



Bernhard Wicki Gedächtnis Fonds e.V.



DIE BRÜCKE

Ein Film von Bernhard Wicki



Filmbegleitheft
von Michael Schaudig
unter Mitarbeit von Elisabeth Wicki-Endriss

Bayerisches Staatsministerium für
Unterricht und Kultus



Impressum

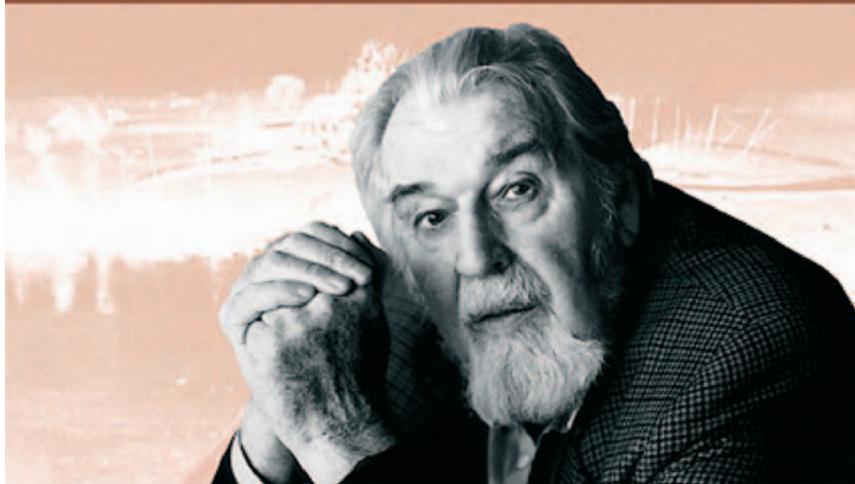
Gesamtverantwortung: Elisabeth Wicki-Endriss / Bernhard Wicki Gedächtnis Fonds e.V.
Leitung der Jugendkinotage: Steffi Stadelmann, Marianne Falck
Koordination im Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus: Dr. Ernst Wagner
Redaktion dieses Filmbegleitheftes: Steffi Stadelmann
Lektorat: Steffi Stadelmann, Marianne Falck
Autor dieses Filmbegleitheftes: Dr. Michael Schaudig unter Verwendung von
Materialien des Filmbegleitheftes von Elisabeth Wicki-Endriss von 2004
Bildnachweis: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek
Filmstills: Dr. Michael Schaudig
Layout und Satz: Wolfgang Perez
Druck: Verband Druck und Medien Bayern
1. Auflage, München 2005
Printed in Germany
ISSN 1860-1294

Vertrieb

Bernhard Wicki Gedächtnis Fonds e.V.
Pagodenburgstr. 2, 81247 München
Tel.: 089 / 811 52 67, Fax: 089 / 81 08 93 45
E-Mail: info@bernhardwicki.de
Homepage: www.bernhardwicki.de



Bernhard Wicki Gedächtnis Fonds e.V.



**„Ich habe immer versucht, nicht Theorien und Leitsätze zu verkaufen,
sondern Leben,
weil ich glaube, dass das der einzige Weg ist, an Menschen
heranzukommen,
wenn sie sich in einem Stück Leben wiedererkennen.“**

Bernhard Wicki

»Jugendkinotage – Die Brücke« und Jugendfilmclubs

Grenzen zu überwinden, eine gemeinsame Sprache zu sprechen, vor der Besorgnis erregenden Eskalation der Gewalt zu warnen, ist Bernhard Wickis Vermächtnis und Ziel des Bernhard Wicki Gedächtnis Fonds e.V. In unserer multinationalen und multikulturellen Gesellschaft, in der Ausgrenzungen an der Tagesordnung sind, will er Wegbegleiter für Heranwachsende sein, für deren Identitätsbildung und Willensentscheidung gegen jegliche Art von Gewalt und Verfolgung von Menschen anderer geistiger Prägung.

*»Film kann die Welt nicht verändern oder verbessern,
er kann aber Stimmung schaffen.« (Bernhard Wicki)*

Das Medium Film besitzt eine enorme emotionale und suggestive Kraft. Vor allem junge Menschen können über das gemeinsame Erlebnis Film besonders unmittelbar erreicht werden.

Deshalb hat der Bernhard Wicki Gedächtnis Fonds e.V. unter der Schirmherrschaft von Staatssekretär Karl Freller in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus die **»Jugendkinotage – Die Brücke«** ins Leben gerufen. Gemeinsam initiieren und unterstützen der Fonds und seine Partner darüber hinaus die Gründung von **Jugendfilmclubs**.

Schüler aller Schultypen können im Rahmen der Jugendkinotage Filme im Kino sehen, die in unterschiedlichster Form, sowohl historisch als auch vor aktuellem Hintergrund, inhaltlich stimmige Geschichten erzählen und den Umgang mit Gewalt, Verfolgung und Diskriminierung thematisieren. Die Filmvorführungen werden von Filmemachern und Schauspielern begleitet. Schülersymposien und Filmgespräche mit Darstellern, Regisseuren und Filmexperten sollen die tiefere Auseinandersetzung mit den Filmen und ihren Themen sowie den Austausch zwischen den Jugendlichen anregen.

In den Jugendfilmclubs schließen sich Schüler – betreut von einem Lehrer – zu eigenverantwortlichen Gemeinschaften zusammen, um sich anhand künstlerisch und thematisch herausragender Filme mit jugendrelevanten Themen auseinander zu setzen. In so einer Gemeinschaft erwerben Schüler wesentliche soziale Kompetenzen. Sie lernen, selbst Lösungen für Konflikte in der Gruppe zu finden, als Vermittler aufzutreten und Eskalation zu vermeiden.

2003 wurden die Jugendkinotage erstmals in München und Nürnberg veranstaltet. 2004 kam als dritter Ort Oberstdorf hinzu. 3.500 Schüler aller Schularten – von der Förderschule, über Haupt- und Realschule bis hin zu Gymnasien und Berufsschulen – haben sich letztes Jahr mit Filmen wie DIE BRÜCKE, ALASKA.DE und DER NEUNTE TAG auseinander gesetzt.

2005 gehen die Jugendkinotage in die dritte Runde, in Oberstdorf gibt es den ersten Jugendfilmclub, weitere werden derzeit in München und Nürnberg aufgebaut. Auf dem Programm stehen neben DIE BRÜCKE die Filme DREIZEHN, DIE BLINDGÄNGER und NAPOLA.

Die Jugendfilmclubs werden in die Gestaltung der Jugendkinotage einbezogen und übernehmen die Moderation der Schülersymposien. Als Basis sowohl für die Vorbereitung als auch für die spätere Auseinandersetzung mit den Filmen und den daraus resultierenden Themenbereichen erhalten die Mitglieder der Jugendfilmclubs und die Lehrer der an den Jugendkinotagen teilnehmenden Klassen umfangreiche Materialien (Filmbegleithefte).

Über das gemeinsame Erlebnis Film sowohl auf den Jugendkinotagen als auch in den Jugendfilmclubs soll Neugierde für den anderen geweckt werden. »*Wenn ich Dich nicht kenne, kann zwischen uns kein Frieden herrschen*« – und – »*Kinder müssen miteinander reden, nicht nur Politiker*«. Das sind Aussagen eines israelischen Jungen und eines palästinensischen Mädchens, die Gültigkeit haben gerade auch in unserem Land. Die Jugendkinotage und die Jugendfilmclubs sollen hierfür die Basis schaffen und zum Forum aktiver, lebendiger Kommunikation werden.

Die Heranwachsenden sind die Zukunft unseres Landes. Sie gestalten eines Tages sein geistiges, soziales und politisches Klima. Was gibt es Wichtigeres, als sie hinzuführen zu einem besseren Verständnis von Demokratie und Rechtsstaat.

