auf die kleinere Brücke um, da auf der großen Brücke in Kuldīga in Lettland, auf der die Dreharbeiten eigentlich stattfinden sollten, eine Baustelle war.

unter Beschuss, haben aber noch immer keine weiteren Toten zu beklagen – verweist Panzer wiederholt auf ihr Durchhaltevermögen und die floskelhafte Filmmusik unterstützt hierbei stets die Spannung und das auf deutscher Seite implizierte Heldentum. Letzteres gilt aber nur für die Hitlerjugend, nicht für die Befehlshaber, die entweder im Eigeninteresse die Jugend opfern oder betrunken dem Kriegsende entgegensehen. Nur die Jungen sind wirklich entschlossen, ihren Auftrag für den Führer zu erfüllen.

Eine zentrale Szene, die dem Regisseur nach eigener Aussage besonders am Herzen lag, stellt den Kampf zwischen Walter und einem amerikanischen GI dar. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren werden die beiden geschickt verknüpft und, als Walter den Zweikampf gewinnt und das Gewehr auf den vor ihm liegenden GI richtet, sehen sich in zwei Nahaufnahmen ähnlich junge Gesichter an. Walter verschont den amerikanischen Soldaten, der sich zur Seite dreht und weint [1:10:32]. Walter wird hier in einer halbnahen Einstellung von unten gefilmt, das mit Brandwunden übersäte Gesicht wirkt gefestigt und nicht unsensibel, und gleicht in schockierend unkritischer Weise dem Bild eines jungen deutschen Helden. In dem der DVD Version angehängten Interview weist Wolfgang Panzer darauf hin, wie wichtig ihm gerade diese Szene war. Die Tatsache, dass der deutsche Soldat, den amerikanischen GI nicht einfach „absticht“ und, obgleich er „sich nachher als Feigling [fühlt], [...] ist doch das durchgekommen, was richtig war in ihm.“ Wir haben es also mit einem guten Deutschen zu tun, betont der Regisseur. Nach dem Kampf robbt Walter zurück zum Gefechtsstand, scheint getroffen, seine Kameraden sind erschüttert und einer der Jungs beginnt in Nahaufnahme zu weinen. Doch da zeigt Wolfgang Panzer uns schon den auf der Strasse liegenden Walter, der verschmitzt in die Kamera blickt und seinen Kameraden die ‚thumbs up‘ gibt [1:13:14] – so leicht ist dieser ‚deutsche Held‘ natürlich nicht umzubringen. Mit heroischer Musikuntermalung springt er auf und rennt über die Strasse, das Gesicht eines seiner Kameraden geht in Großaufnahme von Trauer zu Begeisterung über, die anderen geben ihm Deckung, und wir sehen das ratternde Maschinengewehr in einer Detailaufnahme⁶⁴. Ganz im Gegensatz zu dem Roman⁶⁴ und der Erstverfilmung wird hier ein Team gezeigt, das gut organisiert ist und militärisch effektiv handelt. Walter kann sich erfolgreich in Sicherheit bringen [1:13:32], schreit vor Begeisterung und

⁶⁴ Detailaufnahmen der Waffen, v.a. des MG Abzugs tauchen an mehreren Stellen im Film auf.

trommelt sich wie Tarzan auf die Brust. Nur Albert äußert Kritik in Anbetracht des halsbrecherischen Manövers, doch Walter antwortet: „Jetzt sei mal nicht so zimperlich. Es hat Spaß gemacht!“ [1:13:45]

Als Paula die Amerikaner darüber informiert, dass es sich in dem Gefechtsstand um „Kinder“ handelt,⁶⁵ und, in Anlehnung an Bernhard Wickis Verfilmung das Feuer eingestellt wird und ein amerikanischer Soldat versucht, die Kinder zur Aufgabe zu bewegen, will nur Albert kapitulieren. Wir sehen Ernst, der als Scharfschütze im Baum Stellung bezogen hat in Großaufnahme. Erst nimmt er konzentriert die Muttergottes-Statue im Haus gegenüber ins Visier und bald schon schießt er auf den unbewaffneten Amerikaner [1:18:15]. Den schreiend am Boden liegenden GI sehen die Zuschauer bei Bernhard Wicki in Großaufnahme, sekundenlang ruht die Kamera auf dem schmerzverzerrten Gesicht. Wolfgang Panzer vermeidet eine affektive Kameraeinstellung und zeigt den schreienden Amerikaner nur aus der Entfernung, bis er von einem Sanitäter aus dem Bildausschnitt gezerzt wird. Sein Gesicht bleibt unsichtbar und auch jede weitere dramatische Bildverknüpfung mit dem deutschen Schützen und seinem Opfer wird vermieden. Auf diese Weise wird die Verantwortung des Jungen für seine Tat zumindest cinematographisch für unerheblich erklärt.

