

Auferstanden aus Ruinen: Die Konstruktion kultureller Traditionen einer traditionslosen Gesellschaft im Wiederaufbaufilm der SBZ

Julian Blunk, Universität der Künste Berlin

WOHL ZU KAUM einem anderen Zeitpunkt stellte sich die Frage nicht nur nach der Zukunft, sondern auch nach der Herkunft des deutschen Volkes derart dringlich wie in der SBZ der unmittelbaren Nachkriegsjahre. Denn eine Gesellschaft, die dem Pilotprojekt der Realisierung eines deutschen Sozialismus entgegensah, hatte sich natürlich zunächst im Grundsatz daraufhin zu befragen, ob die deutsche Geschichte vor der Stunde Null zu irgendeinem Zeitpunkt Werte oder Symbole hatte hervorbringen können, an die es nun anzuknüpfen lohnte und, wenn ja, welche diese im Einzelnen hätten sein können. Insofern Deutschland nach der Kapitulation nicht nur moralisch, sondern auch ganz buchstäblich in Trümmern lag und deshalb nicht nur nach pädagogisch-politischen, sondern auch nach sofortigen materiellen Wiederaufbaumaßnahmen verlangte, drängte zudem die Zeit in Bezug auf die Beantwortung entsprechender Fragen. Die historischen Umstände bargen also zugleich den Zwang als auch die Chance zu einer weitestgehend kohärenten Neudefinition einer Vor- und Eigengeschichte des nunmehr sozialistischen Teils Deutschlands, zur Lokalisierung und Kanonisierung historischer Referenzpunkte, mithin zum Entwurf einer kollektiven Identität der entstehenden Gesellschaft, die es auf materiell-symbolischer Ebene insbesondere in architektonischen und städtebaulichen Gesten festzuschreiben galt.

Der Verwirklichung der mitunter hastig entwickelten Agenden des Wiederaufbaus ging zunächst ihre öffentliche Bekanntgabe und Legitimierung voraus, die vor allem durch den Film geleistet werden konnte: Die ersten Projekte der DEFA waren Trümmerfilme.¹ Mit Berlin, Potsdam und Dresden popularisierten gleich drei der bedeutendsten Städte innerhalb der SBZ noch im Jahre 1946 ihre jeweiligen Aufbaupläne in Gestalt mehrminütiger Filme, die allesamt als typologische Grenzgänger

zwischen Spiel-, Dokumentar- oder gar Trickfilm zu informieren und zu motivieren wussten. Als politische Destillate entsprechender Meinungsfindungsprozesse des Jahres 1946 zeugen sie „anschaulich“ von der visuellen und ethischen Kodifizierung des Neubeginns, von den allerersten Schritten der Identitätsfindung eines Gesellschaftsprojektes, welches auf deutschem Boden faktisch geschichts- und somit traditionslos war, sich aber dennoch in der Geschichte zu verorten und über Erbaneignung zu legitimieren suchte.

Die folgenden vergleichenden Analysen des inszenatorischen, ikonografischen und rhetorischen Repertoires der drei Filme *Berlin im Aufbau* (Regie: Kurt Maetzig), *Potsdam* (Regie: Joop Huisken) und *Dresden* (Regie: Richard Groschopp) soll vor allem eines zeigen: Der frühe Entwurf von soziokultureller Eigengeschichte fiel in der SBZ regional durchaus verschieden aus, zielte am Ende aber stets auf einen moralischen Freispruch der deutschen Bevölkerung. Bevor die Filme jedoch auf ihre jeweilige Inszenierung historischer Vor- und Gegenbilder, insbesondere aber ihre Verwendung des Ruinenmotivs hin befragt werden können, bedarf es zunächst eines Blicks auf den kulturpolitischen und historischen Kontext ihrer Entstehung sowie auf die älteren und jüngeren Bildtraditionen, die in den Filmen ihre Renaissance und Ausdeutungen erfuhren.

Die historische Situation

Schuld-, Wiederaufbau-, und Denkmalpolitik der Alliierten in Ost und West

Eine der dringlichsten Fragen im besiegten Deutschland war zunächst die nach der kollektiven Verantwortung für die kapitalen deutschen Verbrechen vor und während des zweiten Weltkriegs. Während die westlichen Alliierten ihre anfangs formulierten Kollektivschuldvorwürfe erst langsam relativierten, schrieb das stalinistische Russland die im Hitlerdeutschland begangenen Verbrechen nach dessen bedingungsloser Kapitulation lediglich einer voll verantwortlichen Führungselite zu.²

Was den materiellen Wiederaufbau anbelangte, waren groß angelegte Konzepte inzwischen in Verruf geraten: „die Stadt — da sie unvermeidbar war — sollte möglichst ländlich aussehen.“³ Hüben wie drüben schloss man symbolische und pragmatische Kompromisse zwischen Traditionalismus und Neuem Bauen. Beide Seiten betrieben somit im Generellen eine Wiederaufbaupolitik, die sich in gemäßigter Romantik an den historisch gewachsenen Stadtstrukturen orientierte und ihren

Fokus deshalb stets auch auf jeweils regionale Identifikationsmuster und deren architektonische Träger richten musste.⁴ Ein allgemeinverbindlicher, „originalgetreuer“ Wiederaufbau war nicht möglich, weil die politische Frage nach der Kontinuität und den historischen Anknüpfungspunkten im nun geteilten Auslöserstaat des Weltkrieges alles andere als einfach oder gar einhellig zu klären war.⁵ Und immer wieder kulminierten die entsprechenden Diskurse deshalb in der Frage nach dem Umgang mit den symbolträchtigsten Ruinen Deutschlands.

Ein erstes Schlaglicht auf die Leitfragen der öffentlichen Diskussion in der unmittelbaren Nachkriegszeit werfen etwa die Argumentationen des Kunsthistorikers Eberhard Hempel: Sein Aufsatz „Ruinenschönheit“ plädierte nicht nur dafür, den sozialen Wohnungsbau als dringlichste Bauaufgabe vor die Rekonstruktion architektonischen Erbes zu stellen, sondern legitimierte seine baupolitische Pragmatik nicht zuletzt durch den Verweis auf die Rezeption antiker Ruinen im frühneuzeitlichen Rom — und schlug etwa in Bezug auf die Neubebauung des Dresdner Neumarktes die Aussparung einer dem *Forum Romanum* entsprechenden Freifläche vor.⁶ Mit der „Ruinenschönheit“ und den aus ihr schöpfenden Kunstgattungen älterer Epochen hat Hempel zudem eine Referenz benannt, die uns im Folgenden noch häufiger beschäftigen soll.