Elisabeth Wicki-Endriss

München 2005

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Editorial | 2 |
| Inhaltsverzeichnis | 4 |
| Biofilmografie Bernhard Wicki | 5 |
| Credits | 6 |
| Kriegsfilm / Antikriegsfilm | 8 |
| Inhalt | 10 |
| Stellenwert des Films | 10 |
| Historischer Kontext | 11 |
| Sequenzprotokoll | 12 |
| | |
| Dramaturgie | 30 |
| Handlungsmodell | 31 |
| | |
| Figureninventar | 32 |
| – Sieben Jungen (und ein Mädchen) | 32 |
| – Mütter und Väter | 34 |
| – Erwachsene Zivilbevölkerung | 34 |
| – Militär | 35 |
| | |
| Vaterland, Idealismus und Heldentod | 35 |
| Freundschaft, Kameradschaft, Fanatismus und Heldentum | 38 |
| Fronterlebnis | 41 |
| Liebe | 43 |
| Sprache | 43 |
| | |
| Filmstil | 45 |
| | |
| Produktionsnotizen: Bernhard Wicki über DIE BRÜCKE | 52 |
| Zeitgeschichtlicher Hintergrund zur Uraufführungszeit | 54 |
| Drei Prädikatisierungsgutachten | 56 |
| Rezeption | 57 |
| | |
| Bearbeitungsvorschläge | 60 |
| – Vorüberlegungen | 60 |
| – Einsatzmöglichkeiten im Unterricht | 60 |
| – Erschließungsfragen | 61 |
| | |
| Mediografie | 63 |

Biofilmografie Bernhard Wicki

Am 28. Okt. **1919** in St. Pölten (Niederösterreich) als Sohn eines Schweizer und einer Österreicherin geboren, studiert Wicki ab **1938** zunächst an der Schauspielschule des Staatlichen Schauspielhauses Berlin (Leitung: Gustaf Gründgens). Noch im gleichen Jahr wird er wegen seiner Aktivitäten in der Jugend-Malklasse am Bauhaus Dessau denunziert, verhaftet und im KZ Sachsenhausen inhaftiert. **1939** wird er entlassen und setzt sein Schauspielstudium in Wien am Schauspiel- und Regieseminar der Staatsakademie für Musik und Darstellende Kunst (Max-Reinhardt-Seminar) fort. Nach dem Studium macht er zunächst eine klassische Theaterkarriere. Am Theater lernt er auch Agnes Fink kennen, die er **1945** heiratet. Sein Film-Debüt gibt er **1950** in DER FALLENDE STERN (R: Harald Braun), der Durchbruch als Filmschauspieler gelingt ihm **1953** in der Rolle des jugoslawischen Partisanenführers in DIE LETZTE BRÜCKE (R: Helmut Käutner). Ab **1955** widmet er sich neben der Schauspielerei der Fotografie (mit Ausstellungen in den Folgejahren). Ein Regie-Volontariat bei MONPTI (R: Helmut Käutner) bringt ihn schließlich zur Filmregie. **1958** dreht er seinen ersten Film, den Dokumentarfilm WARUM SIND SIE GEGEN UNS? **1959**, nur ein Jahr später, folgt sein erster Spielfilm, der seinen Durchbruch als Regisseur bedeutet und zeit lebens sein größter Erfolg bleiben wird: DIE BRÜCKE. Zwar steht Wicki weiterhin auf der Bühne und spielt in zahlreichen nationalen wie internationalen Filmen, der Regisseur Wicki steht ab sofort jedoch klar im Mittelpunkt. Neun Spiel- und TV-Filme folgen der BRÜCKE. Sein letzter Film, DAS SPINNENNETZ, hat **1989** bei den Filmfestspielen in Cannes Premiere. **1994** stirbt Wickis Ehefrau Agnes Fink. **1995** heiratet er die Schauspielerin Elisabeth Endriss. Wicki wird für sein Lebenswerk mit zahlreichen Preisen und Ehrungen ausgezeichnet. Am 5. Jan. **2000** stirbt Bernhard Wicki in München.

Filmregie (Auswahl)

| | |
|---|---|
| WARUM SIND SIE GEGEN UNS? (1958) | Berlinale 1959: Silberner Bär, Bester Dokumentarfilm Deutscher Kinder- und Jugendfilmpreis 1959 |
| DIE BRÜCKE (1959) | Auszeichnungen siehe S. 7 |
| DAS WUNDER DES MALACHIAS (1961) | Berlinale 1961: Silberner Bär, Beste Regie; Bundesfilmpreis 1962: Filmband in Gold, Bester Film; Bambi 1962; Intern. Film Festival Valladolid 1963: Hauptpreis der Stadt Valladolid |
| THE LONGEST DAY (DER LÄNGSTE TAG, 1962) | Deutsche Co-Regie; Nominierung für den Regiepreis der DGA (Regieverband Directors Guild of America) |
| THE VISIT (DER BESUCH, 1964) | eine Oscar-Nominierung (Kostüm) |
| MORITURI (1965) | zwei Oscar-Nominierungen (Kamera, Kostüm) |
| DAS FALSCHGEWICHT (1971) | Bundesfilmpreis 1972: Filmband in Gold, Beste Regie; Goldene Kamera 1972 |
| DIE EROBERUNG DER ZITADELLE (1977) | Bundesfilmpreis 1977: Filmband in Silber (Produktion) |
| DIE GRÜNSTEINVARIANTE (1984) | Bundesfilmpreis 1985: Filmband in Gold, Beste Regie |
| SANSIBAR ODER DER LETZTE GRUND (1986) | Adolf-Grimme-Preis in Gold 1987 |
| DAS SPINNENNETZ (1989) | Deutscher Filmpreis 1990: Filmband in Gold, Beste Regie; Gilde Filmpreis in Gold 1991 |

Filmrollen (Auswahl)

ES GESCHAH AM 20. JULI (R: G.W. Pabst; 1955), ROSEN IM HERBST (R: Rudolf Jugert; 1955), DIE ZÜRCHER VERLOBUNG (R: Helmut Käutner; 1957), LA NOTTE (R: Michelangelo Antonioni; 1961), DIE LINKSHÄNDIGE FRAU (R: Peter Handke; 1977), EINE REISE INS LICHT (R: Rainer Werner Fassbinder; 1977), DIE GLÄSERNE ZELLE (R: Hans W. Geissendörfer; 1978), EINE LIEBE IN DEUTSCHLAND (R: Andrzej Wajda; 1983)

Auszeichnungen (Auswahl)

Commendatore della Repubblica Italiana 1976
Großes Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland 1982
Bayerischer Filmpreis für Verdienste um den deutschen Film 1989
Lifetime Achievement Award des Deutschen Videopreises 1998
Medaille »München leuchtet« in Gold 1999
Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse »Litteris et Artibus« 2000

Ausführliche Biografie unter: www.bernhardwicki.de

Credits

| | |
|---------------------------------|---|
| Land / Jahr | BRD 1959 |
| Laufzeit | ca. 105 min. (Kino); ca. 99 min. (DVD) |
| Bild | 35 mm; 1:1,37; s/w |
| Ton | Mono |
| FSK | Freigegeben ab 12 Jahren; feiertagsfrei |
| Altersempfehlung Jugendkinotage | ab 14 Jahren |
| Uraufführung (BRD) | 22.10.1959, Mannheim |
| Verleih (UA-Zeit) | Deutsche Filmhansa; Transocean Film |
| Verleih (aktuell) | Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek |

Produktionsstab

| | |
|----------------------|---|
| Produktion | Fono-Film, Berlin |
| Produzent | Hermann Schwerin |
| Koproduzent | Jochen Severin, München |
| Regie | Bernhard Wicki |
| Drehbuch | Michael Mansfeld, Karl-Wilhelm Vivier [d.i.: Heinz Pauck], Bernhard Wicki; nach dem gleichnamigen Roman von Manfred Gregor [d.i.: Manfred Gregor Dorfmeister] |
| Kamera | Gerd von Bonin |
| Schnitt | Carl Otto Bartning |
| Musik | Hans-Martin Majewski |
| Ausstattung | Peter Scharff, Heinrich Graf Brühl |
| Kostüme | Jutta Lürmann, Josef Wanke |
| Ton | Willi Schwadorf |
| Ton (Spezialeffekte) | Oskar Sala |
| Produktionsleitung | Werner Drake |
| Herstellungsleitung | Hans Wolff |

Besetzung

| | |
|------------------------|------------------------|
| Hans Scholten | Folker Bohnet |
| Albert Mutz | Fritz Wepper |
| Walter Forst | Michael Hinz |
| Jürgen Borchert | Frank Glaubrecht |
| Karl Horber | Karl Michael Balzer |
| Klaus Hager | Volker Lechtenbrink |
| Sigi Bernhard | Günther Hoffmann |
| Franziska | Cordula Trantow |
| Studienrat Stern | Wolfgang Stumpf |
| Unteroffizier Heilmann | Günter Pfitzmann |
| Hauptmann Fröhlich | Hans Spitzner |
| Oberstleutnant Bütov | Siegfried Schürenberg |
| Frau Mutz | Ruth Hausmeister |
| Frau Borchert | Eva Vaitl |
| Frau Bernhard | Edith Schultze-Westrum |
| Herr Forst | Hans Elwenspoeck |
| Frau Forst | Trude Breitschopf |
| Herr Horber | Klaus Hellmold |
| Sportlehrerin Sigrun | Inge Benz |
| Ritterkreuzträger | Til Kiwe |
| Barbara | Edeltraud Elsner |

