

HANS BELLER

Der Film *All Quiet on the Western Front* und die Feindbildproduktion in Hollywood

Teil I

1 Vorbemerkung

Der amerikanische Film *All Quiet on the Western Front* (1929/30), der auf Remarques deutschem Roman *Im Westen nichts Neues* (1929) basiert, soll hier vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund des Kriegsfilmgenres von Hollywood untersucht werden. Da er als Antikriegsfilm anerkannt wird, soll sein Profil unter dem Aspekt der amerikanischen Feindbildproduktion herausgearbeitet werden, wie sie sich seit Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Herstellung des Filmes artikuliert hat. Inwieweit ist der „Remarque-Film“, wie er in Deutschland bezeichnet wurde, eingebettet in den Strom der amerikanischen Kriegsfilme und wo ragt er aus den Mainstream-Kriegsfilmen heraus?¹

2 Hollywood zwischen 1914 und 1930

Hollywood verlor seine Unschuld als „Traumfabrik“, als es im Ersten Weltkrieg Alpträume, antideutsche Propaganda, fabrizierte und industriell mit der Feindbildproduktion begann.² Für die Filme dieser Zeit gilt insbesondere, was Kracauer zu Hollywoodfilmen allgemein angemerkt hat:

Was diese Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.³

Insgesamt wurden in den USA zwischen 1914 und 1918 im Krieg ca. 130 Filme und zwischen 1919 und 1930 noch einmal ca. 180 Filme produziert, die die Deutschen und ihren Kaiser zum Feindbild hatten und Horror-Stereotypen der

- 1 Der Aufsatz enthält Passagen aus schon veröffentlichten Artikeln und ist Teil einer geplanten größeren Arbeit zu diesem Thema. Ich werde versuchen, die filmischen Zitate hier schriftlich zu verdeutlichen, auch wenn sie im Vortrag selbst anschaulich demonstriert werden konnten.
- 2 Vgl. im Folgenden Hans Beller. „Die Deutschen als Hunnen. Feindbildproduktion in Hollywood (1914 – 1930)“. Karl Friedrich Reimers, Christiane Hackl, Brigitte Scherer (Hgg.). *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten*. München, 1995.
- 3 Siegfried Kracauer. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main, 1979, 12.

Deutschen als „Hunnen“ und „Preußen“ lieferten, die zu den militantesten und monströsesten Produkten der damaligen Filmindustrie gehören. Außerdem arbeiteten an den antideutschen Feindbildern alle großen Regisseure und Stars mit: Chaplin, De Mille, Fairbanks, Ford, Griffith, Ingram, Pickford, Sennett, Stroheim.

Drei historische Epochen sollen die Entwicklung, Veränderung und die Umkehr innerhalb der filmischen Feindbildproduktion in den USA verdeutlichen:

2.1 Vorkriegs-Pazifismus, Neutralität und Kriegsbereitschaft (1914 bis zum amerikanischen Kriegseintritt April 1917)

Zu Beginn machten die neutralen Amerikaner mit dem Krieg keine direkten Erfahrungen auf ihrem Kontinent, nur filmische im Kino. Am 19. August 1914 hatte Präsident Wilson erklärt: „Die Vereinigten Staaten müssen neutral bleiben. Wir müssen unparteiisch sein, sowohl im Denken als auch im Handeln.“ Diese Einstellung demonstrierte auch noch nach Kriegsbeginn (nicht mit dem Eintritt Amerikas in den Krieg 1917 zu verwechseln) die amerikanische Filmindustrie: Deutsche als Feinde waren noch unbekannt. Daher waren die ersten Filme auch neutralen, pazifistischen Inhalts oder setzten sich mit individuellem Pazifismus auseinander. Zum Teil mit eindeutigen Titeln wie Universals *Be Neutral* (1914) – eine kurze Abhandlung über die allgemeine Tragödie eines Krieges – oder Antikriegsfilme wie *One of Millions* (1914) oder *War is a Hell* (1914). Auch hatte es noch vor dem Krieg international eine pazifistische Tendenz im Filmschaffen gegeben: *The Horrors of Wars* wurde 1914 vor Kriegsbeginn fertig, und die dänische Produktion *Lay Down Your Arms* von 1914, nach Bertha von Suttners Antikriegsroman *Die Waffen nieder* (1889), sollte in Wien bei einem pazifistischen Kongress gezeigt werden, der dann aber wegen des Kriegsausbruchs nicht abgehalten wurde. Der Film kam jedoch im August 1914 in die amerikanischen Kinos. Auch führte man 1914 noch Filme vor, die den Krieg aus deutscher Sicht zeigten, wie *Iron and Steel*, importierte Schmunzelfilme wie *Schulz the Paperhanger* und Filme mit Heidelberg im Titel, wie *Old Heidelberg*. Meinungsverschiedenheiten wegen des Krieges zwischen Amerikanern deutscher und französischer Abstammung wurden auch Thema kurzer Filme bis 1916. Universal produzierte z.B. nach Kriegsausbruch: *Let Us Have Peace* und *The Battle of the Nations* (beide Nov. 1914), die deutsch-amerikanische Bürger als Protagonisten zeigten, deren Kinder sich in die jeweils Befindeten anderer Abstammung verliebten. Die Eltern wurden in den Filmen zu der Einsicht gebracht, daß alle Parteien amerikanische Bürger seien.

Die deutschstämmigen „Bindestrichamerikaner“ gerieten erst im weiteren Kriegsverlauf zunehmend unter Druck. Noch waren sie nicht innerhalb der USA als Spione und Feinde an der Heimatfront verdächtigt, auch war die Stimmung gegenüber den Deutschstämmigen anfangs alles andere als feindselig. Für den allmählichen Stimmungsumschwung hatten die Empörung über den deutschen Einmarsch in das neutrale Belgien und die als tückisch empfundenen U-Boot-

Attacken der Deutschen gesorgt. Die Torpedierung der „Lusitania“ von der britischen Cunard Linie vor der irischen Küste durch das deutsche U-Boot „U 20“ am 7. Mai 1915 führte dann zu einem der Hauptanklagepunkte gegen das Deutsche Reich. Bei der Schiffskatastrophe waren 1.960 Menschen ertrunken, darunter 128 Amerikaner.