Filmförderung, Zensur und Dokumentarfilmtheorie der Alliierten in Ost und West

Eine wichtige Rolle in Bezug auf die Diskurse des Wiederaufbaus spielte der Film. Mit unterschiedlichem Eifer förderten sowohl die westlichen⁷ als auch die östliche Besatzungszone eine neue deutsche Filmindustrie. Beide Blöcke sicherten sich durch Zensur- und Kontrollbestimmungen einen wesentlichen Einfluss auf die öffentliche Meinungsbildung. In der SBZ ging aus dem bereits im November 1945 gegründeten *Filmaktiv* am 17. Mai 1946 die DEFA hervor. Oberst Sergeij Tulpanow, Vertreter der sowjetischen Militäradministration, gab die Entnazifizierung und die humanistische und demokratische Erziehung der Jugend als anspruchsvolle Ziele der neuen Gesellschaft aus.⁸ Zu deren Sicherung wurde die Sowjetische Aktiengesellschaft (SAG) im November 1947 mit 55% Gesellschafter der DEFA-A.G., die bald schon den linientreuen Sepp Schwab zu ihrem Direktor ernannte. Dem DEFA-Vorstand saß ein sowjetischer Generaldirektor vor, sowjetische Berater nahmen Einfluss auf künstlerischer Ebene. Die Abnahme der Filmfassungen fiel in den Zuständigkeitsbereich des SED-Zentralsekretariats.⁹

Die ästhetischen und filmtheoretischen Paradigmen beider Blöcke schienen sich auf den ersten Blick zu ähneln. Die Verwaltungsapparate

beider Seiten führten den Diskurs über die Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit des durch Propaganda in Misskredit geratenen Mediums und richteten ihre Kritik nicht allein gegen die Inhalte, sondern auch gegen formale Eigenschaften des Films: Weder dürfe Politik ästhetisiert werden, wie das im Nationalsozialismus geschehen war, noch sei den psychologisierenden Tendenzen des expressionistischen Kinos zu trauen. Das Interesse des letzteren an der seelischen Konstitution des Einzelnen lief insbesondere den aufs Kollektiv fixierten sowjetischen Besatzern zuwider, deren anti-„formalistische“ Kulturpolitik bald schon folgerichtig im gleichgeschalteten, antiindividualistischen sozialistischen Realismus münden musste.

Dennoch boten gerade die ersten Nachkriegsjahre eine Phase der Findung und somit vergleichsweise großer formaler Freiheit, bevor der zunächst offen geführte Diskurs um den künstlerischen Dokumentarfilm mit der Parteivorstandstagung der SED vom 29./30. Juni 1948 ein Ende fand: Hier wurde die strikte Orientierung am sowjetischen Partei- und Gesellschaftsmodell als verbindlich erklärt und der „politische Dokumentarfilm“ der Zuständigkeit des Zweijahresplans unterstellt.¹⁰ Im Gegensatz zu den westlichen Alliierten, die den Aufbau verschiedener regionaler Filmzentren förderte, betrieb die SBZ zudem die strukturelle Monopolisierung und Zentralisierung ihrer Filmindustrie.

Inhaltlich lag der wohl wesentlichste Unterschied zwischen der frühen Filmpolitik in Ost und West in den anfangs noch deutlich divergierenden Schuldkonzepten begründet. Denn wenn auf beiden Seiten zunächst ein (noch) nicht näher definierter Wahrheitsanspruch vom Dokumentarfilm eingefordert wurde, so zielten die dehnbaren Begriffe im Osten bald schon vor allem auf einen künstlerischen *Stil* in Opposition zum „Formalismus“ oder zur „Propaganda“, im Westen dagegen vor allem auf die zu vermittelnden Inhalte: Das ehrgeizigste filmische Umerziehungs-Projekt des Westens, Hanus Burgers noch ganz auf den Nachweis der moralischen Kollektivschuld abzielende Film *Die Todesmühlen* von 1946, dokumentierte die Realität der deutschen Vernichtungsindustrie in einer geradezu unerträglichen Authentizität.¹¹ Didaktisch scheiterte der Film, insofern er zwar allerorts höchstes Entsetzen, aber auch entschiedene Abwehrhaltung provozierte: Mitwisserschaft oder gar Verantwortung für das Gesehene wurde vehement geleugnet.¹² Indes folgte der Aufbaufilm der SBZ bereits früher einem Muster, das mehr Erfolg zu versprechen schien: Nachdem auch hier Versuche die Nazigräuel filmisch darzustellen beim Publikum gescheitert waren,¹³ propagierte gerade der Trümmerfilm den moralischen Frei-

spruch der Bevölkerung, um dieser einen psychologisch gangbareren Weg des Neubeginns zu offerieren.

Ruinenbilder vor 1945

Wie immer dokumentarischer Realismus im Wiederaufbaufilm Ost oder West im Einzelnen aussehen konnte, verbindliches Element blieb vorerst eine gewisse motivische Armut, die ganz in der Natur der Sache lag. Die Ansichten zerstörter Innenstädte glichen sich im Anblick ihrer Ruinenfelder zwar nicht wie ein Ei dem anderen — doch ob in Hamburg, München oder Köln, in Berlin, Leipzig oder Dresden: Hüben wie drüben lieferten Berge von Ziegeln, tiefe Mauerschluchten und leere Fenster dem Dokumentarfilmer der unmittelbaren Nachkriegszeit die wohl prägnantesten Motive. Wenn eine optimistische Zukunftsvision auch in Gestalt von Planzeichnungen oder Architekturmodellen, eine goldene Vor-Vergangenheit auch durch ältere Filmdokumente ins Bild gesetzt werden konnte — solange es um die Darstellung der Gegenwart ging, blieben Ruinen der nahezu einzige Bildgegenstand des Trümmerfilms.

Und doch war gerade dem Motiv der Ruine sowohl größte emotionale Tiefe als auch eine hochgradige semantische Flexibilität zu Eigen. Wie sehr es zur gesellschaftlichen Identitätsfindung beitragen konnte, beweist bereits die erste, von Johannes R. Becher, dem ersten Kultusminister der DDR, auf die Musik von Hanns Eisler getextete Zeile der neuen Nationalhymne Ostdeutschlands. Die Phrase „Auferstanden aus Ruinen“ implizierte zudem, dass die junge Gesellschaft nicht aus dem historischen Nichts geboren sei, sondern dass es vielmehr ein jüngst wieder auferstandenes, als fortsetzungswürdig empfundenenes „Vorher“ gegeben haben musste. Wofür also standen die Ruinen, die ja ihrer Natur gemäß gar nicht anders können, als auf Vergangenes zu verweisen, im Wiederaufbaufilm der SBZ? Und in welcher Form ließ dieser seinerseits ältere Bildtraditionen wiederauferstehen?

Nahezu in der gesamten abendländischen Kunstgeschichte wurden Ruinen dargestellt und dabei in immer neue semantische Zusammenhänge gestellt. In Mittelalter und Renaissance konnte die Ruine — stets noch als sekundäres Bildelement — etwa im Hintergrund der Geburt Christi die Zeitenwende symbolisieren oder Heilige attributieren.¹⁴ Wirkte zudem die Freilegung der antiken Ruinen des *Forum Romanum* geradewegs konstituierend auf den Beginn der italienischen Renaissance, beflügelten einige Jahrhunderte später die archäologischen Ausgrabungen Pompejis, Herculaneums oder Paestums den Siegeszug des Klassizismus. Ihre erste Blüte als autonomer Bildgegenstand feierte die Ruine dagegen schon im Zeitalter des Barock, das reale Ruinen frei zu

expressiven Veduten gruppierte¹⁵ oder künstliche Ruinen in den Gartenanlagen absolutistischer Herrscher errichtete. Mal bildete die Ruine ein Vanitasmotiv, mal ein Demuts-, mal ein Ruhmeszeichen. Und immer wieder tauchten ruinierte Architekturen wie der Turm zu Babel auch als Sinnbilder menschlicher Anmaßung und deren göttlicher Bestrafung auf. Die romantisch verklärenden Geschichtsbilder des 19. Jahrhunderts fokussierten in der Ruine zunehmend ästhetische und emotionale Werte. In einer regelrechten Flut pittoresker Ansichten erreichte das Motiv nun auch die Wohnzimmer einer breiten bürgerlichen Öffentlichkeit.