Dienstmädchen bei Forst
 älterer Zivilist
 verwundeter Landser
 Feldweibel beim Verpflegungsempfang
 Feldweibel des Sprengkommandos
 Stabsfeldweibel am Funkgerät
 Polizist Wollschläger

Herma Hochwarter
 Emil Josef Hunek
 Johannes Buzalski
 Heini Göbel
 Georg Lehn
 Vicco von Bülow [d.i.: Lorient]
 Hanns Oetl

Auszeichnungen

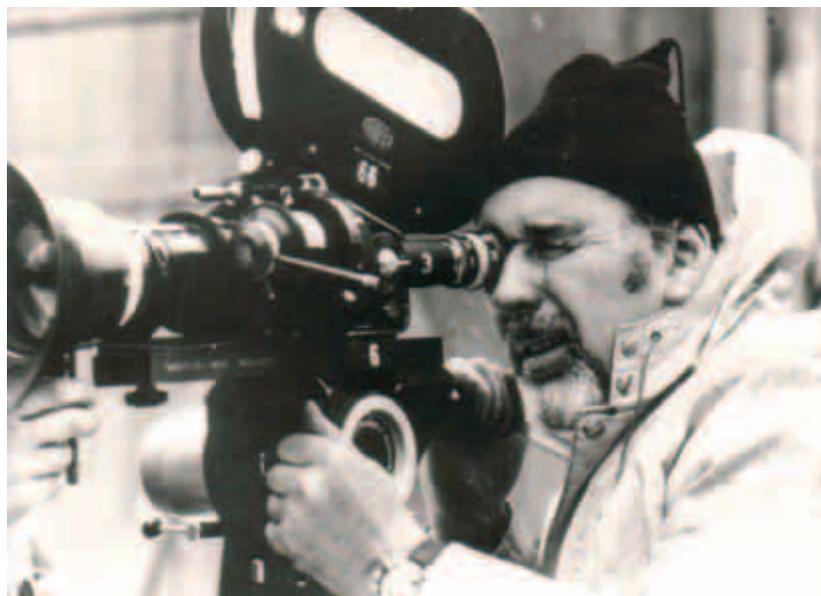
Filmbewertungsstelle Wiesbaden
 Gemeinschaftswerk Evang. Publizistik
 Golden Globe 1959
 Bambi 1959
 Preis der deutschen Filmkritik 1959/60
 Senator für Jugend und Sport Berlin
 Bundesfilmpreis 1960:
 – Bester abendfüllender Spielfilm
 – Bester Regisseur
 – Beste weibliche Nebenrolle
 – Beste Nachwuchsschauspielerin
 – Beste Filmmusik
 Academy Award 1960
 Filmfestival Mar del Plata 1960

Intern. Film Festival Valladolid 1960
 National Board of Review (USA) 1961
 David-O.-Selznick-Preis 1961/62
 Deutscher Filmpreis 1989

Prädikat »besonders wertvoll«
 Film des Monats Oktober 1959
 Samuel Goldwyn International Award
 Künstlerisch wertvollster deutscher Film
 Bester Film; Beste Regie
 Bester Film für die Jugend 1959

Wanderpreis Goldene Schale
 Bernhard Wicki (Filmband in Gold)
 Edith Schulze-Westrum (Filmband in Gold)
 Cordula Trantow (Filmband in Gold)
 Hans-Martin Majewski (Filmband in Gold)
 Oscar-Nominierung als bester fremdsprachiger Film
 Bernhard Wicki (Großer Preis für den besten Film);
 Preis der Internationalen Filmkritik (FIPRESCI)
 Bernhard Wicki (Espiga de Plata)
 Bester fremdsprachiger Film
 Silber-Lorbeer-Medaille
 Sonderfilmpreis »40 Jahre Bundesrepublik Deutschland«
 für Bernhard Wicki (Filmband in Gold)

Auszeichnung der UNO für Verdienste um den Frieden 1960



Kriegsfilm / Antikriegsfilm

Krieg ist die Austragung bewaffneter Konflikte zwischen Völkern oder Staaten und in der Menschheitsgeschichte ein zentrales Herrschaftsinstrument. Insofern werden auch die Geschichtsschreibung und der schulische Geschichtsunterricht durch eine Abfolge kriegsbezogener Eckdaten dominiert. So sehr sich die militärischen Strategien und die Kriegstechnologie über die Jahrtausende hinweg auch gewandelt haben, die zentrale Frage bleibt stets dieselbe: Gibt es den ›gerechten Krieg‹? Ist Krieg also generell oder im Einzelfall moralisch legitimierbar? Diese Frage wird zwar meist von Regierungen entschieden. Die ethische Grundfrage »Wie stehe *ich* zum Krieg?« wird aber jeder für sich – auf der Kenntnisbasis historischer Zusammenhänge sowie individueller moralischer und religiöser Konditionierung – selbst beantworten müssen. Künstlerische Texte bieten hier seit jeher Interpretations- und Entscheidungshilfe: zur Befürwortung ebenso wie zur Ablehnung von Krieg.

Kriegerische Aktionen als Handlungsmittelpunkt dokumentarischer oder fiktionaler Texte sind so alt wie die Geschichte der mündlichen, schriftlichen und bildlichen Überlieferung. Als ältestes ›neues Medium‹ des 20. Jahrhunderts ist der Film in seinem Genre des **combat film** eng mit den ›in seinem Jahrhundert‹ geführten Kriegen korreliert: insbesondere mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg sowie dem Vietnam-Krieg – als Mittel der Propaganda ebenso wie als Mittel der (wie auch immer ausgeführten) historischen Aufarbeitung.

Neben dem *combat film* haben sich auch noch weitere kriegsbezogene Genres herausgebildet, wie z.B. das ›Kriegsmelodram‹, in dem der traumatisierte Ex-Soldat im späteren Zivilleben scheitert, oder etwa die ›Militärklamotte‹, die die ›lustige Seite‹ des Soldatenlebens in den Mittelpunkt stellt, etc. Historisch weiter zurückliegende Kriege werden filmgeschichtlich anderen Genres zugeordnet: die Feldzüge des Römischen Imperiums dem ›Sandalenfilm‹, die Indianerkriege der frühen USA dem ›Western‹, die Napoleonischen Kriege bzw. der US-amerikanische Unabhängigkeitskrieg dem ›Historienfilm‹, die futuristischen Kriege im Weltall der ›Science Fiction‹ etc.

Wie die Bezeichnung »Kampffilm« aussagt, wird im *combat film* das zentrale Handlungsmodell von kriegsbezogenen Kampfhandlungen dominiert. Für den *combat film* gilt, dass er in seiner ideologisch geleiteten Wirkungsabsicht notwendigerweise Stellung beziehen muss: als ›Kriegsfilm‹ oder ›Antikriegsfilm‹. Für beide Subgenres des *combat film* lassen sich in Dramaturgie und Filmstil idealtypische Differenzkriterien erfassen:

- (1) Der **Kriegsfilm** ist stets affirmativ auf das Kriegsziel ausgerichtet: Er bestätigt die Sinnhaftigkeit eines als notwendig motivierten und als moralisch gerecht gesetzten Kriegs, zumeist in der Form eines Verteidigungskriegs, den es zu gewinnen gilt. Ziel der positiv gesetzten Kriegspartei ist die Abwehr und Zerschlagung der feindlich, also negativ gesetzten Kriegspartei. Entscheidend ist, dass nur bei der positiv gesetzten Kriegspartei eine ›Heldeninszenierung‹ stattfindet: Soldaten mit Vorbildcharakter und Charisma, so wird suggeriert, machen den Krieg zu einer ›sauberen‹ und ›gerechten‹ Sache. Dabei ist es fast unerheblich, ob ›der Held‹ (bzw. ›die Helden‹) in seiner Funktion als Identifikationsfigur am Ende überlebt oder fällt. Wichtig ist die filmrhetorische Absicht, den Zuschauer auf das Kriegsziel und dessen Legitimation einzuschwören; dafür können beide Varianten in Anspruch genommen werden. Die siegreiche Beendigung des Kriegs – oder wenigstens einer Schlacht – ist aber unverzichtbares Inszenierungsziel. Bevorzugte filmästhetische Mittel sind bei der Abbildung von Kriegshandlungen die Totale, die das Sterben der Kriegsteilnehmer (meist Soldaten, aber auch Zivilisten) nicht als individuelles Leid inszeniert, somit anonymisiert und beschönigt, also für den Zuschauer emotional erträglich macht. Auch wird der Feind zumeist als amorphe, kollektive Masse – und aus der Ferne, dabei vorzugsweise ›mit den Augen‹ der positiv gesetzten Soldaten – gezeigt.
- (2) Der **Antikriegsfilm** fragt dagegen weniger nach dem Rechtfertigungsgrund und dem Anlass der kriegerischen Auseinandersetzung: Er kritisiert den physisch und psychisch zerstörerisch wirkenden ›Männlichkeitswahn‹ des Soldatentums und fokussiert das individuelle Schicksal und Leiden des einzelnen Kriegsteilnehmers sowie dessen Ausgeliefertsein an die Kriegsmaschinerie; oder er nimmt bezüglich der *conditio humana* zu den Grundfragen von Bellizismus [Kriegstreibertum] und Pazifismus [Ablehnung eines jeglichen bewaffneten Konflikts] kritisch Stellung.