2.2 *Militanz, Massenwahn und Propaganda* (1917 – Kriegsende 1918)

Der Boom der Kriegsfilmproduktion, und damit der Feindbilder, begann nach Kriegseintritt bis Kriegsende im November 1918, der Anteil betrug etwa 20% des Gesamtvolumens an Filmen aller Art. Das antideutsche Moment traf nun auch die Deutsch-Amerikaner. Von ihnen wurde demonstrativer Patriotismus gefordert, denn der Argwohn, in ihnen könne ein potentieller Spion stecken, der Amerika aus Liebe zur alten Heimat verraten könnte, saß tief und brachte eine Woge von Spionagefilmen mit deutschstämmigen Bösewichtern in die Kinos.

An zwei Personen der Filmgeschichte soll deutlich gemacht werden, wie sie in die filmischen Feindbilder verstrickt wurden. Der eine war der aus Österreich stammende Erich von Stroheim, der andere Carl Laemmle, der aus Württemberg ausgewandert war und – später *All Quiet on the Western Front* produziert hat. Dieser Filmpionier war Präsident der Universal Pictures Corp. und daher verantwortlicher Produzent auch der oben schon erwähnten pazifistischen Filme *Be Neutral* (1914) und *Let Us Have Peace* (1914).

Im Februar 1918 reüssierte der Österreicher Erich von Stroheim als Prototyp des sadistisch-militanten Paradepreußen in *The Unbeliever*. Zuerst zerschlägt er einem sensiblen (noch gibt es das!) deutschen Soldaten die Violine: „Sie sollen hier kämpfen! – nicht fiedeln („You are here to *fight*! – not to *fiddle*“, schreibt der Zwischentitel). Dann läßt er gnadenlos die grauhaarige Mutter und den jüngeren Bruder einer belgischen Agentin erschießen. Als sie bei den Erschossenen eintrifft, macht er sich dann über sie her, wird aber unterbrochen. Der Film verfehlte seine propagandistische Wirkung nicht. Innerhalb einer Woche schrieben sich allein in einem Kino 200 Freiwillige in die dort üblicherweise ausliegenden Anwerbungslisten ein, nachdem sie *The Unbeliever* gesehen hatten.

Der patriotische Druck, der auch auf Carl Laemmle, dem einzig deutschstämmigen Produzenten in Hollywood zwangsweise lastete, ließ auch ihn in dieser antideutschen Stimmung Amerikas antideutsche Feindbildpropaganda produzieren. Im Mai 1918 kam seine Produktion *The Sinking of the Lusitania* auf den Filmmarkt. Laemmle hatte sogar schon vor Kriegseintritt dem aus *Little Nemo* bestbekanntesten Cartoonisten Winsor McCay den Auftrag erteilt, einen Animationsfilm zu dem Lusitania-Trauma zu kreieren. McCay arbeitete mit Helfern zwei Jahre an den 25.000 Zeichnungen. Der Film erschien dann genau zum 3. Jahrestag des Unglücks

und endete mit dem Satz: „Der Torpedoschütze wurde vom Kaiser ausgezeichnet! Und sie sagen uns, wir sollen die Hunnen nicht hassen.“⁴

Gerade weil Stroheim den Erzfeind so gut gespielt hatte, holte ihn Laemmle, wohl auch um selber nicht zu den Erzfeinden gerechnet zu werden, gegen Kriegsende zu *Heart of Humanity*. Als Regisseur fungierte zwar Alan Holubar, aber in Szenen, in denen Stroheim spielte, übernahm Stroheim auch selber die Regie. Wie in der berühmten, die ihn als „the man you love to hate“ berühmt machte: Beim Vergewaltigungsversuch einer Rotkreuzschwester (Dorothy Phillips, in Wirklichkeit die Gattin des Regisseurs Holubar) wirft er deren Schützling (in Wirklichkeit Stroheims zweijähriger Sohn) aus dem Fenster, als das Kind durch seine Schreckensschreie stört. Der Film kam noch nach Kriegsende im Februar 1919 in die Kinos.

2.3 Vergeltung, Annäherung und Nachkriegs-Pazifismus

(1918 – Beginn der Tonfilmära 1930 und „*All Quiet on the Western Front*“)

Deutschland bekam eine Demokratie und hatte 1919 im Vertrag von Versailles den umstrittenen „Kriegsschuldartikel“ unterschrieben, die Deutschen wurden nun offiziell als ein vom Kaiser irreführtes Volk angesehen. Aus den „Haß-die-Hunnen-Filmen“ wurden für kurze Zeit „Hängt-den-Kaiser-Filme“, als man in Amerika nach Rache und Vergeltung für den Krieg verlangte. Ein Film wie *The Kaiser's Finish* war schon im Oktober 1918 erschienen, im Dezember kam dann *Wanted for Murder* in die Kinos, der eine Traumsequenz enthielt, in der der Held Steckbriefe mit dem Konterfei des Kaisers klebte.

Doch zum größten Teil war nun das amerikanische Publikum der Hunnenfilme müde, und viele Kinobesitzer kündigten die neuen Produktionen mit „NOT a war film“ an. Der Spielfilmkatalog des Amerikanischen Filminstituts weist für den Zeitraum 1921 – 1930 mehr als 6.000 Filme aus, vermerkt aber weniger als 150 Titel, die von Deutschen handeln oder Deutsches tangieren.⁵ Statistisch gesehen könnten diese Filme unter das Signifikanzniveau fallen, hätten sich nicht weiterhin gerade die Großen des amerikanischen Filmschaffens mit Kriegsfilmern und den Deutschen darin beschäftigt. So entstanden Filme, die das Feindbild vom Deutschen veränderten und ihre Wirkung auf das Nachkriegspublikum hatten.

4 Der Begriff „Hunnen“ als propagandistisches Synonym für die Deutschen, kam aus Frankreich und England und wurde als allgemeine angelsächsische Sprachregelung gegenüber dem Feind verwendet. Ursprung hat diese Vokabel in der „Hunnen-Rede“ von Kaiser Wilhelm II., als er 1900 das Expeditionscorps nach China mit den Worten verabschiedete: „Pardon wird nicht gegeben; Gefangene nicht gemacht. Wie vor tausend Jahren die Hunnen unter ihrem König Etzel.“ Dieses schreckliche Zitat war den angelsächsischen Alliierten wohl bekannt und verfehlte seine antideutsche Wirkung gegen den Urheber nicht.

5 Vgl. Daniel J. Leab. „Deutschland, USA: German Images in American Film“. Randall M. Miller (Hg.). *The Kaleidoscopic Lens. How Hollywood Views Ethnic Groups*. Englewood/NY, 1980, 166.