Schließlich verdient die wohl merkwürdigste Ausprägung, die das Ruinenmotiv nur kurz vor seiner Verwendung im Trümmerfilm erfahren hatte, gesonderte Erwähnung: Der ästhetische Nachzügler und Autodidakt Adolf Hitler persönlich hatte versucht, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts akademisch weitestgehend überholten Gattung der Ruinenmalerei zu einer neuerlichen Renaissance zu verhelfen, die stark an die ihm eigene, manische Antikenrezeption gekoppelt war. In Erwartung des „tausendjährigen Reiches“ und im Wissen um die symbolischen und emotionalen Potenziale der Ruine entwickelte Hitlers Hofarchitekt Albert Speer im Jahre 1938 seine für alle repräsentativen Großbauten verbindliche „Theorie vom Ruinenwert“ und nahm in Zeichnungen und Modellen die Verwitterung seiner aktuellen Bauvorhaben vorweg.¹⁶ Die „raffinierte“ Erkenntnis Hitlers und Speers,¹⁷ nach der sich Totalität erst in der gebrochenen Form der Ruine verewige, erscheint in Bezug auf sein eigentliches Anliegen natürlich hochgradig grotesk: Aus ihr spricht die ganze Irrationalität, Theatralik und Hybris der nationalsozialistischen Inszenierung eines kalkulierten Schauers nicht nur der räumlichen, sondern auch zeitlichen Ausdehnung des dritten Reiches, das selbst noch die eigene archäologisch-romantische Rezeption in ferner Zukunft zu antizipieren versuchte. Die Alliierten schienen die Wirkung deutscher Ruinen trotz des ungleich schnelleren Untergangs Hitlerdeutschlands durchaus ernst zu nehmen: Vorschlägen, die großen Bauten der Nationalsozialisten in Nürnberg als museale Ruinenstadt in ihrem Nachkriegszustand zu belassen, setzten die Amerikaner Pläne zur vollständigen Auslöschung der Stadt entgegen, um befürchtete neofaschistische Wallfahrtsbewegungen von vornherein ihrer Ziele zu berauben.¹⁸

Bereits aus diesem knappen Exkurs wird die Mannigfaltigkeit der Codierungen der Ruine in der abendländischen Kulturgeschichte deutlich. Die Trümmerfilme des Jahres 1946 sollten einerseits aus diesem Fundus schöpfen, dem strapazierfähigen Motiv aber auch noch weitere Valenzen abgewinnen.

Die Aufbaufilme: Verhängnistheorie, kollektiver Freispruch und Geschichtsoptimismus

Berlin im Aufbau: Politische und zivile Ruinen

Kurt Maetzig, der schon seit 1944 illegal in einer Berliner Organisation der KPD agiert hatte und nach Kriegsende zu einem der Gründerväter der DEFA geworden war, montierte *Berlin im Aufbau* aus Wochenschauen und ergänzendem Material. Der Film erzählt episodenhaft den Wiederaufbau verschiedener Infrastrukturen und sollte in seinen Darstellungen des bereits Bewältigten stets auf das noch zu Erledigende verweisen.¹⁹ Entsprechend wird der Film durch eine programmatische Überblendung eröffnet: Eine Trümmerlandschaft verwandelt sich in einem weichen Schnitt in eine noch in die Realität zu überführende Stadtansicht des neuen Berlins. Vor allem aber zieht *Berlin im Aufbau*, ohne dies im Worte explizit zu thematisieren, eine scharfe ideologische Trennlinie zwischen Staats- und Zivilruine.



Abb. 1: Film-Still aus *Berlin im Aufbau*, Regie: Kurt Maetzig (1946)

Den narrativen Ausgangspunkt markiert die Jahreszahl 1895 — der Wilhelminismus wird als historischer Auslöser einer ebenso stringenten wie fatalen historischen Entwicklung behauptet, die gemäß ihrer inneren Logik in Hitlerdeutschland und der totalen Katastrophe hatte münden müssen. Als weitere historische Fixpunkte blendet der Film 1914 als Beginn des ersten und 1945 als Ende des zweiten Weltkrieges ein. Erst nach einigen, signifikant kurz gehaltenen Szenen des Bombardements setzt die Nachkriegserzählung ein: „das Brandenburger Tor im Flammenmeer“ [Abb. 1].

Das Motiv des scheinbar im Feuer versinkenden Berliner Wahrzeichens sucht den sarkastischen Bezug zum feierlichen faschistischen Fackelzug durchs Brandenburger Tor zu Ehren der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler im Jahre 1933, der von den Nationalsozialisten seinerzeit selbst filmdokumentarisch nachgestellt worden war. Die programmatische Szene ist nur die erste unter mehreren, die besonders die ruinierten Repräsentationsorte deutscher Politik in den Fokus nehmen, um diese zu Sinnbildern moralischer Schuld umzugestalten. Als Hintergrund kollektiver Aufräumarbeiten erscheint etwa das zerstörte Reichstagsgebäude wie eine konsequente Visualisierung des oben referierten Credos, nach dem nur wenige verantwortliche Nationalsozialisten einen Krieg vom Zaun gebrochen hatten, dessen Folgen nun das eigene Volk, das Kollektiv und somit die Falschen zu tragen haben.

So wird denn auch die Wohnhausruine — als Architektur des unbescholtenen Volkes — einer gänzlich anderen Behandlung unterworfen als die Repräsentationsbauten der mit Schuld beladenen Politik. Sie steht deutlich in der Tradition romantischer Ruinenbilder insbesondere des 18. und 19. Jahrhunderts: Während die öffentlichen Bauten jedes Leben unter sich begraben haben oder gar in Flammen stehen, sprießen aus den Wohnhausruinen allorts Pflanzen, um die Wiederkehr eines ungebrochenen Lebenstriebs ins Bild zu setzen. Es scheint fast, als hätte Kurt Maetzig sich angeschiedigt, die einige Jahrzehnte zuvor von Georg Simmel entwickelte Ruinenästhetik ins Bild zu setzen: Nach Simmel symbolisiere die Ruine den Ausgleich zwischen den beiden konkurrierenden Kräften des materiellen Abwärtsdrängens der Natur und dem geistigen Aufwärtsdrängen Kultur. Besonders die von Pflanzen bewachsene Ruine versinnbildliche deshalb ein Gleichgewicht zwischen natürlicher Entropie und kulturellem Formwillen; aller instrumentellen Zwecke beraubt, gebe sie die jeweiligen Baupläne von Natur und Kultur preis und ver helfe so zur (christlichen) Erkenntnis der eigenen irdischen Endlichkeit.²⁰

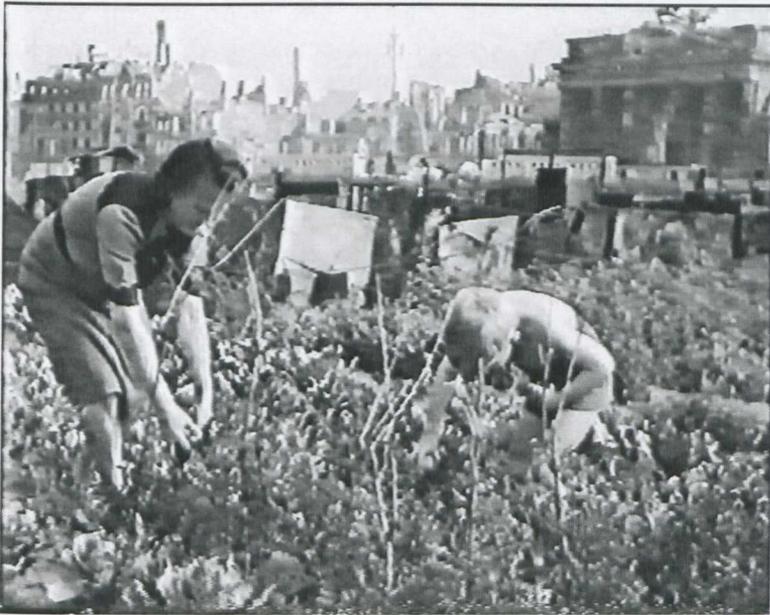


Abb. 2: Film-Still aus *Berlin im Aufbau*, Regie: Kurt Maetzig (1946)