Am dritten Morgen [1:25:00] erwacht Walter, dessen Gesicht und Oberkörper wir in Nahaufnahme sehen, voller Angst: „Wir haben kein funktionierendes MG mehr, keine Munition, jetzt kommen sie und machen uns kalt.“ [1:25:52] Diese Szene wird wiederum untermalt von tragischer Musik und die affektive Wirkung in Verbindung mit dem von Brandwunden gezeichneten, erschöpften jungen Mann ist Mitleid, der Held wird nun zum Opfer. Doch zum Glück haben sich die amerikanischen Truppen zurückgezogen. Napola-Ernst will noch eine Panzerfaust holen und explodiert, sein toter Körper landet vor der Kamera, ein Arm ist abgerissen und die Schulter blutet in die Pfütze, auch hier mit tragisch-pathetischer Filmmusik untermalt. Erst auf der Brücke, die Walter „unser bestes Stück“ nennt, fragt Albert: „War’s das wert?“ und zählt zum ersten Mal die Namen der Opfer auf: Siegi, Jürgen, Klaus, Karl, Ernst. Doch für Walter zählt nur die Brücke und es überrascht nicht, dass es mit dem Sprengkommando – wie bei Dorfmeister und Wicki – zur letzten Auseinandersetzung kommt. Als Walter mit Bauchschuss auf dem Gehsteig liegt

⁶⁵ „They are kids, they are children, they are my friends!“ [1:14:45]

[1:31:20], kommt seine Lehrerin angelaufen, die man zuerst in einer völlig deplazierten Nahaufnahme nur bis zum Knie sieht, denn zu diesem Zeitpunkt liegt der Fokus sicherlich nicht auf ihrer Körperlichkeit oder sexuellen Anziehungskraft. Auf Walters „Ich hab’s geschafft“ antwortet sie bestätigend „Ja, das hast du“ [1:33:06] und unterstreicht so noch einmal die Sinnhaftigkeit dieses sinnlosen Unternehmens. Traurige Lamentationen begleiten musikalisch die Großaufnahmen der beiden Gesichter als Walter stirbt. Die Amerikaner marschieren langsam über die Brücke, die Kamera schwenkt an den Gesichtern der Soldaten vorbei; Albert geht in die entgegengesetzte Richtung, vorbei am Gefechtsstand, wo ihm Paula barfuss entgegenläuft, vor der er weinend zusammenbricht. Der Film endet mit dem weinenden Gesicht Alberts in Großaufnahme [1:36:00]. Die vom Regisseur gewählte Verbindung aus stereotypischem *close-up* und musikalischer Untermalung, die den Zuschauern Trauer über den Tod der Helden suggeriert und ihn gleichzeitig problemlos konsumierbar gestaltet, erreicht in der tröstenden Vereinigung der Liebenden in der Schlußsequenz seinen kitschigen Höhepunkt.

Im Gegensatz zu dieser letzten Einstellung, die junge Liebe und morgige Idylle suggeriert, erzählt Gregor Dorfmeister im Interview von seiner tatsächlichen Rückkehr auf die Brücke am 2. Mai 1945, nachdem er sich zu Hause ausreichend ausgeschlafen hatte. Auf der Brücke findet er die Leichen seines Freundes Knut und des Napola-Ausgebildeten. Zu seiner Erschütterung spuckt eine schwarz gekleidete Frau, die über die Brücke geht, die Leichen an, und Gregor Dorfmeister erklärt, dass diese „Geste der Verachtung“ den ursprünglichen Auslöser für den Roman *Die Brücke* gegeben hat. Die Frage, die sich ihm zu dieser Zeit stellte, war: „Warum versteht uns keiner?“. Jahre später war der Roman zu einem Denkmal für die so jung gefallenen, tapferen Soldaten geworden und eine implizite Kritik an dem Regime, das diese Opfer zu verantworten hatte. Wolfgang Panzers Film scheint der Versuch, die verachtende Geste der alten Frau auszulöschen, indem die sieben Vertreter der Hitlerjugend hier zu letztlich unschuldigen Helden werden. Das Resultat, das den „Geist der Vorlage erhalten“ wollte, wie der Produzent Marian Redmann im Kommentar erklärt, ist ein schlechter, desorientierter Film, dessen unkritische Haltung gegenüber der Hitlerjugend und Heldenideologie des NS-Regimes beunruhigt.