Ein entscheidendes dramaturgisches Merkmal ist der Entwicklungsprozess der Hauptfigur(en): vom Kriegsbefürworter über den zweifelnden Kritiker zum desillusionierten Kriegsgegner. (Dieses Umdenken kann alternativ auch als Interpretationsleistung des Zuschauers in der empathischen Zuwendung zu einer Hauptfigur stattfinden.)

Bevorzugte filmästhetische Mittel sind bei der Abbildung von Kriegshandlungen die Nah- und Großaufnahme, die das Sterben der Kriegsteilnehmer als individuelles Leid inszeniert und erkennbar macht, also den Zuschauer heftigen emotionalen Reaktionen aussetzt und ihn einer Katharsis [moralische ›Reinigung‹] unterziehen will. Auch wird der Kriegsgegner gemeinhin nicht als amorphe, kollektive Masse inszeniert; vielmehr wird auch der feindliche Soldat als menschliches Individuum gezeigt – und nicht als gesichtsloses, anonymes Schussfeld.

Für beide Subgenres des *combat film* ist also das **Fronterlebnis** [vgl. »Fronterlebnis«, S. 41 ff.] unabdingbar; insofern sind hier ebenfalls Merkmale des Actionfilms eingebunden. Auch ein Antikriegsfilm kann nicht auf Elemente des Kriegsfilms verzichten, um in der dialektischen Brechung seinen pazifistischen Appell ›Nie wieder Krieg!‹ zu erreichen. Die dramaturgische Herausforderung an den Antikriegsfilm besteht darin, dass er den Krieg nicht als existenzielles Faszinosum, nicht als unbegreifbaren Mythos, nicht als fatalistische Notwendigkeit inszeniert. So besteht seine filmästhetische Herausforderung darin, visuelle Attraktivität, *special effects* und Affektwerte sorgsam auszutarieren.

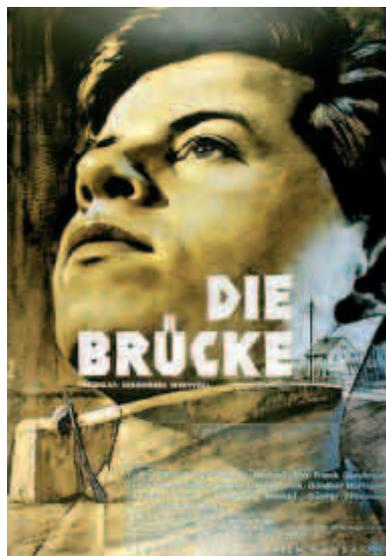
Man darf nicht davon ausgehen, dass ein Antikriegsfilm einen eingeschworenen Kriegsbefürworter, der in der Regel ein pessimistisch-realistisches Weltbild für sich in Anspruch nehmen wird, ›bekehren‹ kann. So wendet sich der Antikriegsfilm hauptsächlich an diejenigen Zuschauer, die noch kein gefestigtes oder zumindest ein unreflektiertes Meinungsbild haben, insbesondere also auch an junge Menschen.

Bernhard Wickis DIE BRÜCKE ist ein ›klassischer‹ Antikriegsfilm.

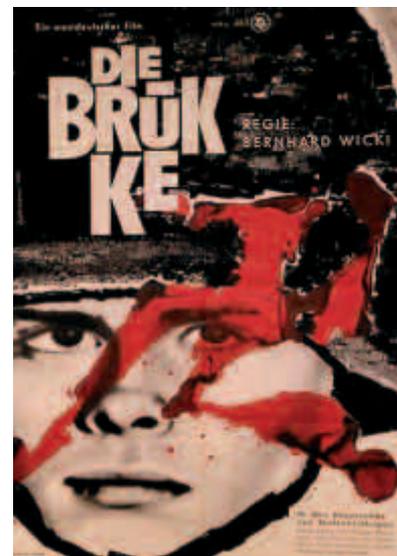
Plakate zur Uraufführung
Motiv 1 (BRD)



Motiv 2 (BRD)



Motiv 3 (DDR)



Inhalt

Ende April 1945 in einer süddeutschen Kleinstadt. Der Zweite Weltkrieg macht sich vor allem durch Einschränkungen in der Versorgungslage und die Abwesenheit der wehrfähigen Männer im Zivilleben bemerkbar. Von unmittelbaren Kriegseinwirkungen ist die Ortschaft, in deren Kaserne ein Heeresbataillon der Deutschen Wehrmacht stationiert ist, bisher weitgehend verschont geblieben.

Sieben Jungen und ein Mädchen gehen in dieselbe Schulklasse; die 16-jährigen Jugendlichen sind eng befreundet; gleichwohl hat jeder von ihnen ein differentes, individuell ausgeprägtes gesellschaftliches und privates Umfeld. Kurz vor Kriegsende werden die Jungen noch einberufen, worüber sie sehr stolz sind – empfinden sie den Eintritt in die Wehrmacht doch als Nachweis ihrer Reife. Als am folgenden Tag das ganze Bataillon abzieht, werden die Jungen zur Verteidigung der steinernen Brücke ihrer Heimatstadt abgestellt. Was sie nicht wissen: Die Brücke soll alsbald aus militärstrategischen Gründen gesprengt werden. Ihren Einsatzbefehl verdanken sie der Intervention ihres Lehrers, der sie vor dem gefährlichen Fronteinsatz schützen möchte.

Doch die Jungen ereilt der ›Fluch der guten Tat‹: Da der mit der Betreuung der Jungen beauftragte Unteroffizier von der Feldgendarmarie wegen vermuteter Fahnenflucht erschossen wird, sind sie führungslos auf sich selbst und den vermeintlichen Befehl zur Verteidigung der Brücke zurückgeworfen. Beim Angriff eines Tieffligers kommt der jüngste unter ihnen ums Leben. Dessen Tod verfestigt den Durchhaltewillen der übrigen Jungen. Als sie sich dann mit einem US-amerikanischen Panzervorstoß ein Gefecht liefern, fällt einer nach dem anderen. Übrig bleiben nur zwei Jungen. Nach dem Rückzug der GIs eskaliert die Situation dann noch einmal: Ein Sprengkommando will seinen Auftrag der Zerstörung der Brücke ausführen; voller Entsetzen erkennen die beiden Jungen nun die Bedeutungslosigkeit ihres Einsatzes und die zynische Sinnlosigkeit des ›Todes fürs Vaterland‹, den ihre Freunde gestorben sind. Es kommt zu einem Schusswechsel mit dem Sprengkommando. Am Ende bleibt nur die Brücke verschont; von den sieben befreundeten Jungen hat nur einer überlebt – und der wird das Trauma des Kriegserlebnisses erst verarbeiten müssen.

Stellenwert des Films

DIE BRÜCKE ist einer der meistdekorierten deutschen Spielfilme der Nachkriegszeit. Mit einer beeindruckenden Dramaturgie und in stark affektiven Bildern zeigt Wicki auf, wie die im Nationalsozialismus aufgewachsene deutsche Jugend mit einem fehlgeleiteten Idealismus aufwächst und zu einem Heldenwahn erzogen wird, der sie konsequent in den politisch missbrauchten ›Tod fürs Vaterland‹ führt.