So wenig der Plot und die Logik des zerstörten Berlins auch mit den Thesen Simmels korrespondieren mögen — hier der zersetzende Zahn der Zeit, dort der situative, menschliche Zerstörungsgeist — in Maetzigs Inszenierung ist auch den zerbombten Wohnhäusern der Hauptstadt das poetische Moment der Versöhnung inhärent. Die in Bezug auf das Wohnhaus konsequent durchgehaltene und in Bezug auf den politischen Repräsentationsbau konsequent ausgesparte Pflanzensymbolik von *Berlin im Aufbau* steht zwar nicht für den Kontrast natürlich-entropischer und menschlich-kultureller Kräfte, wohl aber in einer vergleichbaren Konstellation des „vermittelten“ Ringens zwischen den destruktiven und den produktiven Kräften des Menschen. So hält der Film dem Vernichtungswerk der Nationalsozialisten einen friedlichen, „ackerbauenden“ Lebenswillen der geschundenen Bevölkerung entgegen, der sich die ruinierte Stadt als Lebensraum zurückerobert: Trümmer werden — in sinnfälligem visuellen Selbstzitat erneut vor dem Hintergrund des Brandenburger Tores — zu Gemüsegärten [Abb. 2], in Fenstern trocknen Tabakpflanzen, und die Skelette einstiger Wohnhausbauten verheißen durch in und auf ihnen sprießende Pflanzen eine hoffnungsfrohere Zukunft. Die Stunde Null wird zum „Nährboden“ einer gerechteren deutschen Gesellschaft, das zarte Keimen der Pflanzen zum Sinnbild des eingelei-

teten kathartischen Prozesses stilisiert. Die Trennung von Staats- und Zivilruine propagiert die Schuld Einzelner und die Opferrolle des Kollektivs, das unter dem neuen, lebensbejahenden Regime nun wieder Hoffnung und Antrieb schöpfen kann: Den Ruinenansichten folgt der Planerblick zur Neubebauung, zunächst in Gestalt einer Realansicht, dann in einem Stadtmodell. Letzteres wird, um nun auch die dafür verantwortliche, gute, weil bauende Regierung ins Bild zu setzen, in direkter Schnittfolge mit dem aus Untersicht fotografierten Ostberliner Bürgermeister auf dem Rathausbalkon montiert. Am Gelingen von dessen Aufbauplänen lässt der den Film beschließende Fahnenumzug keinen Zweifel.

***Potsdam* und der Ausbau der „Verhängnis-Theorie“: Die Geburt des Bösen in Sanssouci**

Ebenfalls im Jahre 1946 drehte Joop Huisken im Auftrag des Potsdamer Oberbürgermeisters den Film *Potsdam*. Auch er ist in kurze Episoden gegliedert: In den Verfilmungen der Rechenschaftsberichte einzelner Stadträte können die jeweiligen Erfolge des Wiederaufbaus der Stadt Potsdam nachvollzogen werden. Lieferte bei *Berlin im Aufbau* jedoch der Konflikt weltanschaulicher Paradigmen den weitestgehend unausgesprochenen Subtext der Darstellung sämtlicher zerstörter Repräsentationsbauten der Hauptstadt, so beschreitet *Potsdam* in seinem Umgang mit den Bildern der Zerstörung einen lediglich auf inhaltlicher Ebene vergleichbaren Weg — vergleichbar insofern, als auch er die Frage nach dem deutschen Erbe vor allem *ex negativo* beantwortete.

Die historische Herleitung des Untergangs setzt in *Potsdam* jedoch deutlich früher ein: Hier erscheint bereits der Preußenkönig Friedrich II. als Ahnherr deutscher Expansionswut. Wenig stringent argumentiert dabei allerdings der Beginn des Films, insofern er das Schloss und den Park von Sanssouci, als deren Bauherr Friedrich II. bekannt ist, zunächst als sinnenfrohes Idyll vorstellt. Begleitet von heiteren Melodien fotografiert die Kamera die bekanntesten Ansichten des Parks. Erst das plötzliche kontrapunktische Umschlagen der Musik lässt das kommende Unheil erahnen. Unter fortgesetzten Disharmonien wird nun sukzessive eine Galerie deutscher Herrscher etabliert, ausgehend von einer Karikatur Friedrichs II. — dessen erste okkupatorische Handlung gemäß der Logik der Inszenierung geradezu die Usurpation seines eigenen Lustgartens zu sein scheint — über Hindenburg bis hin zu Hitler als Schluss- und Siedepunkt der deutschen „Genealogie des Bösen“. Hitlers Antlitz wird in ein Stadtmodell überblendet, auf das schließlich die Bombardierung Potsdams folgt, die, wie im Falle von *Berlin im Aufbau*,

als quasi „natürliche“ Folge deutscher Blutlust erscheinen muss: Auf einen Tonkommentar wird verzichtet, die Alliierten als aktiv partizipierende Protagonisten der deutschen Geschichte werden also gar nicht erst erwähnt.

Indem Huiskens Bilder der herrschaftlichen Gebäude der Residenz Friedrichs, die den Film einleiten, mit der in Trümmern liegenden Innenstadt konfrontiert, wird auch in seinem Film die Opferrolle des Volkes bestätigt. Einmal mehr ist es der „kleine Mann“, der am Ende der Schnittfolge die Trümmer der deutschen Politik zu beseitigen hat. Der Kontrast setzt sich auch in der übrigen architektonischen Bestandsaufnahme der Stadt Potsdam fort. Offenbar recht sorgfältig achtete Huiskens darauf, keine Bilder zerstörter Herrschaftsbauten einzublenden, die den didaktischen Zielen seines Films zuwider gelaufen wären: Vielmehr sollte der Eindruck entstehen, dass Friedrich II. und seine politischen Kindeskiner bis hin zu Hitler den Krieg zwar verantwortet, sich ihrer gerechten Bestrafung (d.h. der Zerstörung ihrer Herrschaftsbauten) jedoch entzogen hatten, wie um diese aufs eigene Volk abzuwälzen. Während im ruinierten Potsdam — im Gegensatz zu Berlin — die städtischen Herrschaftsbauten somit scheinbar weitestgehend unbeschädigt blieben, steht das friedliebende Volk vor seinen Wohnhastrümmern. Expressive, in den frischen Rauch der Zerstörung getauchte Ruinenaufnahmen tragen, mit einem Trauermarsch unterlegt, das alte Potsdam zu Grabe. Auch zerstörte Kulturdenkmäler wie Schinkels St. Nikolai-Kirche werden präsentiert.

Die in *Potsdam* intensiv bemühten Konnotationen zwischen Preußen und Nazideutschland mussten von Huiskens keinesfalls eigens entwickelt, sondern nur noch aufgegriffen, aktualisiert und moralisch umgedeutet werden. Tatsächlich hatten sich die Nationalsozialisten selbst immer wieder mit dem preußischen Militärstaat identifiziert. Filmischen Ausdruck hatte ihr Preußenkult etwa noch im letzten Kriegsjahr in dem monumentalen Durchhaltestreifen *Kolberg* (Regie: Veit Harlan) gefunden.²¹ Und bereits 1942 waren auch Potsdam und Sanssouci selbst zu Plots einer ebenfalls in preußisches Gewand gekleideten nationalsozialistischen Aufbauphantasie geworden, als man Heinrich George als *Andreas Schlüter* (Regie: Herbert Maisch) die kunstpolitischen Pläne seines Monarchen realisieren ließ.