Die Stereotype vom schnauzbärtigen Deutschen hielt sich hartnäckig Jahrzehnte, die vom „Hunnen“ jedoch nur noch ein paar Jahre. Rex Ingrams *The Four Horseman of the Apocalypse* von 1921 steht sowohl am Beginn der pyrotechnisch fortgeschrittenen Schlachtenspektakel, als auch am Ende des Klischees vom blutigen „Hunnen“. Er war einer der letzten Filme, die Deutsche ausnahmslos als brutale Barbaren schilderten, die aus purer Freude am Morden töteten. 1921 war auch das Jahr, in dem Amerika endlich den Friedensvertrag mit Deutschland unterschrieb.

Mitte der 20er Jahre waren derartige antideutsche Filme verschwunden und eine neue Art der Vergangenheitsbewältigung tauchte in den US-Filmen auf. Zur gleichen Zeit begann sich auch die Bitterkeit gegenüber den Deutschen zu legen, so daß Filme produziert wurden, die fast notwendigerweise wieder pazifistische Tendenzen aufwiesen. Allen voran war Amerikas renommiertester Regisseur, D.W. Griffith, in das Land der ehemaligen Gegner gereist, um dort den Film *Isn't Life Wonderful?* (1924) zu drehen. Der Film, im Umfeld von Berlin aufgenommen (Köpenick, Grunau, Potsdam), zeigt das politische Chaos und die politische Unruhe im Nachkriegsdeutschland der Weimarer Republik. Es war der erste Film,

der nach mehr als einer Dekade die Deutschen auf den US-Leinwänden in annehmbarem Licht zeigte. [...] Deutschland zahlte seinen Preis für den aggressiven Krieg. Aber da gab es Töne des Vergebens, Andeutungen, daß Deutschland genug gelitten hätte.⁶

1924 fuhr ein deutscher Zppelin nach New York und wurde dort mit der deutschen Nationalhymne begrüßt. Im gleichen Jahr ließ Amerika 25.000 Deutsche einwandern (mehr als Franzosen und Italiener) und kurbelte die Wirtschaftsbeziehungen mit Deutschland wieder an. Der Dawes-Plan aus dem selben Jahr sah vor, daß die immensen Reparationszahlungen der Deutschen nicht ihre Wirtschaft gefährden sollten.

Es war aber auch die Zeit, in der deutsche Filme „Amerika im Sturm eroberten“ und in der in Hollywood eine Welle von deutschen Filmimmigranten tätig wurde, die dem Hunnenfeindbild nicht entsprachen. Ernst Lubitsch war schon 1923 angekommen, bis dann Paul Leni, Wilhelm Murnau und Erich Pommer 1926, Emil Jannings und Conrad Veidt 1927, Karl Freund 1929 nachkamen und in Hollywood beste deutsche Filmkunst einbrachten.

Mittlerweile hatten sich die Feindseligkeiten der Amerikaner gegenüber dem nun demokratisch gewordenen Deutschland gelegt. Damit war auch der Weg gebahnt für einen pazifistischen Film wie *Barbed Wire* (1927), der unter der Produktionsleitung eines Deutschen, Erich Pommer, bei Paramount mit Pola Negri in der Hauptrolle hergestellt worden war.

6 Jack Spears. „World War I On the Screen: Part 2. After the Armistice The Films Went From Venegance To Disillusion“. *Films in Review* XVII (1966), 6, 359. Übers. HB.

Ein anderer Film, der Sympathie für Deutsche im Kriege zeigte, war John Fords *Four Sons* (1928), der von einer bayerischen Bauersfrau mit vier Söhnen handelt, von denen einer nach Amerika ausgewandert war. Der Krieg bricht aus, und ihre anderen drei Söhne fallen, während der „Amerikaner“ im Schützengraben überlebt. Auch Fred Niblos *The Enemy* (1928) zeigt Sympathie für die ehemaligen Gegner in einem Film mit Lillian Gish. Der Film hat noch Stummfilmzweistitel. Am Schluß sagt ein deutscher Professor: „Unsere Feinde sind weder Frankreich oder England, noch sind wir die ihren. Der wirkliche Feind ist der Haß.“⁷

Im Juni 1929 regelte der Young-Plan die Reparationszahlungen Deutschlands, das sich das Geld dafür bei den Amerikanern auslieh.

1929 machte auch Carl Laemmle zum letzten Mal eine Reise in die alte Heimat nach Deutschland, wie immer, um auch Talente zu entdecken. Diesmal ließ er mit Erich Maria Remarques Verleger um die Filmrechte an dessen Antikriegsroman *Im Westen nichts Neues* verhandeln. Vielleicht wollte er mit der Verfilmung des Bestsellers auch bei den Deutschen eine Art Wiedergutmachung für seine Anti-Kaiser-, Stroheim- und Hunnen-Filme leisten, Filme, die in Deutschland diskutiert wurden und ihn bei den Deutschnationalen und Chauvinisten unbeliebt gemacht hatten. Bei seiner Rückkehr aus Europa sagte Laemmle in der *New York Times* vom 6. Oktober 1929:

Das Sentiment der Nationalsozialisten ist so stark gegen dieses Buch, daß uns eine der größten Theaterketten Deutschlands zu verstehen gab, sie wollten mit der Vorführung eines solchen Filmes in ihrem Land nichts zu tun haben.⁸

Mit der Produktion von *All Quiet on the Western Front*, dem einzigen A-Picture Universals, wurde symbolisch am 11. November (dem Tag des Waffenstillstandes im Wald von Compiègne, 1918) begonnen. Der Regisseur Lewis Milestone suchte möglichst unverbrauchte Gesichter für die jungen deutschen Soldaten aus, da es ihm dabei weniger um das Publikumsinteresse an Stars ging, als um die Darstellung von Situationen und Ereignissen des Kriegsgeschehens. Und das ausschließlich aus der Sicht der ehemaligen Gegner. Das war das Neue bei diesem Film.