Bernhard Wicki, der immer von der emotionalen und suggestiven Kraft von Film überzeugt war, sagte einmal: "Film kann die Welt nicht verändern oder verbessern, er kann aber Stimmung schaffen."⁶⁶ Er zeigt uns in seinem Antikriegsfilm vor Angst und Schmerz verzerrte und tote Kindergesichter und lässt durch Großaufnahmen die Gesichter seiner Protagonisten zu Zeichen werden.⁶⁷ Als epistemologische Wegweiser lassen sie die Haltung des Films stets durchschimmern. Und obgleich sich Gregor Dorfmeisters Geschichte in ihrer Haltung von Bernhard Wickis Verfilmung unterscheidet, lebt sie im Benjaminschen Sinne gerade durch diese Verfilmung ‚fort‘.⁶⁸

In der zweiten Verfilmung von Dorfmeisters Roman unter der Regie von Wolfgang Panzer, die in ihrer Oberflächlichkeit und Beliebigkeit sowohl den Sinn des Romans als auch der Wicki Verfilmung verfälscht, schlagen sich „entwertete[] Formen und Floskeln“⁶⁹ nieder, die trotz ihrer Plakativität manipulativ auf die Zuschauer einwirken sollen, ganz gemäß Theodor W. Adornos Definition von Kitsch. Diese kitschige Verfilmung von Dorfmeisters Roman ist von Publikum wie Kritikern schnell wieder vergessen worden.

Wickis Verfilmung hingegen, die uns in wenigen, präzise bestimmten Augenblicken ganz nah an die Kriegserfahrung dieser jungen Menschen heranrückt und uns die Wirkung von Krieg auf das Individuum begreifen lässt, hat die Geschichte erneuert und im Antikriegsfilmgenre ihr „Fortleben“⁷⁰ gesichert. Wie eine Übersetzung – um nochmals auf Walter Benjamin zu verweisen –, die das Original in neuer und veränderter Form weiterträgt, ist der autobiographische Roman Gregor Dorfmeisters durch Bernhard Wickis Verfilmung im Sinne André Bazins „multipliziert“⁷¹ worden. In diesem spezifischen Fall könnte man sogar sagen, dass

⁶⁶ Bernhard Wicki, zit. in Die Brücke Begleitheft, S. 2.

⁶⁷ Mary Ann Doane verweist auf Sergei Eisenstein's Auseinandersetzung mit Film und vor allem der Nahaufnahme als Vehikel der Wahrnehmung; siehe Sergei Eisenstein: Film Form: Essays in Film Theory. Hg. und übers. v. Jay Leyda. San Diego: Harcourt, 1949.

⁶⁸ Siehe Walter Benjamin: "Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original." Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Illuminationen. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, S. 50-67, hier S. 53.

⁶⁹ Theodor W. Adorno: Kitsch. In: Adorno: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 18. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, S. 791-794, hier S. 791.

⁷⁰ Walter Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers, S. 53.

⁷¹ André Bazin setzt sich in zwei Aufsätzen, die Anfang der 1950er Jahre in den *Cahiers du Cinema* erschienen, mit Verfilmung, bzw. deren Erfolg als Kunstwerk auseinander. Vor allem in "Journal d'un cure de campagne", in dem er die Dialektik zwischen Literatur und Film anhand von Robert Bressons gleichnamiger Verfilmung von 1951 des 1937 erschienen Romans von Georges Bernanos untersucht, aber auch in "Pour un cinéma impur: defense de l'adaptation" verteidigt er Verfilmungen als das Kino

der Roman erst durch die Verfilmung Bernhard Wickis zum Kunstwerk wurde und in die Filmgeschichte einging. Ein Platz, der Wolfgang Panzers kitschiger Verfilmung sicherlich verwehrt bleiben wird.

potentiell bereichernde Kunstform. Siehe auch André Bazin: *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Cerf, 1975. Bazin wird u.a. zit. in Robert Giddings, *Screening the Novel*, S. 13. Siehe auch Christiane Schönfeld: Introduction. In: Christiane Schönfeld (Hg.): *Processes of Transposition: German Literature and Film*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2007, S. 11-26, hier S. 25f.