Sogleich nach dem Krieg wurde die als „Verhängnis-Theorie“ populär gewordene sozialistische Gegendarstellung schriftlich niedergelegt, die bald schon ihren Weg auch in die Schulbücher der DDR finden sollte.²² Das in Alexander Abuschs *Irrweg einer Nation* entworfene Geschichtsbild,²³ das Friedrich II. als „Vollender des Junkerstaates“

vorstellte,²⁴ sollte bald schon in logischer Konsequenz etwa die Sprengung preußischer Repräsentationsbauten wie des Berliner Stadtschlusses nach sich ziehen, die einer nachträglichen Bestrafung der Hohenzollern-Dynastie durch die DDR gleichkam.²⁵

Wie *Berlin im Aufbau* lässt auch *Potsdam* der statischen Ruhe seiner Ruinenbilder die Dynamik heroischer kollektiver Arbeit folgen. Die Rahmenhandlung des Aufbaus stellt unterschiedliche Stadträte persönlich vor, deren Planbesprechungen ihre konkrete Umsetzung folgt. Im Gegensatz zu den neuen Stadtvätern wird das arbeitende Volk dabei mit allen zur Verfügung stehenden filmischen Mitteln entindividualisiert. Augenfällig vermeidet der Film die Darstellung von Gesichtern und häuft an deren Stelle Rücken- oder Detailaufnahmen (etwa arbeitender Hände). Eine in diesem Sinne geradezu programmatische Aufnahme zeigt die Schatten einer Steine weiterreichenden Menschenkette — das in ein „Ornament“ gefasste sozialistische Arbeiterkollektiv, in dem der Einzelne seine Individualinteressen zu Gunsten der gemeinsamen Planerfüllung zurückgestellt hat [Abb. 3].



Abb. 3: Film-Still aus Potsdam, Regie: Joop Huiskens (1946)

Formal dominiert den Film zudem ein „Flächenmotiv“, das seinen Fokus ganz aufs Material richtet: In stilprägender Häufigkeit füllen die Trümmer, aber auch die aus ihnen erwachsenen Rohstoffe das gesamte Bildfeld, womit zunächst das Desaster, anschließend aber auch das Material des Wiederaufbaus in seinem jeweiligen Überfluss präsentiert wird: Ob Kohle, Fleisch, Brot, Ziegel [Abb. 4] oder Schulkinder — die Erfolgsverheißungen ihrer den Bildraum sprengenden Masse stehen in ausdrucksvollem Kontrast zu den vorangegangenen Ansichten der „Stunde Null“ und ihrer totalen Zerstörung. Aus endlosen Trümmern erwächst endloses Rohmaterial zur Gestaltung einer neuen Gesellschaft. Seinen vollendeten Ausdruck findet diese Programmatik in einem Kameraschwenk, der gleichsam eine bildliche Entsprechung der DDR-Nationalhymne anzupeilen scheint: Die Kamera erfasst zunächst eine für den Film typische rahmenlose Trümmeransicht und fährt von dieser langsam nach oben, um bald auf einem Haus stehenzubleiben, das somit in Echtzeit „aus Ruinen aufzuerstehen“ scheint.



Abb. 4: Film-Still aus Potsdam, Regie: Joop Huiskens (1946)

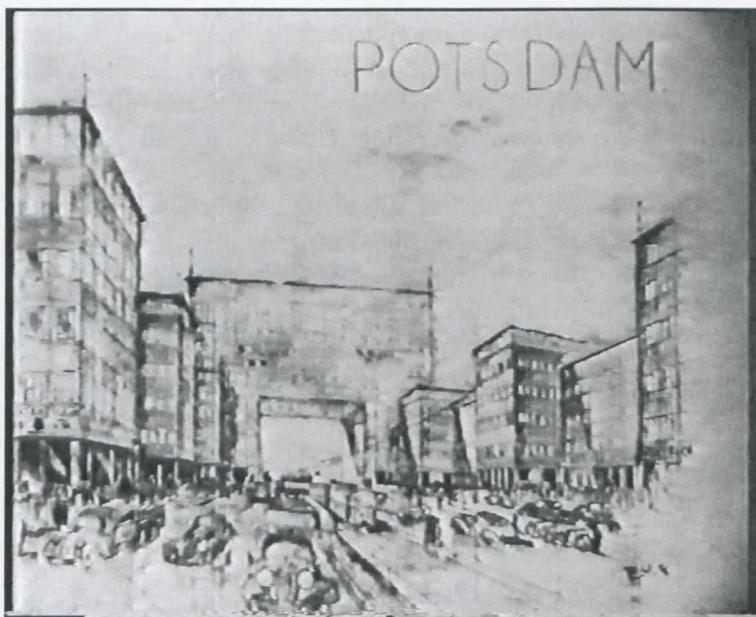


Abb. 5: Film-Still aus Potsdam, Regie: Joop Huisken (1946)

Huiskens Bildsprache scheint einer bereits stark antikapitalistisch orientierten und zentralistisch verwalteten Aufbauideologie der SBZ Rechnung zu tragen, die die Verwertung von Trümmern weit über den Erhalt von Ruinen oder die Rekonstruktion von Kulturdenkmälern stellte.²⁶ Nicht umsonst präsentiert gerade der Film *Potsdam* an seinem Ende die vergleichsweise modernsten und funktionalistischsten, also traditionslosesten städtebaulichen Projekte im Stile der Vorkriegsmoderne [Abb. 5].

***Dresden*: Preußen- versus Sachsenmythos**

Auch *Dresden* von Richard Groschopp, der als Kameramann schon für Leni Riefenstahls Olympiafilme von 1936 tätig gewesen war, eröffnet seine Aufbauszenerie mit einer oberbürgermeisterlichen Parole des Wiederaufbaus, deren Verwirklichung in einzelnen Spielszenen beispielhaft vorgelebt wird. Und dennoch spricht bereits aus seiner Einleitung ein gänzlich anderes politisches Konzept als jenes, welches noch für die bisher besprochenen Filme gegolten hatte. War Kulturzerstörung bei diesen auf der Bildebene lediglich marginal, im gesprochenen Kommentar überhaupt nicht thematisiert worden, erhob *Dresden* sie zu seinem eigentlichen Thema. Und war in *Potsdam* der dortige spätbarocke Park

von Sanssouci nicht nur als narrativer Ausgangspunkt genutzt, sondern vor allem zur Geburtsstätte eines tobsüchtigen deutschen Militarismus stilisiert worden, galt nun für den Dresdner Barock ganz das Gegenteil: In seiner einleitenden ausführlichen Vorstellung der einst intakten städtischen Baudenkmäler preist der Film im Off-Ton insbesondere die barocken Architekturen wie den Zwinger als „Sinnbilder eines Lebens, aus dem die Daseinsangst glücklich verbannt schien“. Erst technokratischer Pragmatismus und faschistisches Herrenmenschentum hätten Dresdens barocke Herrlichkeit erstickt. Hinter Bilder des intakten Zwingers montierte Groschopp elegische Aufnahmen seines zerstörten Zustandes, unterbrochen lediglich von der neuerlich anonymisierten Bombardierung: Holzschnittartige und per Filmtrick animierte Flammenzungen, deren Schwarzweißkontraste der lokalen, expressionistischen Vorkriegsgrafik der Dresdner „Brücke“-Expressionisten entstammen könnten, ersetzen die realen Bilder der infernalischen Bombardierung vom 13. Februar 1945 [Abb. 6].