Soviel zum Hintergrund der Feindbilder, die in Hollywoodfilmen zwischen Kriegsbeginn und Nachkriegszeit auf die Leinwand projiziert wurden und kollektiv

7 Vgl. Michael T. Isenberg. *War on Film. The American Cinema and World War I, 1914 – 1941*. London, Toronto, 1981, 131.

8 Vgl. Hans Beller. „Gegen den Krieg: Im Westen nichts Neues (All Quiet on the Western Front, 1929)“. Werner Faulstich, Helmut Korte (Hgg.). *Fischer Filmgeschichte. Band 2: 1925 - 1944*. Frankfurt am Main, 1991, 112. Und zu der Geschichte um den Produzenten Laemmle Werner Skrentny. „Es ist mir gesagt worden, daß ich nicht mehr nach Deutschland kommen soll...“. Carl Laemmle, Produzent des Films *Im Westen nichts Neues*“. *Erich Maria Remarque Jahrbuch III* (1993).

in den Köpfen der Zuschauer ihre Wirkung als Stereotypen und Klischees entfaltet. Wenn nun *All Quiet on the Western Front* als Antikriegsfilm konzipiert ist, müßte dies auch am Umgang mit dem Feind innerhalb der filmischen Darstellung aufgezeigt werden können.

Teil II

3 Exkurs Feindbilder

Wir wissen wenig über Feindbilder. Das bisherige Standardwerk stammt von dem amerikanischen Psychologen Sam Keen und hat den Titel *Gesichter des Bösen. Über die Entstehung unserer Feindbilder*.⁹ Keen fiel auf, daß in den Bibliotheken keine Bücher über den Feind, nur über Aspekte des Krieges zu finden seien. Neben dem *Homo faber* und *Homo sapiens* wäre es nun an der Zeit den „*Homo hostilis*“ zu erkunden, denn: Wir Menschen sind *Homo hostilis*, die feindselige Spezies, das 'feinderfindende' Lebewesen.“ Und „wir müssen im Detail untersuchen, wie wir das Bild des Feindes erzeugen“.¹⁰ Keen geht sogar so weit, daß er schreibt: „Wenn, wie Freud sagte, der Traum der Königsweg zum Unbewußten ist, dann ist das Bild des Feindes [...] der Königsweg zum kollektiven Unbewußten.“¹¹

Keens Phänomenologie von Stereotypen, Klischees und Topoi der Erscheinungsbilder der Feindvorstellung führt ihn zu 13 Archetypen des Feindes: Der Feind als *Fremder* (1), als *Angreifer* (2), der *gesichtslose* Feind (3), der Feind als *Feind Gottes* (4), als *Barbar* (5), der *gefräßige* Feind (6), der Feind als *Verbrecher* (7), als *Folterer* (8), als *Vergewaltiger* (9), als *Bestie* (Kriechtier, Insekt und Krankheitserreger) (10), als *Tod* (11), als *gleichwertiger Gegner* (12) und schließlich als *Abstraktum* (13).

Im Folgenden sollen nun die Filmsequenzen von *All Quiet on the Western Front* unter den Aspekten der 13 Feindvorstellungen Keens untersucht werden. Hierzu werden drei Thesen aufgestellt:

- I. Da der Roman aus deutscher Sicht geschrieben wurde, nimmt auch der Film den Point of view (POV) der Deutschen ein, wodurch eine Identifikation des amerikanischen Publikums mit dem ehemaligen Feind möglich wird.
- II. Durch die Identifikation mit den Deutschen, werden auch für die Amerikaner die Franzosen im Film zu den Feinden, entgegen der historischen Realität.
- III. Wenn der Film als Antikriegsfilm konzipiert wurde, heroisiert er deutsche Soldaten nicht und belegt Franzosen kaum oder gar nicht mit den obigen archetypischen Feindvorstellungen. Und es müßte Keens Phänomenologie daher auch selten greifen.

9 Sam Keen. *Gesichter des Bösen. Über die Entstehung unserer Feindbilder*. München, 1993. *Faces of the Enemy. Reflections of the hostile Imagination*. San Francisco, 1986.

10 Keen, 7f.

11 Keen, 99.

Um eine gemeinsame Basis für die Filmsequenzen zu erhalten, referiert die folgende Einteilung auf mein Protokoll des Filmes¹², auf die deutsche Übersetzung des Original-Drehbuches¹³ und auf die bilinguale Fassung des Filmes.¹⁴ Dadurch kann sowohl die Übersetzung des Drehbuches als auch die lippsynchronisierte deutsche Fassung an der letztendlichen englischsprachigen Version im Zweifelsfalle überprüft werden. Die Sequenzanalysen erfolgen chronologisch. Die Sequenzen sind zuerst mit der Zahl aus meinem Protokoll versehen und dann durch / getrennt von der entsprechenden sequentiellen Markierung des Originaldrehbuches.

4 Filmanalyse

Sequ. 2./4-A: In der Exposition des Filmes, bei Kantoreks militaristisch-chauvinistischer Rede vor seiner Klasse, fällt folgender Satz, in dem der in diesem Film seltene Begriff „Feind“ auftaucht: „Ihr seid die Helden, die den Feind zurückschlagen werden, wenn man euch dazu ruft.“ Insgesamt liegt der Schwerpunkt der kriegstreibenden Rede jedoch auf der Ehre, welche die Verteidigung des Vaterlandes mit sich bringt, wie auf dem Mut und der Tapferkeit. Der Lehrer endet mit dem römischen Zitat „Dulce et decorum est pro patria mori.“ Doch in der Rede bleibt der Feind abstrakt und ohne Nationalität, er entspräche damit der Kategorie 13 von Keen: Der Feind als Abstraktum.

Sequ. 3./4-B: Nach Ankunft der Klasse im Schlafraum der Kaserne taucht der Begriff „Feind“ noch einmal kurz in einem Dialog zwischen Peter und Paul Bäumer auf:

PETER: Wo ist wirklich etwas los, das möchte ich gerne wissen.

PAUL: Es wird noch lange dauern, bis sie Dir ein Gewehr geben.

PETER: Aber wenn ich einige Feinde wegblasen soll, dann brauche ich doch Übung.

Die Szene ist durch die Unkenntnis und Unerfahrenheit der Rekruten gegenüber dem Krieg geprägt. Sie sind noch voller Abenteuer Vorstellungen, und der Feind tritt auch sonst in der Vorstellung zurück. Als feindselig werden vielmehr in den folgenden Szenen die Schleihereien und der Drill von Himmelstoß empfunden. Zum Beispiel bei Sequ. 3./11-B, wo die Neuankömmlinge von Himmelstoß vergattert werden und sein längerer Monolog damit endet: „Ich werde entweder

12 Beller, 1991, 123–129.

13 Vgl. Bärbel Schrader (Hg.). *Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues – Eine Dokumentation.* Leipzig 1992. Übersetzung des Drehbuches aus dem Amerikanischen von Jürgen Schebera ab 289–408 (von 1-A bis 25-J.).