Die Handlungskonzeption der »Brücke« – als Film und Roman – ist für das Antikriegsgenre modellhaft: Um den Irrsinn eines Kriegs vor Augen zu führen, wird hier keine ›Frontberichterstattung‹ aus fernen Ländern geliefert. Nein, die Handlung zeigt vielmehr, wie sich ein völkerrechtswidriger, verbrecherischer Expansions- und Vernichtungskrieg letztlich gegen die Bevölkerung des Aggressors wendet, und entlarvt den Krieg als ein schreckliches Gemetzel, das fern jeder ›heroischen Schlachtenmalerei‹ ist. In der Verteidigung einer militärstrategisch nutzlosen Brücke durch ein letztes Aufgebot von militärisch unerfahrenen Jugendlichen kommt hier der antihumane Widersinn des Kriegs exemplarisch und sinnfällig zum Ausdruck.

Bernhard Wickis BRÜCKE ist filmhistorisch als legitimer Nachfolger von Lewis Milestones ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (USA/1930; IM WESTEN NICHTS NEUES) zu sehen. In beiden Filmen ziehen Jugendliche direkt von der Schulbank in den Krieg. Der Milestone-Film zeigt die moderne Waffentechnik und das Gemetzel der Stellungsschlachten des Ersten Weltkriegs und entmythologisiert den ›Heldentod‹ im ›Kriegsalltag‹. DIE BRÜCKE ist im psychologischen und militärischen Diskurs noch radikaler: Mittels eines einzigen Gefechts entlarvt der Film deutlich, wie sich eine Ideologie-getragene Euphorie zu heroischem Nihilismus entwickelt. Bezeichnend für beide Filme ist, dass ihre literarischen Vorlagen – von Erich Maria Remarque bzw. Manfred Gregor – zwar einen eigenständigen ästhetischen Wert haben, dass aber gerade im Antikriegsgenre die ›Überzeugungskraft der Bilder‹ eine nachdrücklichere und eindringlichere Wirkung erzielt und somit im kulturellen Gedächtnis die filmische Rezeption die literarische dominiert.

Historischer Kontext

In den großen Kriegen des 20. Jahrhunderts war der **Wert des einzelnen Menschen** in seiner Individualität mentalitäts- und militärgeschichtlich deutlich gering angesetzt. Soldaten, zumal die Bodentruppen, wurden als Masse gesehen: als strategische Einheiten im Kampfeinsatz, die der Generalstab und der Befehlshaber in der Etappe, fern der Front, wie ›Spielfiguren‹ zum Einsatz dirigierte.

Im Herbst 1944 waren Hitlers in alle Himmelsrichtungen geführten **Expansionsfeldzüge** bereits längst Vergangenheit. Die Gegenoffensiven der Alliierten rückten die West- und Ostfront bereits an die Grenzen des Kerngebiets des Deutschen Reichs: an Rhein und Oder. Die Deutsche Wehrmacht litt nun nicht nur an Materialmangel und an Nachschubproblemen, vielmehr fehlte ihr aufgrund des hohen Blutzolls allmählich auch das militärische Personal. Angesichts dieser Probleme unterschrieb Adolf Hitler am 25. September 1944 einen von seinem Kanzleileiter Martin Bormann formulierten Führererlass mit dem zentralen Satz: »Es ist in den Gauen des Großdeutschen Reichs aus allen waffenfähigen Männern im Alter von 16 bis 60 Jahren der Deutsche Volkssturm zu bilden.« Dieser Erlass trat am 18. Oktober 1944, dem Jahrestag der sog. ›Völkerschlacht‹ bei Leipzig, in Kraft und sollte in vier nach Tauglichkeit differenzierten Aufgeböten insgesamt sechs Millionen Jugendliche und ältere Männer der Jahrgänge 1884–1924 mobilisieren.

Die **Organisation des Volkssturms** wurde der NSDAP übertragen, die militärische Befehlsgewalt dem Reichsführer SS Heinrich Himmler. Die Einheiten des Volkssturms wurden lokal gebildet und unterstanden dem Befehl der jeweiligen Ortsgruppenleitung; als Offiziere setzte man verlässliche Nazis ein. Aufgabe des Volkssturms waren Schanzarbeiten, Evakuierungen, Objektschutz, Gefangenenbewachungen und weitere Sicherungsarbeiten (z.B. die Errichtung von Panzersperren). Den Einsatz des Volkssturms außerhalb der 1944 bestehenden Reichsgrenzen lehnte Hitler kategorisch ab. Die Mitglieder des Volkssturms wurden demnach möglichst heimatnah verwendet; dadurch versprach sich die militärische Führung eine erhöhte Motivation, die die mangelhafte Ausrüstung und fehlende fundierte Ausbildung ausgleichen sollte. Für jeden Volkssturm-Mann war eine Armbinde mit der Aufschrift »Deutscher Volkssturm – Wehrmacht« vorgesehen, um den kriegsvölkerrechtlichen Vorschriften zu entsprechen, die für Kombattanten ein sichtbares Kennzeichen forderten. Die Bezeichnung »Volkssturm« sollte an den preußischen »Landsturm« der Napoleonischen Befreiungskriege von 1813/15 erinnern. Der demagogische Propagandaminister Joseph Goebbels, seit 1944 »Generalbevollmächtigter für den Totalen Kriegseinsatz«, unterstützte die Bildung des Volkssturms, indem er Regisseur Veit Harlan mit der Erstellung des opulenten Filmwerks KOLBERG beauftragte, der – als »Film der Nation« prädikatisiert und am 30. Januar 1945 in der Atlantikfestung La Rochelle und in Berlin zeitgleich uraufgeführt – den Durchhaltewillen der deutschen Bevölkerung ›bis zum letzten Blutstropfen‹ anstacheln sollte, gemäß dem NS-Slogan »Lieber tot als Sklave«. (Ein Plakat mit dieser Überschrift hängt bezeichnenderweise in der BRÜCKE vor dem Klassenzimmer im Gang; siehe Sequenz 2.1.) Die Indoktrination, die die Jugendorganisationen und die Schulen mit ihrer nationalsozialistisch orientierten Erziehung leisteten, bereiteten diese Selbstopferung der deutschen Jugend bereits ein Jahrzehnt lang vor.

Bis zur Bildung des Volkssturms waren laut Wehrgesetz vom 21. Mai 1935, § 4, alle Männer vom vollendeten 18. bis zum 45. Lebensjahr wehrpflichtig. Ab Anfang 1943 wurden auch ganze Schulklassen von 15- und 16-jährigen Jungen als Luftwaffenhelfer im »**Kriegshilfeinsatz**« bei der sog. ›Heimatflak‹ [Flak = Flugabwehrkanonen] eingesetzt, erhielten aber weiterhin Schulunterricht. Ende 1944 wurde dann sogar noch die Mehrheit des Jahrgangs 1928 einberufen, so dass im letzten Kriegshalbjahr die 16-jährigen **Hitlerjungen** den Großteil des Volkssturms ausmachten: schlecht ausgerüstet, kaum ausgebildet und rechtlich weitgehend ungeschützt. Denn die jugendlichen Volkssturm-›Männer‹ erhielten keine kriegsvölkerrechtlich vorgeschriebenen einheitlichen Kennzeichnungen und Sonderausrüstungen mehr: Die speziellen Uniformen, Waffen, Stahlhelme, Kombattantenausweise, Erkennungsmarken, Soldbücher und Armbinden konnten aufgrund Materialmangels und Produktionsengpässen kaum bzw. nicht mehr ausgegeben werden. Im Frühjahr 1945 wurden dann einige Volkssturm-Artilleristen als letztes Aufgebot sogar noch von der Wehrmacht übernommen und als ›Kanonenfutter‹ sinnlos verheizt.

DIE BRÜCKE ist sinnfälliger künstlerischer Ausdruck dieser letzten Kriegsphase.

Sequenzprotokoll

Die Gliederung in 23 Sequenzen (und Nachspann) orientiert sich an der Kapitelaufteilung und -benennung der DVD. Die weitere Untergliederung der einzelnen Sequenzen erfolgt nach inhaltlich wirksamen Aspekten (z.B. Orts- und Figurenwechsel); vermerkt ist zusätzlich der jeweilige filmzeitliche Beginn (mit Angabe des Time-Codes, »TC«). Die Protokollierung beschreibt Bildinhalt und Geschehen. Zitat-Kürzungen, Zusatzinformationen und für das Filmverständnis notwendige Kommentare sind in [eckige] Klammern gesetzt, Musik und signifikante Geräusche in {geschweiften} Klammern notiert. Gesprochene Repliken sind in »Anführungszeichen« gesetzt und zusätzlich *kursiv* markiert.