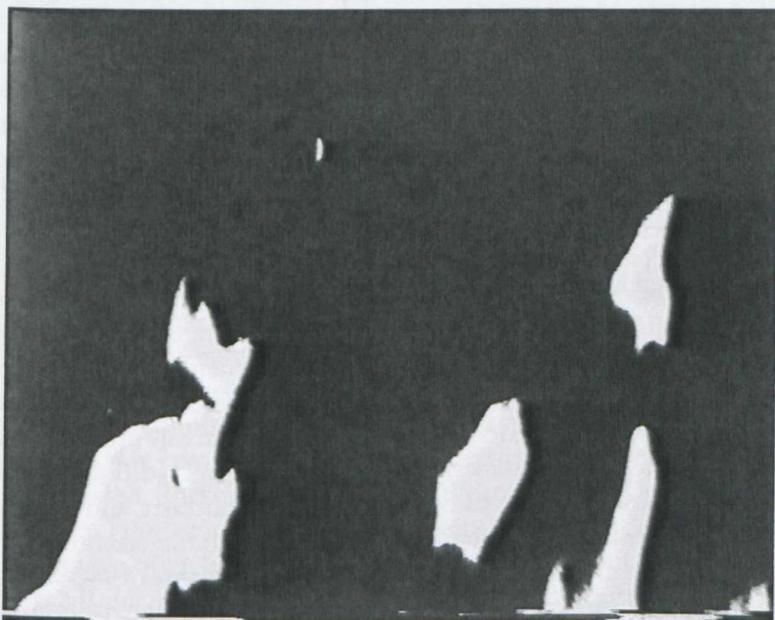


Abb. 6: Film-Still aus Dresden, Regie: Richard Groschopp (1946)

Großmütig, wenn nicht gar geschichtsklitternd sah der Film somit über die Tatsache hinweg, dass auch der Zwinger als Herrschafts- oder Festarchitektur einzig als Bühne der Selbstinszenierung Augusts des Starken, eines absolutistischen Herrschers, gedient hatte,²⁷ also eine Staatsform der Allmacht eines Individuums repräsentierte, die in SBZ und DDR für gewöhnlich zum stereotypen politischen Feindbild, nicht aber zum Sinnbild kollektiver Lebensfreude erklärt wurde.

Wie aber erklärt sich der Umstand, dass *Dresden* gerade ein so heikles kulturelles Erbe zum Leitthema des Wiederaufbaus erheben, das Barock als eine ausschließlich positive Referenz etablieren und somit im Vergleich mit *Potsdam* auf den ersten Blick geradezu gegenläufig argumentieren konnte? Die Antwort liegt nicht nur in einer kulturellen Sonderstellung Dresdens innerhalb der deutschen Städtelandschaft, sondern wohl vor allem in dem Umstand, dass diese noch zu Kriegzeiten auch den Alliierten nicht entgangen war. Tatsächlich war gerade das städtebauliche Renommee der Stadt ein wesentlich ausschlaggebender Anlass zu ihrer Bombardierung in der Nacht des 13. Februar 1945 geworden. Im Rahmen der sogenannten *De-housing*-Strategie galt sie auch der Zivilbevölkerung, deutschem Kulturerbe und deutscher Identität²⁸ und wurde so zu einer ersten Belastungsprobe des internationalen Zweckbündnisses gegen Hitler: Das vom englischen General Harris betriebene Flächenbombardement Dresdens sollte nach Klaus von Beyme nicht zuletzt als britisches, an die Adresse der Sowjets gerichtetes Muskelspiel begriffen werden — die Sowjets verurteilten dieses tatsächlich sogleich scharf als „verbrecherisch“ (Beyme, 35).

So liegt die Vermutung nahe, dass das Politikum der Dresdner Bombennacht nicht zuletzt auch die filmische Vorbereitung des dortigen Wiederaufbaus determinieren musste: Das Kulturdenkmal wird in dem Film *Dresden* durch intensiven Rückgriff auf die visuellen Traditionen der klassischen Ruinen- und Vanitasromantik auch affektiv in seiner Rolle als gesellschaftlicher Identitätsträger bestätigt. In der Tradition Piranesis bedient sich Groschopp expressiver Schwarzweißkontraste und dramatischer Bildkompositionen [Abb. 7],²⁹ während die Montagetechnik dieses künstlerisch wohl ambitioniertesten Aufbaufilms des Jahres 1946 stark an jene Sergeij Eisensteins erinnert. So erschließt sich die wehmütige Anklage des Films zunächst ganz in Schnitt und Gegenschnitt jeweiliger Präsentationen eines Vorher und eines Nachher.



Abb. 7: Film-Still aus Dresden, Regie: Richard Groschopp (1946)

Nachdem auf diese Weise der Tod des barocken Dresdens postuliert wurde, setzt eine kurze Spielhandlung in einer Gefängniszelle ein. Zwei Gefangene sinnieren mit Blick auf einen Kirchturm: „Es steht geschrieben, dass wenn die Menschen schweigen, werden die Steine anfangen zu reden“. Hier klingt, in den Stimmen seiner Opfer, Hitler persönlich nach, der einst mit eben jenen Worten seine eigene Bau- und Ruinenpolitik vermarktet hatte.³⁰

Eine Off-Stimme wiederholt das Zitat Hitlers noch einmal und leitet so einen feinen filmischen Kunstgriff ein. Des Führers Bau- und Größenwahn wird der erwünschten Lächerlichkeit preisgegeben, indem Groschopp dessen Rhetorik schlicht beim Worte nimmt: Denn tatsächlich räumt der Film den Steinen im direkten Anschluss den verheißenen Raum zum „Sprechen“ ein, indem er seine Tonspur zu zahlreichen weiteren Ruinenansichten erbarmungslos schweigen lässt. Hitlers einstige Allmachtsphantasien lassen sich so vom Betrachter an ihren realen Folgen und Zerrbildern messen. Unter den sprachlosen Ansichten seines kläglichem Zerstörungswerks findet sich schließlich auch ein ruiniertes, durch Gegenlicht verdunkelter Zwingerpavillon wieder — auch er das Opfer eines Einzelnen und seines Größenwahns.



Abb. 8: Film-Still aus *Dresden*, Regie: Richard Groschopp (1946)

Mit einer Luftaufnahme von der totalen Zerstörung kehrt der Film zum Planergeist und dem von Walter Ulbricht so häufig geforderten „Geschichtsoptimismus“ zurück: Die establishing-shots der Kamera werden nun zu Planerblicken verantwortlicher Bauherren auf die Stadt oder deren Karten [Abb. 8].³¹ Über ihnen wird Dresdens Rang einer Kulturhauptstadt ein weiteres Mal beschworen und über das künftige Schicksal der Stadt verfügt: Tatsächlich konnte der symbolträchtige Wiederaufbau des Dresdner Zwingers durch Hubert Georg Ermisch bereits 1946 weitestgehend abgeschlossen werden. Der Planung folgen im Film die obligatorischen Darstellungen heroischer Arbeit und einer hymnenuntermalten Demonstration, die der Fertigstellung der repräsentativen Magistrale, ihrer Bebauung und deren künftiger Verwendung vorausgriff.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass in *Dresden* die faktische Nichterwähnung des irdischen Richters — hier: der englischen Bomber — noch „kunstvoller“ ausgespart wurde als bei den anderen Filmen. Es scheint, als habe die als Alternative zu den Bildern der realen Bombardierung gefertigte Tricksequenz das politische Reizthema des Dresdner Sonderfalls, nämlich die Tötung etlicher Tausend Zivilisten, mit größter Vorsicht umschiffen wollen. Einmal mehr wird stattdessen suggeriert,

dass die deutsche Bevölkerung erstens nicht Mittäter sondern selbst Opfer Hitlers war und dass zweitens die Bomben zu dessen Beseitigung quasi selbsttätig aus dem Himmel gefallen seien.