14 Es ist die Fassung die der WDR am 03.10.1995 ausgestrahlt hat und die von Walter Maus so rekonstruiert wurde.

Soldaten aus euch machen oder euch umbringen.“ Auch existieren Szenen, die zwar im Drehbuch stehen, auch gedreht wurden, da von ihnen Standfotos existieren, die aber im fertigen Film fehlen. Sie fielen entweder der Zensur zum Opfer oder wurden aus dramaturgischen Gründen geopfert, da sonst vermutlich die Exposition zu lang geraten wäre. (Zum Beispiel 14-B wo die Soldaten mit Zahnbürsten eine Latrine putzen sollen.)

Die Himmestoß Drill-Szenen, die sich von Sequ. 3/7-B bis Sequ. 5./46-B hinziehen (ca 15 Min. insges.), verweisen auf einen Feind in den eigenen Reihen, da seine militanten Torturen an die Kategorie 8, den Feind als Folterer, erinnern, ebenso wie an die Kategorie 1, wo der Feind als Fremder bezeichnet wird. Himmelstoß war nämlich der Schulkasse als ziviler Postbote vertraut, wie es der Film eingangs zeigt, weshalb sie sich ihm auch zu Beginn der Kasernen-Szenen vertraulich nähern. Fremd und feindlich wird er ihnen also erst durchs Militär. Zwischen 22-B und 42-B wird Himmelstoß dann von den Geschundenen als Schwein, Ratte und Affe tituliert, Bezeichnungen die aus dem Bestiarium stammen und Keens Kategorie 10 entsprechen, wo von Bestie, Kriechtier etc. die Rede ist.

Der französische Feind bleibt etwa bis zum Ende vom ersten Drittel des Filmes unsichtbar, jedoch hörbar und in seinen Auswirkungen besonders durch den Beschuß spürbar. Behm fällt als erster am Ende der ersten halben Stunde, aber ohne daß man einen Schützen oder feindlichen Franzosen sieht, der Feind als Angreifer (Kategorie 2) bleibt unsichtbar. Das zermürbende Trommelfeuer und das Eindecken der Unterstände mit schwerem Dauerbeschuß führt bei den deutschen Soldaten zu klaustrophoben Ängsten und Grabenkoller, bis endlich (ab einer Dreiviertelstunde im Film) die Franzosen beim Angriff gezeigt werden.

5 Filmsprachliche Analyse zweier symptomatischer Schlüsselsequenzen

Im Westen nichts Neues hat als Antikriegsfilm zwei filmische Schlüsselereignisse, die hier untersucht werden sollen, da sie symptomatisch für jegliche Haltung zum Krieg sind. Es handelt sich um die Grabenkampfsequenz mit den berühmten MG-Salven (Sequ. 21./29-D bis 50-D) und um die Szene im Granattrichter, in der Paul den französischen Soldaten ersticht (Sequ. 30. u. 31./24-G bis 50-G). Einmal geht es um das kollektive Massentöten im Grabenkampf, dann um das individuelle Töten, Mann gegen Mann. Diese Sequenzen sollen anhand der Anordnung der filmischen Einstellungen und ihres Bedeutungsgehaltes analysiert werden.

5.1 Maschinen-Gewehr-Sequenz

Bevor die eigentliche Grabenkampfsequenz beginnt, geht ihr eine Art Vorwegnahme, Exposition voraus: Die deutschen Soldaten, die gleich im Nahkampf in der Enge des Schützengrabens auf die französischen Soldaten mit Feldspaten und Bajonetten hauen und stechen werden, machen sich in panikartiger Hatz über eine Kompanie Ratten her, die sie in ihrem Unterstand plagen. Hier findet eine Art Verschiebung statt: An Stelle der feindlichen Franzosen werden schon mal die Biester massakriert. Wieder ein Verweis auf Keens Kategorie 10, der Feind als Bestie.

Nach dieser Tat kehrt Ruhe ein, bis ein Alarmpfeiff die Soldaten hochschreckt und sie nach draußen in den Graben zum Angriff der Franzosen müssen: „Sie kommen! Achtung der Feind greift an!“ (29-D), Kategorie 2. Die Kamera fährt mit dem Kran im Tempo der Herauseilenden den Graben entlang, in dem sich die Soldaten verteilen. Dabei geht die Bewegung von links nach rechts und die Soldaten rennen in voller Größe, in Draufsicht gesehen, diagonal von links oben nach rechts unten durch das Bild. Dann eine Einstellung leicht über der Kopfhöhe des betrachtenden Paul, um dann im Gegenschuß das Schlachtfeld vor ihm, aus seiner Sicht zu zeigen. Die zweite Kranfahrt, diesmal von links nach rechts, fährt ruhig über die Wartenden hinweg, wobei sich wieder der Graben als dynamische Diagonale durch das Bild zieht. Damit ist der Gesamtrhythmus der Sequenz etabliert, der damals avantgardistisch anmutende Wechsel zwischen Kranfahrten und statischen Einstellungen.

Der Feind ist auch hier anfangs noch unsichtbar, doch was sich schon nähert, ist der pfeifende und heulende Artilleriebeschuß der Franzosen. Die deutschen Soldaten, und damit auch die Zuschauer, sehen aus der Grabenperspektive die Einschläge als Fontänen hochpeitschen. Wieder fährt die Kamera über sie hinweg, noch schneller als zuvor, gleichsam im Tempo ihres rasenden Pulses. Wieder statische Einstellungen mit den Beobachtenden, die man aus dem Filmverlauf schon gut kennengelernt hat, auch von den deutschen MG-Schützen, die gleich ihre tödliche Funktion erfüllen werden. Die schreienden, zum Sturmangriff laufenden Franzosen sind nun zu hören, bevor sie aus der Vogelperspektive, nicht aus der Sicht der Deutschen, gezeigt werden. Der Kamerakran schwenkt parallel in deren Laufrichtung von links nach rechts mit und liefert somit einen erhabenen Überblick, wie von einem imaginären Feldherrenhügel. Wie eine Schar Insekten (wieder Kategorie 10) stürmen nun die Franzosen durch eine verwüstete, trostlose Kraterlandschaft zum Angriff (Kategorie 2, der Feind als Angreifer). Der erste Blick auf die Gegner wird also nicht aus der unterprivilegierten Sicht der deutschen Grabenkämpfer vorgeführt, sondern mit der erhabenen Ästhetik einer von oben einsichtigen und damit privilegierten Instanz.