1.1

1. Soldatenmütter

1.1 – TC 0:00:00

Der 1. Tag. Vormittags. {Fließgeräusche des Wassers; dann anschwellendes Motorengeräusch eines Flugzeugs und das Pfeifen einer heranfliegenden Bombe.} **Neben einer steinernen Brücke** über einem Fluss schlägt eine Bombe ein. [Mit weißer Schrift werden die Credits von Verleih und Produktionsfirma in den Fluss eingeblendet, der Titel »Die Brücke« in dynamischen Versalien auf die Seitenwand der Brücke.] {Die Luftalarm-Sirene setzt ein.} **In der [Klein-]Stadt.** Der Sirenenpilz befindet sich auf einem Hausdach neben einer Kirche. {Einsatz elektronisch verfremdeter Akkorde.} Ein Kübelwagen der deutschen Wehrmacht biegt um die Ecke.



1.1

1.2 – TC 0:01:06

Sigis Mutter arbeitet als Waschfrau. Dem »Herrn Dr.«, von dem sie die Wäsche mit einem Leiterwagen abholt, berichtet sie besorgt, dass ihr Sohn Sigi auch noch gemustert worden sei; der Herr Dr. beruhigt sie: »Aber den können sie doch nicht mehr holen!« {Erneut die elektronisch verfremdeten Akkorde.}



1.1

1.3 – TC 0:01:37

Jürgens Mutter, »Frau Major« Borchert, liefert mit ihrer Pferdekanutsche Milchkanister ab. Frau Mutz, Alberts Mutter, fragt, ob sie denn nicht angesichts der »vielen Fremdarbeiter auf [dem] Gut« Angst habe; Frau Borchert bekennt: »Doch, manchmal schon! Aber ich kann mich doch vor meinem Jungen nicht blamieren!« Sigis Mutter kommt mit dem Leiterwagen vorbei, man kennt und grüßt sich. Frau Mutz zeigt sich verwundert, dass sich Frau Borcherts Sohn »noch freiwillig gemeldet« habe; diese antwortet: »Die Borcherts waren doch alle Offiziere!« {Wiederum die elektronisch verfremdeten Akkorde.}



1.2



1.3



1.3



1.4



2.1



2.1

1.4 – TC 0:02:22

Walters Vater, der NSDAP-Ortsgruppenleiter Forst, beabsichtigt, seine Frau zu evakuieren. Sie bepacken das Dienstauto mit Koffern und anderen Habseligkeiten. Frau Borchert kommt mit ihrem Einspänner vorbei und beschwert sich bei Forst über dessen unerlaubte Holzfällungen in ihrem Wald; Forst lehnt es ab, beim nächsten Mal erst um Erlaubnis fragen zu müssen: »Es geht nämlich um den Endsieg! Merken Sie sich das, Frau Major!«



2.2

2. Letzter Schultag

2.1 – TC 0:03:40

Auf dem Schulhof. Eine Gruppe von Jungen unterhält sich während der Pause ausgelassen-aufgeregt über die eingeschlagene Bombe. [Die sieben jugendlichen Hauptfiguren werden eingeführt.] Ein Junge [Klaus Hager] lädt Franziska dazu ein, den Einschlagsort nahe der Brücke am Nachmittag gemeinsam zu besichtigen. **Im Flur vor dem Klassenzimmer.** Ein Junge [Karl Horber] zeigt stolz eine Maus, die er im Luftschutzkeller gefangen habe, und wirft sie auf Franziska zu, die laut loskreischt; für diese ›Heldentat‹ wird er von Walter kritisiert.



2.2

2.2 – TC 0:04:57

Im Klassenzimmer. Einige der Jungen stehen vor einer übergroßen Deutschland-Karte und diskutieren die Kriegslage. Walter Forst kommt hinzu und bemerkt ironisch: »Unsere Kleinstkinder: die ›Garanten der Zukunft!‹« Der hinzutretende Englischlehrer [Stern] kommentiert: »Tja, Krieg spielen macht Spaß, was?« Eine angespannte Situation entsteht, als [Albert] Mutz' Berufswunsch ›Lokomotivführer‹ besprochen wird. Stern: »Bald brauchen wir wieder mehr Lokomotivführer als Soldaten.« [Der Offizierssohn] Jürgen Borchert zwingt den Lehrer zu einer ›politischen Richtigstellung‹: »Wie meinen Sie das, Herr Studienrat?« – »Natürlich erst im Frieden! Oder hast du was gegen den Frieden, Borchert?« – [Klaus] Hager versucht sich an einer Übersetzung [Liebesszene aus Shakespeares *Romeo and Juliet*, II,2]; Franziska sagt ihm ein. Dann wird [Hans] Scholten vom Lehrer aufgefordert, die Übersetzung »unsere[r] Romantiker« [Schlegel/Tieck] zu rezitieren. Währenddessen werden die Jugendlichen gezeigt, wie sie auf den ›Text über die Liebe‹ mimisch reagieren und ihren Gedanken nachhängen. {In die Rezitation mischt sich anschwellender Straßenlärm.} Forst wird aufgefordert, das Fenster zu schließen; er erblickt eine Militärkolonne sowie das vollbepackte und abreisefertige Auto seines Vaters. Daraufhin rennt er quer durchs Klassenzimmer und mit lautem Türknall aus diesem hinaus. Der Lehrer bleibt ruhig und lässt Scholten weiterlesen.



2.2



2.2



3.1

3. Familien im Krieg

3.1 – TC 0:08:28

Auf dem Schulhof. Walter Forst hat sich sein Fahrrad geschnappt und fährt seinen Eltern hinterher. **Im Bahnhof** fährt der Zug mit seiner Mutter gerade ab, als er am Gleis ankommt; Mutter Forst verabschiedet sich winkend von ihrem Sohn, der eine Weile neben dem Zug herläuft, aber seine Mutter nicht mehr erreicht. Walter macht seinem Vater Vorhaltungen: »Nicht mal ›Auf Wiedersehen‹ habe ich ihr sagen können!« Vater Forst: »Das ist jetzt unwichtig! Hauptsache: Mutter ist in Sicherheit.« {Der lautstarke Streit geht unter im stampfenden Lärm einer anfahrenden Lokomotive.}



3.1

3.2 – TC 0:09:54

Sigi Bernhard kommt **nach Schulschluss** in die **Waschküche** seiner Mutter, die ihre Sorgen wegen des Bombeneinschlags äußert: »Vielleicht passiert jetzt jeden Tag so 'was? Wenn sie euch bloß zu Hause lassen!« Sigi: »Was soll ich denn zu Hause?« **Im Hof.** Die Mutter schlägt ihrem Sohn vor, für einige Zeit zu einer Tante zu ziehen; Sigis Reaktion: »Was? Ich soll türmen? Was soll'n denn da die anderen sagen?« Mutter Bernhard: »Hach, was heißt denn ›türmen‹?! Du bist doch kein Soldat!« Sie will ihm die Evakuierung aufgrund der angespannten Lebensmittelversorgung ›schmackhaft‹ machen. Sigi lehnt ab: »Mich kriegste hier nich' weg!« Er bietet seiner Mutter einen seiner Stallhasen zum Tausch gegen Lebensmittel an.



3.2

3.3 – TC 0:11:40

Karl Horber betritt den **Friseursalon** seines Vaters während der Mittagspause. Ausgerechnet vor der angeschwärmten Angestellten fallen Karl die Schulsachen zu Boden; »Fräulein Barbara« entdeckt das von Karl während der Schulstunden gezeichnete Porträt von ihr: »Was soll'n das, Karl?« Peinlich berührt behauptet der sich ertappt fühlende Karl: »Hat nichts zu bedeuten.« Ein Stockwerk über dem Salon ist die **Wohnung**. Der am rechten Arm eine Prothese tragende Vater erwartet Karl bereits zum Mittagessen. {Aus dem Volksempfänger im Hintergrund ertönen Nachrichten über »Hausfrauen und Mütter« und »Heimarbeit«.} Während Karl weiterisst, kommt Herr Horber im Salon zu einem Gespräch Barbaras mit einer Kundin hinzu. Nach deren Abschied wechselt Herr Horber vom offiziellen ›Sie‹ zum vertraulichen ›Du‹, fällt bei Karls Erscheinen aber sofort wieder ins distanzierende ›Sie‹ zurück. Karl verabschiedet sich. Der Vater zeigt sich über den pubertären Entwicklungsstand seines 16-jährigen Sohnes desinformiert: »Der geht sicher mit 'nem netten Mädchen spazieren!« Barbara bezweifelt dies [berichtet aber nicht von Karls Schwärmerei für sie].