Insofern Dresdens Bevölkerung darüber hinaus über eine schuldfreie Geschichte verfügte, gab es auch nichts, was den weitestgehend originalgetreuen Wiederaufbau der Stadt hätte in Frage stellen können. Im Gegenteil: Neben der ambitionierten Restaurierung der barocken Bausubstanz wurden in Dresden auch umfangreiche und repräsentative Neubauprojekte im historistischen „Stalinbarock“ oder „Zuckerbäckerstil“ vorangetrieben. In diesem Zusammenhang traf es sich mehr als gut, dass Dresden in der „barocken Vorzeit“ bereits einmal „ohne eigenes Zutun“ zerstört worden war, als Friedrich II. im Jahre 1760 mit seinen preußischen Truppen gegen Sachsen gezogen war. Und eben in dieser Hinsicht konnte der im Film *Potsdam* gefütterte Anti-Preußen-Mythos einen positiven Sachsen-Mythos und den neobarocken Wiederaufbau Dresdens begünstigen, wenn nicht gar legitimieren.³²

Schluss

Es hat sich gezeigt, dass die Aufbaufilme der SBZ in den unmittelbaren Nachkriegsjahren zu recht unterschiedlichen, mitunter gar gegenläufigen Indienstnahmen deutscher (Regional-) Geschichte kommen konnten oder mussten. Denn stets galt es, auf die jeweils einzigartigen Konstellationen der Gegenstände, Vorgeschichten und Urheber der Zerstörung Rücksicht zu nehmen, bestand doch das politisch-kulturelle Erbe des ostdeutschen Territoriums aus den Vermächtnissen ganz unterschiedlicher historischer Staaten und Gesellschaften, die, wie einst Preußen und Sachsen, selbst mitunter eher Feinde denn Freunde gewesen waren. Während deshalb die barocke Park- und Schlossanlage von Sanssouci als Keimzelle des deutschen Militarismus beschrieben wurde, konnten vergleichbare barocke Bausubstanzen in Dresden als Sinnbild eines verlorenen Paradieses gefeiert werden. Während die Filme über Potsdam und Berlin ihren Ruinenbildern den Subtext von politischer Schuld und deren unausweichlicher Bestrafung einschrieben, skandalisierte *Dresden* die unrechtmäßige Zerstörung einer Kulturstadt.

Auch formal zeigten sich die Filme des Jahres 1946 noch keineswegs als Exempel eines stereotypen sozialistischen Realismus, sondern entwickelten durchaus unterschiedliche Positionen: Etablierte *Berlin im Aufbau* eine hoffnungsfroh-romantische Pflanzensymbolik, oszillierte *Dresden* zwischen elegischem und dynamischem Expressionismus. *Potsdam* inszenierte sowohl die Zerstörung als auch den darauf folgenden

Überfluss in einer „rahmenlosen“ Flächenästhetik, die dem Mythos der Stunde Null am ehesten zu entsprechen schien. In bewussten Anspielungen oder latenter Präsenz steuerten jedoch stets einerseits zeitgeschichtliche und lokale, oft aber auch jahrhundertealte Bildtraditionen die emotionale Argumentation der Trümmerfilme. Bildtypen wie der prospektiv-rationale Modellblick oder retrospektiv-romantische Ruinenbilder wurden in immer neuen historischen Anspielungen mal kontrastreich montiert, mal zu neuen Bildtypen amalgamiert.

Ließen sich die Differenzen der Filme nicht zuletzt auf eine jeweils unterschiedliche Stadtgeschichte zurückführen, so offenbaren ihre Gemeinsamkeiten die generelle politische Marschroute der UdSSR in der SBZ: Alle Filme von 1946 entnahmen ihre Plots ausschließlich dem urbanen Raum und setzten so auch einen vorläufigen, apokalyptischen Schlusspunkt unter den „Mythos (Groß-)Stadt“, der im internationalen wie deutschen Kino der Vorkriegszeit sowohl durch kulturpessimistische Filme wie *Metropolis* von Fritz Lang (1927) oder Charlie Chaplins Satire *Modern Times* (1936), sowie durch ungleich positivistischere Experimente wie Walter Ruttmanns *Berlin: Symphonie der Großstadt* (1927) aufgebaut worden war.

Allen Filmen gemein war zudem eine Haltung, die das deutsche Volk nicht als Täter, sondern im Gegenteil als Opfer begriff und zu diesem Zwecke signifikant an ihren jeweiligen Darstellungen der Bombardierungen sparte. Fragt man sich aber, wer in den Filmen eigentlich als Richter in der deutschen Schuldfrage imaginiert werden sollte, so ließe sich zweierlei antworten: Einerseits schlugen die Filme die Zerstörung der deutschen Städte gemäß ihrer inneren Logik den Verbrechen Hitlers zu (Off-Ton *Dresden*: „Herrenmenschentum führt immer zum Krieg“). Zweitens aber erzeugt die konsequente Aussparung der Alliierten eine Vakanz in Bezug auf das eigentliche Richteramt, die alternativen Sinn generiert: Denn wo ein irdischer Richter fehlt, muss ein himmlischer Richter angenommen werden. Hitlers Expansionskriege würden dann zu einer Neuauflage des Turmbaus zu Babel, dessen Einsturz einer göttlichen Bestrafung, einem historischen „Gottesurteil“ gleichkäme. Schuld und Strafe finden in den Bildern der ruinierten deutschen Städte ein und dieselben Symbole.

Und konnte — als historische Falschaussage — weder die erste, in einer sich formierenden atheistischen Gesellschaft aber auch nicht die zweite Lesart der Zerstörung explizit und im Worte propagiert werden,³³ so zielten die Trümmerfilme m.E. auf visueller Ebene höchst zielgerichtet auf einen jeweils entsprechenden, und in der Summe stetig oszillierenden Doppelsinn. Allzu deutlich lässt ihre Montage den „deutschen

Irrweg“ in einer deutschen Selbst-Zerstörung münden; allzu leicht ließen sich andererseits die establishing-shots der zerstörten Städte als Blicke eines subjektiven „Kameraauges“ Gottes begreifen — umso mehr, als faktisch auch die Wiederaufbaupolitik Berlins und Dresdens gerade ruinierte Kirchen als sinnfällige Mahnmale für Deutschlands historischen Gottverlust in den Innenstädten stehenließ.

Anmerkungen

¹ Günter Jordan, „Die Frühen Jahre: 1946 bis 1952“, in *Schwarzweiß und Farbe: DEFA-Dokumentationen von 1946–1992*, hrsg. von Günter Jordan und Ralf Schenk (Berlin: Jovis Verlag, 1996), 15–47, hier 15.

² Vgl. Norbert Frei, „Von deutscher Erfindungskraft oder: Die Kollektivschuldthese in der Nachkriegszeit“, in *Rechtshistorisches Journal* 16 (1997): 621–34.

³ Klaus von Beyme, *Der Wiederaufbau: Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten* (München: Piper, 1987), 22.

⁴ Generell zum Wiederaufbau in der SBZ und seinen Maximen regionaler Traditionspflege vgl. u.a. Jörn Düwel, *Baukunst voran! Architektur und Städtebau in der SBZ/DDR* (Berlin: Schelzky und Jeep, 1995) sowie Werner Durth, Jörn Düwel und Niels Gutschow, *Architektur und Städtebau in der DDR* (Frankfurt a.M., New York: Campus, 1999).