Die Deutschen erwarten in unveränderter Stellung die Franzosen und halten sich hinter den MG's für das Gefecht bereit. Einstellungen mit den verschiedenen Sichtweisen wechseln sich ab: vom Kran oben, leichte Draufsicht auf die Soldaten

im Graben, aus der Sicht der Soldaten, aus der Sicht hinter den Soldaten (over shoulder shots). Totale von oben hinter dem deutschen Graben. Weitere Einschläge und Heranstürmende aus der Sicht der Deutschen. Die Kamera fährt mittlerweile in der Höhe der Franzosen mit, in Parallelfahrt und wie die Franzosen von links nach rechts. Diese Fahrten werden durch statische Einstellungen von schießenden deutschen MG-Schützen unterbrochen.

Paul sieht dann einen Franzosen schon nahe heranstürmen, der den Stacheldraht anfaßt, um darüber zu steigen, jetzt ein Granateinschlag, der Rauch verzieht sich, Paul sieht nur noch die Hände von dem Zerrissenen am Stacheldraht hängen, und er wendet seinen Blick nach unten. Interessanterweise fehlen nun die Einstellungen, die das Drehbuch von 36-D bis 40-D vorsah und in denen Paul wie Tjaden und Westhus Granaten werfen und die Anonymität der Gegner für den Moment einer beinahe „Feindberührung“ außer Kraft gesetzt wird:

38-D Nah. Ein Granattrichter kurz vor dem Schützengraben. Die Köpfe dreier französischer Soldaten werden über dem Rand sichtbar. Der mittlere bewegt sich am weitesten vor. Seine Augen sind beschwörend auf Paul gerichtet.

39-D Nah. Paul. Er steht mit erhobenem Arm, gebannt durch die Augen des Franzosen. Eine fremde Hand entreißt ihm die Handgranate. Paul wendet sich rasch Westhus zu, danach wieder dem Franzosen.

Die zeitliche Mitte der Sequenz ist erreicht. Mit der nächsten Einstellung beginnt der Höhepunkt der Sequenz, die wegen ihrer Ästhetik und Wirkung in die Filmgeschichte einging. Aus der Grabensicht der Deutschen beginnt eine Kamerafahrt von links nach rechts, während die Franzosen auf die Kamera (d.h. auf die Deutschen) zurennen und abgeschossen niederfallen. Unterschnitten wird diese Fahrt mit den Einstellungen eines MG-Schützen, der in leichter Draufsicht von vorne (d.h. etwa aus der Sicht der Franzosen) gezeigt wird. Seine MG-Salven mähen regelrecht die nebeneinander anstürmenden Franzosen, die nun im Laufen reihenweise niedersinken. Sie fallen im Rhythmus des mit ihnen schwenkenden, hämmernden MG's. Unerbittlich geht es weiter, das Töten nimmt kein Ende, die gleiche Fahrt wie zuvor, aber diesmal noch mit verschiedenen deutschen MG-Schützen unterbrochen. Das Niedermähen dauert noch einmal so lange. Insgesamt, mit der Unterbrechung, sind diese zwei Fahrten zwar nur 35 Sekunden lang, (bei einer Gesamtlänge der Sequenz von insgesamt 6 Min. 28 Sek.) aber durch die kurzen 35 Einstellungen dauert dieses Töten eine Ewigkeit, weil durch seine unerbittliche Wiederholung subjektiv die Zeit gedehnt wird, dadurch erscheint das maschinelle Töten endlos grausam und gnadenlos. Der Regisseur Milestone dazu:

Im Stellungskrieg schickten sie gewöhnlich Welle nach Welle los. Ich dachte, wenn das Maschinengewehr schießt, dann sollten die Soldaten mit der gleichen Schnelligkeit fallen, wie die Kugeln das Gewehr verlassen. Man hat sechs bis sieben Felder [24 Filmbildfelder entsprechen 1 Sek. Filmzeit, HB] Maschinen-

gewehrschießen, dann zeigt man sofort, wie die Leute fallen, und sie fallen mit dem gleichen unpersönlichen, emotionslosen Mechanismus, wie das Maschinengewehr Kugeln ausspuckt.¹⁵

Trotz ihrer immensen Verluste erreichen die Franzosen den deutschen Graben und fallen über die Deutschen her. Die Draufsicht der Kamera zieht sich mit einer Kranfahrt über dem Graben zurück, wie um das gemeinsame, gegenseitige Gemetzel unter sich zu lassen und gleichsam hinter sich zu bringen. Sie verharret also nicht beim Töten mit Spaten und Bajonett. Aus der Sicht der Deutschen springen die Franzosen als Silhouetten gegen den Himmel, gezeigt wie Schattenwesen in ihren Gräben. Das verstärkt ihre Gesichtslosigkeit und damit Anonymität. Während die Bekannten wie Kat und Tjaden beim Verrichten ihres blutigen Kriegshandwerks zwar flüchtig, aber hautnah gezeigt werden, bleiben die Franzosengesichter bewußt von der Kamera ausgelassen und außerhalb des Bildrandes, oder die Köpfe der französischen Soldaten werden nur von hinten gezeigt. Der Feind ist zwar wieder der Angreifer (Kategorie 2) aber das „Feindbild“ hat demnach kein Antlitz, entspricht dem „Abstraktum“ der Kategorie 13 von Keen.

Diese Art der Wahrnehmung schildert Remarque 1930, dem Jahr der Endfertigung des Filmes, in dem Artikel *Der Feind* in dem ein Deutscher von einem Besuch in einem Gefangenenlager für Franzosen erzählt:

Einige hundert Franzosen waren da untergebracht. Sie saßen oder lagen herum, rauchten, redeten und dösten. Das öffnete mir die Augen. Bis dahin hatte ich nur kurze flüchtige Eindrücke – vereinzelt, schemenhaft – von den Männern gehabt, die die feindlichen Gräben hielten. Ein Helm vielleicht, der einen Augenblick über den Rand der Brustwehr ragte; ein Arm, der etwas warf und wieder verschwand; ein Stück graublauen Stoffs, eine Gestalt, die in die Luft sprang – fast abstrakte [sic!] Dinge, die hinter Gewehrfeuer lauerten, hinter Handgranaten und Stacheldraht.¹⁶

Das anonyme filmische Massentöten entspricht außerdem der historischen Erfahrung des Ersten Weltkrieges, wo die Gefallenen nur noch als statistische Größe der Materialschlachten verrechnet wurden.