3.2



3.3



3.3



3.3



4.1



4.1



4.2

4. Stolzer Sohn

4.1 – TC 0:14:20

Jürgen Borchert und seine Mutter unterhalten sich **auf dem Kutschbock** ihres Einspanners; Jürgen berichtet, dass Walter, der Sohn des Ortsgruppenleiters Forst, »'n ganz armes Schwein« sei: »[Ich] schätze, der glaubt an gar nichts mehr!« Darauf die Mutter: »An was glaubst du denn?« Jürgen: »Bestimmt an alles, was Papa gesagt hat.« **Auf dem Gut** angekommen, fragt Jürgen die Haushälterin nach dem Posteingang seiner ungeduldig erwarteten Einberufung; die Haushälterin entgegnet Jürgen respektlos. »Die werden damit warten, bis du erwachsen bist!« Jürgen, dessen Vater nicht mehr lebt [an der Front gefallen], gibt den Gutsherrn und kommandiert die Fremdarbeiter [= arbeitsverpflichtete Kriegsgefangene].



4.2

4.2 – TC 0:16:18

In der Wohnstube bei Mutz. Albert feilt an einer Holzarbeit; [der bei Mutz einquartierte] Hans Scholten liest einen Brief seiner Mutter, die berichtet, dass sie »kaum noch aus dem [Luftschutz-]Keller« herauskäme. Frau Mutz ironisiert die Lage: »Wer hat denn heute noch zwei starke Männer im Haus?« Albert tröstet seine Mutter wegen der »schon 23 Tage« ausbleibenden Post vom Vater [Frontsoldat].



5.1

5. Entdeckungen

5.1 – TC 0:17:11

Nachmittags. {Munteres Kinderlachen.} **Auf der steinernen Brücke** [neben der die Bombe einschlug]: Kinder und ältere Leute. Karl, Franziska und Klaus lehnen an der steinernen Einfassung; Karl: »Na siehste, ist ja gar nichts passiert!« Ein Polizist kommt vorbei: »Dummes Volk! Seid doch froh, dass nichts passiert ist!« Sigi sitzt in einem Baumhaus – die »Burg« der Jungen – neben der Brücke und liest. Karl verabschiedet sich; Klaus lädt Franziska noch auf einen Spaziergang ein; Sigi kommt zu spät, um sich den anderen anzuschließen.



5.1

5.2 – TC 0:18:19

Klaus und Franziska gehen **am Fluss** spazieren. Sie rekapitulieren Klaus' Probleme bei der Englisch-Übersetzung; Klaus: »Ich kann solchen sentimental Quatsch nicht sagen: »Liebst du mich nicht, so lass sie nur mich finden!« [Beide erkennen die Bedeutung für ihre eigene uneingestandene Zuneigung.] Klaus will Franziska seine Uhr schenken, weil sie die ihre »für Butter eingetauscht« hatte; Klaus: »Damit du 'was von mir hast!« Franziska akzeptiert die Uhr nur als Leihgabe: »Aber wenn du sie brauchst, dann sagst du 's!« Bei der Übergabe der Uhr kommen sie sich sehr nahe [doch statt eines Kusses hebt Klaus die »Leuchtziffern« der Uhr hervor].



5.2



5.3

5.3 – TC 0:19:40

Karl Horber kommt die Treppe zur **Wohnung** seines Vaters herauf. {Helles Frauenlachen und unverständliche Gesprächsfetzen einer männlichen und einer weiblichen Stimme.} Karl reagiert irritiert und sieht neugierig-beunruhigt durch einen Spalt in der Holztür zum Schlafzimmer, wie sich sein Vater und Barbara gerade [offenbar nach einem Liebesakt] wieder anziehen. Verzweifelt-enttäuscht krampft Karl die Hände vor seinem Gesicht zusammen und läuft entsetzt davon.



5.3

5.4 – TC 0:20:18

Albert Mutz und Hans Scholten verlassen mit ihren Fahrrädern das Haus. Als Hans **auf der Straße** das Fahrrad aufpumpt, befragt ihn Albert zu den Bombenangriffen, die Hans bereits erlebt hatte: »Hast du da Angst gehabt?« »Na, und wie!« »Was? Du warst richtig feige?« »Na klar!« »Das gibst du einfach so zu?« »Warum denn nicht?«



5.4

5.5 – TC 0:21:07

In einem Bootsschuppen warten bereits Walter Forst und Sigi Bernhard, der mit einem Buch in der Hand auf dem Schlitten einer Slipanlage [Rampe zum Wasser der Boote] sitzt; Albert und Hans kommen hinzu. Als Walter den Slipschlitten in Richtung Wasser stößt, ironisiert er dies [mit dem NS-Slogan]: »Räder müssen rollen für 'n Sieg!« Für diese »Mutprobe« wird er von Hans stark kritisiert. Der Slipschlitten wird an der Wasserlinie abrupt abgebremst. Sigi findet mehrere Flaschen Schnaps und Likör, die in einer Reuse unter Wasser versteckt sind. Sie verbergen ihren Fund in einem Abwasserkanal. Über die Verteilung der Beute entsteht ein kleiner Streit; Hans kontert gegenüber Walter [Sohn des NSDAP-Ortsgruppenleiters] Forst [ironisierend mit dem NS-Slogan]: »Gemeinnutz geht vor Eigennutz, Herr Ortsgruppenleiter!«



5.5

6. Endlich!

6.1 – TC 0:22:39

Karl Horber sitzt [in einem an den Schulhof angrenzenden Bereich] vor einem Bretterzaun neben dem Fluss und schaut gedankenverloren-traurig vor sich hin. {Frauenstimme im Hintergrund: »Eins, zwei, hopp! Eins, zwei, hopp!«} **Auf dem Schulhof.** Die Schülerinnen, darunter Franziska, haben Sportunterricht; sie werfen sich paarweise Medizinbälle zu. Die anderen Jungen treffen, vom Bootshaus kommend, mit dem Fahrrad ein; Albert ruft Franziska zu: »Du, wir haben Schnaps für dich!« Ein Medizinball landet neben Walter. Die junge, attraktive Turnlehrerin fordert Walter [mit erotisch wirksamer Dominanz des Blickes] auf, den Ball aufzuheben; Walter gehorcht wortlos.



5.5



6.1



6.1



6.2



6.2



6.2

6.2 – TC 0:23:20

{Im Hintergrund weiterhin die Sportkommandos der Turnlehrerin.} In dem angrenzenden Bereich des Schulhofs haben Studienrat Stern und die Jungen eine kleine **Bootswerkstatt** eingerichtet. Karl beobachtet, wie sich Franziska und Klaus zuwinken; verbittert bemerkt er: »Sind auch bloß alle Schlampen!« Klaus nimmt Karl zunächst nicht ernst. Doch als Karl Klaus ins Gesicht schleudert: »Ja, auch deine Franziska«, schlägt ihm Klaus mit der Faust die Nase blutig und droht: »Sag das noch mal!« Daraufhin geht Karl, sich die blutige Nase haltend, davon. Während sich der Lehrer und die Jungen über die Kriegslage und die Hitlerjugend unterhalten, stürzt Jürgen Borchert herbei und berichtet euphorisch von seiner Einberufung für den folgenden Tag, die er aufgrund persönlicher Vorsprache »beim Standortoffizier« erreicht habe; die Freunde hätten sie bestimmt auch schon. Die Jungen stehen freudetrunken beieinander, salutieren und marschieren spielerisch; Studienrat Stern beobachtet die Szene völlig fassungslos. Die Fertigstellung des Bootes wird sofort aufgegeben; Albert: »Daran basteln wir doch weiter, wenn wir [aus dem Kriegsdienst] zurückkommen!« Die Jungen fahren eilig davon. Der Lehrer geht grußlos weg.



6.2



6.3

6.3 – TC 0:25:35

Die im Souterrain gelegene **Umkleidekabine der Mädchen**. Nachdem die Schülerinnen den Raum verlassen haben, geht die Lehrerin in den **Duschraum**. Walter kommt die Treppe herunter und sieht sich suchend um. Als er hört, dass im Hintergrund die Brause aufgedreht wird, geht er zielbewusst-forsch auf den Duschraum zu; er öffnet die Tür, geht hinein und schließt grinsend die Tür von innen.