⁵ Zum diesbezüglichen Vergleich Ost /West vgl. etwa Beyme, *Der Wiederaufbau*, 334–40.

⁶ Eberhard Hempel, „Ruinenschönheit“, in *Zeitschrift für Kunst: Vierteljahreshefte für künstlerische Gestaltung. Malerei — Plastik — Architektur — Kunsthandwerk* 2 (1948): 76–91.

⁷ Zur Filmpolitik der westlichen Besatzungszonen vgl. Peter Stettner, *Vom Trümmerfilm zur Traumfabrik: Die „Junge Film-Union“ 1947–1952. Eine Fallstudie zur westdeutschen Filmproduktion* (Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1992).

⁸ Harry Blunk, „Der DDR-Film“, in *Medienwissenschaften: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Bd. 2, hrsg. von Joachim-Felix Leonhard u.a. (Berlin, New York: De Gruyter, 2001), 1237–45, hier 1237.

⁹ Jordan, „Die Frühen Jahre“, 34–35.

¹⁰ Jordan, „Die Frühen Jahre“, 27.

¹¹ Zum Film und seiner Rezeptionsgeschichte vgl. u.a. Brewster S. Chamberlin, „Todesmühlen: Ein früher Versuch der Massen-, Umerziehung“ im besetzten Deutschland 1945–46“, in *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 29 (1981): 420–36.

¹² Frei, „Von deutscher Erfindungskraft“, 626.

¹³ *Todeslager Sachsenhausen* (Regie: Richard Brandt) entstand 1946 nach dem Vorbild von *Die Todesmühlen*. Vgl. Jordan, „Die Frühen Jahre“, 21.

¹⁴ Im Folgenden beziehe ich mich, wenn nicht anders ausgewiesen, auf Reinhard Zimmermann, *Künstliche Ruinen: Studien zu ihrer Bedeutung und Form* (Wiesbaden: Reichert, 1989).

¹⁵ Der wohl bedeutendste Vertreter der sog. *veduta ideata* (in Opposition zur *veduta realista*) ist der italienische Kupferstecher Piranesi. Vgl. hierzu etwa Jeannette Stoschek, „Die Vedute: Bemerkungen zu Entstehung und Geschichte eines Genres“, in *Piranesi: Die poetische Wahrheit (Katalog Staatsgalerie Stuttgart)*, hrsg. von Corinna Höper (Stuttgart: Graphische Sammlung, 1999), 31–60.

¹⁶ Hierzu Tilman Fichter, „Ungemalte Deutschlandbilder“, in *Ästhetik und Kommunikation* 98 (1997): 75–93.

¹⁷ Norbert Bolz, „Die Moderne als Ruine“, in *Ruinen des Denken: Denken in Ruinen*, hrsg. von Norbert Bolz und Willem van Reijen (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996), 7–23, hier 9.

¹⁸ Beyme, *Der Wiederaufbau*, 108. Überall sprach man den Trümmern repräsentativer Nazibauten das Potenzial zu, sich nach dem Krieg in Weihe- oder Pilgerorte neofaschistischer Gruppen zu verwandeln. So wurde Hitlers Privathaus auf dem Obersalzberg 1949 gesprengt, der sog. Führerbunker in Berlin gar „in mühevoller Kleinarbeit zerlegt“; Beyme, *Der Wiederaufbau*, 55.

¹⁹ Jordan, „Die Frühen Jahre“, 19.

²⁰ Georg Simmel, „Die Ruine“, in *Philosophische Kultur* (Leipzig: Kröner, 1919), 125–33.

²¹ Zum Film *Kolberg* vgl. etwa Rolf Giesen und Manfred Hobsch, *Hitlerjunge Quex, Jud Süß und Kolberg: Die Propagandafilme des Dritten Reiches: Dokumente und Materialien zum NS-Film* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005), 452–57.

²² Vgl. Raina Zimmering, *Mythen in der Politik der DDR: Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen* (Opladen: Leske & Budrich, 2000), 334–35.

²³ Alexander Abusch, *Irrweg einer Nation* (Berlin: Aufbau, 1946).

²⁴ Wie Anm. 23, hier: 4. Aufl. (Berlin: Aufbau, 1950), 47.

²⁵ Vgl. hierzu etwa Eberhard Kurth und Henning von Löwis, *Griff nach der deutschen Geschichte: Erbaneignung und Traditionspflege in der DDR* (Paderborn: Schöningh, 1988), 198, sowie Beyme, *Der Wiederaufbau*, 55.

²⁶ Zur Trümmerpolitik in Ost und West vgl. Beyme, *Der Wiederaufbau*, 110–12.

²⁷ Zur Repräsentationspolitik Augusts des Starken und zur „Öffentlichkeitsgeschichte“ des Zwingers vgl. zuletzt Virginie Spénlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich: Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts* (Beucha: Sax, 2008).

²⁸ Beyme, *Der Wiederaufbau*, 30.

²⁹ In ähnlicher Manier sollte noch die Wiederaufbau-Dokumentation des Zwinger-Restaurators Hubert Georg Ermisch von 1953 bebildert werden, obwohl auch dies keineswegs dem sich stetig konkretisierenden Stildiom des Sozialrealismus entsprach. Hubert Georg Ermisch, *Der Dresdner Zwinger* (Dresden: Sachsenverlag, 1953).

³⁰ Kulturrede vom Reichsparteitag 1937, vgl. Hermann Sturm, „Gegenwartsformen der Vergangenheit: Zu einer Ästhetik des Diversen“, in *Ruinen des Denkens*, hrsg. von Bolz und van Reijen, 91–125, hier 108.

³¹ Im Gegensatz zum meist rückwärtsgewandten Ruinenmotiv geben sich die Stadtansichten von oben in der Regel zukunftsorientiert. Im deutschen Film war der nur scheinbar sachliche Modell- oder Planerblick von schräg oben auf seinen Gegenstand, der nicht nur auf Wiedererkennbarkeit, sondern — ähnlich der *veduta realista* — auch auf die politische Verfügbarkeit einer Stadt abzielte, vor allem durch den Film „Das Wort aus Stein“, einem Geburtstagsgeschenk zu Hitlers 50. Geburtstag, etabliert worden. Vgl. hierzu Rolf Sachsse, „Barocke Städte unter amerikanischer Nacht im All: Flüchtige Blicke auf mediale Architekturen“, in *Bigness: Kritik der unternehmerischen Stadt*, hrsg. von Jochen Becker (Berlin: b-books, 2001), 92–99, hier 95.

³² Zum Verhältnis von positivem Sachsen- und negativem Preußenmythos in der Wiederaufbauhetorik und Wiederaufbaupolitik Dresdens vgl. Martha Rataj, „Der Altmarkt von Dresden: Sozialistischer Neubeginn und barockes Erbe“ (Magisterarbeit, Bochum, 2004), insb. 68–75.

³³ In Westdeutschland wurden die entsprechenden, in den Aufbaufilmen der SBZ nur vage angedeuteten Denkmotive auch in Schriftform verhandelt: Allen voran Karl Jaspers plädierte in der Frage nach der Schuld des deutschen Mitläufertums für die Einsetzung einer göttlichen Gerichtsbarkeit. Karl Jaspers, *Die Schuldfrage: Von der politischen Haftung Deutschlands* (Heidelberg: Schneider, 1946). Ähnlich auch F.A. Kramer, *Vor den Ruinen Deutschlands: Ein Aufruf zur geschichtlichen Selbstbesinnung* (Koblenz: Historisch-politischer Verlag, 1946).