Das nun Folgende zusammengefaßt zeigt einen Rückzug der Deutschen in die zweite Linie in konfuser Orientierungslosigkeit, dann ein Verschnaufen der bekannten Gesichter, bevor ein Gegenangriff der Deutschen stattfindet, die nun von ihrer Artillerie Schützenhilfe bekommen. Der Gegenangriff läuft nun auch im

15 Zit. bei Kevin Brownlow. *The war, the west, and the wilderness*. New York, 1978, 214f. (Übers. HB).

16 Erich Maria Remarque. *Der Feind. Erzählungen*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Schneider. Köln, 1993, 11. Es ist fraglich ob Remarque den Film schon zu dem Zeitpunkt seines Artikels im Rohschnitt gesehen haben kann, jedenfalls kommt Milestones Sehweise der Remarques näher, gerade weil er hier den Anweisungen von George Abbott, Maxwell Anderson und Del Andrews bei der Endfassung dieser Sequenz nicht gefolgt ist.

Film logischerweise der Angriffsrichtung der Franzosen entgegengesetzt von rechts nach links. Parallelfahrten und Kranfahrten wiederholen sich zwar in gegenläufiger Richtung, aber mit ähnlichen Perspektiven wie zuvor beim Angriff der Franzosen. Das gibt der Sequenz etwas unparteiisches, gleich-gültiges, als ob beim Sterben alle gleich wären, egal ob Freund oder Feind. Diese Einstellung zeigt die Kamera gerade auch dann, wenn die Deutschen ihrerseits von einem französischen MG niedergemäht werden. Die Fallenden erkennt man nur an ihren Feld-Pickelhauben als Deutsche. Doch die Deutschen werden etwas kürzer niedergemäht und nur in einer Fahrt, da Kat mit einem gezielten Granatwurf das französische MG-Nest in die Luft jagt.

Da sie die französische Stellung nicht halten können, befiehlt der deutsche Offizier den Rückzug. Nach der Ankunft im Graben, der Ruhe nach dem Sturm, beginnt wortlos die Sequenz (Sequ. 22./49-D und 50-D), bei der die Deutschen (Tjaden) von einem erbeutetem Baguette die blutige Spitze abschneiden und das nun saubere Brot mit einer Flasche Cognac, der sie den Hals abgeschlagen haben, zu sich nehmen. Da Brot und Wein/Cognac die Konnotation von Kommunion oder Abendmahl mit sich bringen und damit sakral anmuten, ergibt sich an dieser Stelle eine Verdichtung Keenscher Kategorien. Der gefräßige Feind (6) als Barbar (5) mit kannibalischen Zügen, und sogar noch als Feind Gottes (4) im Sinne von unterschwelliger Blasphemie.

5.2 Granattrichter-Sequenz

Der Beginn der Granattrichterszene liegt noch in der Sequenz 30./24-G, wo Paul bei einem Angriff der Franzosen Schutz sucht, indem er zur Deckung in den Granattrichter springt, den Ort der folgenden Handlung von 7 ½ Minuten. Nach einer Großaufnahme von Pauls Gesicht folgen Blicke aus seiner Perspektive, aber auch Kameraeinstellungen, die das Geschehen von außerhalb des Trichters zeigen. Auch hier wieder Überblicke für den Zuschauer, wie sie dem Protagonisten im Film nicht gegeben sind. Oberhalb wechseln die Fronten. Paul erkennt das von unten, weil über ihm mal Deutsche, mal Franzosen je nach Richtungswechsel des Angriffs über den Trichterrand springen. Pauls Gesicht zeigt Freude, als die Franzosen flüchtend über ihn springen, dennoch zieht er seinen Dolch, als ob er etwas ahne. Denn plötzlich kehrt oben einer der Franzosen um und springt zu ihm hinunter, wo er sofort von Paul mehrmals in die Brust gestochen wird. Paul hält dem Stöhnenden den Mund zu. Noch zweimal sehen wir aus Pauls Sicht die flüchtenden Soldaten über den Trichter springen, bevor die Kamera bis zum Szenenende in dem Granattrichter bleibt oder von oberhalb hineinschaut. Einen Ausblick aus der Situation gewährt die Kamera für die nächsten Minuten nicht mehr. Der Blick ist zwar vom Kran und vom Grabenrand aus gefilmt, (wie man auch auf den Fotos von den Dreharbeiten sehen kann), aber diesmal rührt sich der Kamerakran nicht. Im Gegensatz zur Grabenkampfsequenz liegt hier die Dynamik im Drama eines Sterbenden, der bis zum Tod noch mit dem Täter zusammen

verharren muß. Paul versucht zwar sofort, dem Ort des Geschehens zu entkommen, der andauernde Beschuß zwingt ihn aber, beim Opfer auszuharren, er versucht daraufhin seine blutigen Hände in der Pfütze am Trichterboden reinzuwaschen. Interessant ist hier Pauls Stimmungswechsel: Erst will er dem tödlich Verwundeten helfen, als es Nacht geworden ist und der Franzose immer nur stöhnt. Paul wird gleichsam barmherzig und flößt dem Röchelnden Wasser aus dem Trichtergrund ein. Doch dann bei Tage verliert Paul die Nerven – „Stirb endlich!“ –, um gleich wieder in einen anderen, tröstenden Ton zu fallen. „Vergib mir“, fleht er den Toten an, der starr mit einem Lächeln an der Trichterwand sitzt. Pauls einseitiger Dialog wird nun engültig zu dem längsten Monolog im Film, zu einer Anklage: „Das darf nie wieder sein“. Paul fingert dabei dem Soldaten seinen Wehrpaß aus der Uniformjacke, der Franzose heißt demnach Duval, und aus dem Paß fällt ein Foto von dessen Frau und kleiner Tochter. Der Feind hat somit einen Namen und ist nicht mehr anonym. Dies erinnert nun an die Fortsetzung des obigen Remarque-Zitates aus *Der Feind*:

Ein plötzlicher Schock traf mich; gleich darauf mußte ich über mich selbst lachen. Mich hatte schockiert, daß sie Menschen waren wie wir selbst. Aber die Tatsache war – weiß Gott, merkwürdig genug –, daß ich einfach noch nie darüber nachgedacht hatte. Franzosen? Das waren Feinde, die getötet werden mußten, weil sie Deutschland zerstören wollten.

Paul wiederholt noch einmal: „Vergib mir“ und schläft wieder ein. In der Nacht wacht er auf, weil es draußen still und damit gefahrlos geworden ist. Er krabbelt aus dem Trichter. Anschließend folgt die Sequenz wo ihm Kat sagt: „Wir alle müssen töten. Deswegen sind wir hier! Wir können uns nicht dagegen wehren.“ Eine zentrale Botschaft des Films.

Untersucht man die anderen Sequenzen unter dem Aspekt von Sympathie (Freund) und Antipathie (Feind), dann läßt sich dabei keine eindimensionale Zuordnung ausmachen, da sowohl Deutsche als auch Franzosen als sympathisch wie unsympathisch erscheinen. In Sequenz 23./1-E bis 6-E ist es der deutsche Koch, der bei der Essensausgabe an die abgekämpften Soldaten geizt und damit Kats Wut auslöst: „Du stinkender Hurensohn“ (2-E), „Scheißker!“, „Ratte“ (5-E). Auch Kantorek, seine Schulklasse und der Stammtisch werden beim Heimaturlaub Pauls als unbelehrbar chauvinistisch und damit unsympathisch gezeigt (42/43). Die Französisinnen dagegen sind so sympathisch gezeigt, daß sie später wegen der erotischen Fraternisierung im Film der deutschen Zensur zum Opfer fielen. (Sequenz 37.).

Zur Endsequenz: Hier ist die Identifikation mit Paul Bäumer so stark geworden, daß der französische Scharfschütze als todbringender Gegner angesehen wird. (Kategorie 11, der Feind als Tod, und 2, wieder als Angreifer)

6 Schlußfolgerung

Überprüft man nun die Analyse mit den Ausgangsthesen, fällt die Häufung der Kategorie 2, der Feind als Angreifer auf, die insgesamt 5 mal hier aufgelistet wurde, aber ganze Sequenzkomplexe des Filmes durchzieht. Doch diese Kategorie ergibt sich hier auch aus der Kriegshandlung, die an der Front und nicht nur in der Etappe spielt. Das „wie“ der Angriffe der Franzosen ist jedenfalls nicht durch Heimtücke oder durch sonstige böswürdige Attacken denunziert, wie wir sie aus den antideutschen Filmen Hollywoods zwischen 1917 bis 1924 kennen. Daher bleibt der Feind, und damit das Feindbild, auch gesichtslos (s. Kategorie 3) und entsprechend abstrakt (Kategorie 13), vor allem in der Schlüsselszene mit den alternierenden Maschinengewehrsalven.

Als Bestien, wie man ebenfalls mit Vorliebe die Deutschen in der Kriegsfilmpropaganda darstellte, erscheinen die Franzosen nur indirekt und als Barbaren, wie sonst beim Klischee vom deutschen „Hunnen“ schon gar nicht.

Als todbringender Feind wird nur am Schluß der französische Scharfschütze als Einzelperson hervorgehoben, ansonsten bleibt auch hier, bis auf die MG-Sequenz, der Beschuß anonym.

Bleibt der Feind in den eigenen Reihen. Hier taucht der militaristische Deutsche und damit das Klischee vom Preußen wieder auf. Mit Himmelstoß kam schon bei Remarque der Kasernensadismus zum Vorschein, der aber als militärimmanent angesehen werden kann, wenngleich die deutsche Variante historisch plausibel erscheint. Dennoch sind Kriegstreiber Kantorek und die heimatlichen Stammtischstrategen die Personen, die Remarque meint, wenn er in einem Interview mit Friedrich Luft 1963 sagt:

Ich dachte immer, jeder Mensch sei gegen die Krieg, bis ich herausfand, daß es welche gibt, die dafür sind, besonders die, die nicht hingehen müssen.¹⁷

Bei den feindseligen Deutschen wird nun für das amerikanische Publikum eine doppelte Identifizierung möglich, einmal durch das Mitleid mit den guten Deutschen, denen die bösen Deutschen Leid zufügen. Und dann mit der schon etablierten amerikanischen Sicht, die mit der Freude des Wiedererkennens einhergeht, da sich die Deutschen doch so zeigen, wie man es sich seit Kriegsbeginn schon immer vorgestellt hat und in Filmen vorgestellt bekam.

These I, die eine Identifikation des amerikanischen Publikums mit dem ehemaligen Feind im Film postuliert, kann also angenommen werden.

These II, die mit I. zusammenhängt und demzufolge die Franzosen zu den Feinden zuzuordnen sind, wird in ihrer Akzeptanz erleichtert, weil die Franzosen als akzeptable Feinde dargestellt werden.

17 Zit. nach Remarque, 74.

Das führt zur These III, zum konzipierten Antikriegsfilm, der den Feind nicht mit Klischees und Stereotypen des militaristischen Propagandafilmes versieht, wie derjenige es charakteristischer Weise projiziert. Auch die Heroisierung der Deutschen ist bis auf Kats Granatenwurf so minimal, daß sie den Antikriegsfilm damit nicht sabotiert.

All Quiet on the Western Front/Im Westen nichts Neues, diese doppelte Rezeption von Amerikanern und Deutschen, wurde hier von mir aus amerikanischer Sicht versucht. Die Dramaturgie des Filmes war durch Remarques Werk vorgegeben. Die deutsche Feindseligkeit gegenüber den Alliierten war bereits im Roman nicht zu finden. Damit war das Buch auch in den USA für die Filmindustrie und Laemmles Universal Corp. verwertbar. Remarques Pazifismus zeigt aber auch einen Feind, den Krieg nämlich. Mit dieser Intention, die am Vorkriegspazifismus anknüpfte, konnte zum Zeitpunkt der Produktion und ersten Rezeption des Filmes Konsens eher in Amerika vorausgesetzt werden als in dem Land, dem der Film seine Herkunft verdankt, Deutschland. Dies belegt auch die deutsche Zensurgeschichte des Filmes.¹⁸ Auch daß die Deutschnationalen, die Nationalsozialisten und Faschisten den Film vernichten wollten, wird aus der Nachkriegsperspektive zweier Weltkriege verständlich. Sie waren es, die dafür sorgten, daß in Hollywood die antideutsche Propagandamaschine wieder angeworfen wurde. Aber das ist bekanntlich eine andere Geschichte.

18 Siehe dazu den Dokumentarfilm von Hans Beller. *Geschundenes Zelluloid – Das Schicksal des Kinoklassikers „Im Westen nichts Neues“*. ZDF, 15.11.1984.