7. Einberufung

7.1 – TC 0:26:17

Am Fluss. Sigi wird von dem Polizisten dabei ertappt, wie er aus dem zuvor im Abflussrohr angelegten Depot eine Flasche Likör nimmt; vor Schreck fällt er in den Fluss. Sigi wehrt sich gegen den Diebstahlverdacht: »Gestohlen? Das haben wir gefunden!« Der Polizist warnt: »Fundunterschlagung wird mit Gefängnis bis zu drei Jahren bestraft!« Sigi berichtet dem verblüfften Polizisten von seiner Einberufung für den folgenden Tag.



7.1

7.2 – TC 0:27:22

Zu Hause bei Bernhards. Der Polizist hat Sigi heimbegleitet. Seine Mutter ist angesichts des Einberufungsbescheids ihres Sohnes verzweifelt: »Der ... der kann doch nicht zu 'n Soldaten! Der ... der is' doch noch 'n Kind!« Sigi entrüstet: »Ich bin kein Kind!« [Indem sich



7.2



7.2

Sigi von seiner Mutter die nasse Kleidung widerstandslos ausziehen lässt, widerlegt er sich selbst.) Auch der Polizist, »Herr Wollschläger«, ist sichtlich irritiert, als er den Einberufungsbescheid liest: »Tja, die zieh'n jetzt noch alles ein!« Als der Polizist Frau Bernhard über das Schnapslager der Jungen berichtet, bittet sie ihn beim Stichwort »strafbar«, ihren Sigi zu inhaftieren, »bis alles vorbei ist, sonst ...«. Der Polizist geht jedoch nicht darauf ein und verabschiedet sich. Mutter Bernhard fügt sich schluchzend in das Unvermeidliche.

7.3 – TC 0:29:42



7.3

In der Wohnung Horber. Der Vater präsentiert seinem Sohn Karl mit ernster Miene den Einberufungsbescheid; er versucht zu trösten: »Das kann doch nicht mehr so schlimm werden! Sie müssen euch ja erst 'n paar Monate ausbilden!« Doch Karl reagiert unerwartet: »Na, dann seid ihr mich ja los!« Hysterisch vor Eifersucht brüllt er die hinzukommende Barbara an: »Raus! Gehen Sie! Was suchen Sie denn hier?« Der Vater versucht, Karl seine Liebesbeziehung zu Barbara zu erklären, doch dieser packt wortlos seinen Koffer. Der Vater zieht sich zurück. Als Karl die Wohnung verlässt, hört er noch seinen Vater, wie dieser erregt zu Barbara sagt: »So 'was gehört nicht in die Kaserne, sondern in den Kindergarten!«

7.4 – TC 0:31:26



7.3

Abends. Gut Borchert. Jürgen sitzt mit seiner Mutter beim Essen. Die Haushälterin, »Trude«, berichtet, dass die Fremdarbeiter geflohen seien; Frau Borchert verweigert sich aber der sofortigen amtlichen Anzeige, weil sie den letzten Abend vor Jürgens Einberufung mit diesem ungestört sein möchte. Frau Borchert öffnet den Waffenschrank und überreicht Jürgen die Pistole des gefallenen Vaters; Jürgen stolz: »Als Offiziersanwärter darf ich schon eine eigene Waffe tragen.« An der Wand hängt ein großes Ölbild eines Offiziers der Wehrmacht [vermutlich Vater Borchert]. Frau Borchert verabschiedet sich zur Nacht [ohne Kuss] von ihrem Sohn; Jürgen kommentiert: »Ich finde es großartig: Du hast immer Haltung!« Wirkte Frau Borchert bis dahin stets sehr gefasst [wenn nicht gar etwas allzu distanziert], so wendet sie sich jetzt von Jürgens Blick ab [und man sieht die »Fassade« ihrer Contenance bröckeln].

8. Abschied

8.1 – TC 0:33:33



7.4

In Mutz' Zimmer. Albert und Hans packen ihre Koffer. Frau Mutz bringt ihrem Sohn Albert ein paar Socken zum Wechseln; dieser bestigt sich: »Während der Schlacht wechselten die Krieger ihre Socken ... Wie sich Mutti den Krieg vorstellt!« Die Mutter: »Ich will mir diesen Krieg überhaupt nicht vorstellen!« Während Albert kurz den



7.4



8.1



8.1



8.1



8.1



8.2

Raum verlassen hat, bedankt sich [in einem sentimental Moment] der [vernünftiger und gemäß Frau Mutz »so erwachsen« wirkende] Hans bei Frau Mutz für die Unterkunft. Frau Mutz erwidert die Freundlichkeit, wechselt dann zum »Du« und bittet Hans: »Pass auf ihn [Albert] auf! [...] Und pass auch auf dich auf, hörst du!?!«

8.2 – TC 0:35:34

Im Postamt. Klaus wartet auf eine Telefonverbindung zu seiner Mutter nach Bremen, um ihr seine Einberufung mitzuteilen. Währenddessen verabschiedet er sich von Franziska. Sie sitzen eng nebeneinander; Klaus bereitet eine »wichtige Frage« vor: »Aber du darfst es mir nicht übel nehmen!« Klaus anhimmelnd erwidert Franziska: »Du kannst doch fragen, was du willst, Klaus! Es ist doch unser letzter Abend!« Klaus erbittet [statt der von Franziska erwarteten Liebeserklärung] seine Uhr zurück [vgl. Sequenz 5.2]; Franziska reagiert enttäuscht.



8.2

9. Streit

9.1 – TC 0:38:04

Kaserne. Karl Horber meldet sich mit seinem Einberufungsbescheid vorzeitig auf der Wachstube. Zunächst will ihn der OvD [Offizier vom Dienst] »aber doch nicht nach Ladenschluss« aufnehmen. Ein anderer Soldat kommentiert lakonisch: »Der hat Angst, der verpasst det Freibier beim Endsieg!« Der Wachhabende erlaubt Karl schließlich doch dazubleiben, da Karl behauptet: »Ich kann nicht nach Hause.«



9.1

9.2 – TC 0:39:08

Wohnung Forst. Walter sitzt in seinem Zimmer, hört (so der Vater) »Niggermusik« und betrinkt sich. An der Wand hängen Starporträts sowie ein Ölgemälde mit der Siegespose eines Marinesoldaten aus dem Ersten Weltkrieg. Als Walter von der Haushälterin erfährt, dass sein Vater die Koffer packt, kommt es im Wohnzimmer zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn; Walter aufbrausend: »Ich werde morgen früh Soldat. [...] Aber der Ortsgruppenleiter Forst geht stiften – »Für Führer, Volk und Vaterland!« Walter wirft seinem Vater zudem eine außereheliche Liebschaft vor: der alleinige Grund, weshalb er die Mutter evakuieren ließ [vgl. Sequenz 1.4, 3.1]. Der Streit eskaliert. Vater Forst schreit Walter an: »Höchste Zeit, dass du endlich Soldat wirst und Disziplin lernst, du Rotzjunge, und endlich 'n Mensch wirst!« Walters Entgegnung »So ein Mensch wie du?« wird mit einer schallenden Ohrfeige quittiert. Walter rennt in sein Zimmer zurück und wirft impulsiv den Plattenspieler zu Boden. Als die ins Zimmer gekommene Haushälterin die Scherben aufheben will, packt sie Walter an der Schulter, rüttelt sie durch und schreit



9.2



9.2



9.2

sie an: »Du hast doch auch mit dem Alten geschlafen!?« Auf die Antwort: »Dein Vater war aber viel zarter!« reagiert Walter entsetzt und ernüchtert.

10. Eine Bitte

10.1 – TC 0:41:56

Der 2. Tag. Auf dem Kasernenhof. Die sieben Jungen, jetzt in Uniform, werden vom Ausbilder ›geschliffen‹. Ein Soldat [Unteroffizier Heilmann] kommentiert: »Willst du aus den Hosenscheißern etwa noch Soldaten machen?«



10.1

10.2 – TC 0:42:53

Im Büro des Kompanieführers, Hauptmann Fröhlich, im ehemaligen Zivilberuf Lehrer. Studienrat Stern bittet vergeblich für seine frisch eingezogenen Schüler: »Ich kann nicht einsehen, dass diese Kinder jetzt zum Schluss noch sinnlos geopfert werden sollen«. Fröhlich beendet Sterns Einwendungen gegen politisch missbrauchte Ideale mit entschlossenem Ernst: »Ich habe vor ein paar Tagen die Nachricht bekommen, dass mein Sohn gefallen ist. Was stimmt da nicht?« Sterns Appell, »meine Jungs rauszuhalten«, lehnt der Hauptmann mit Verweis auf die Befehlslage schließlich ab.

11. Alarm!

11.1 – TC 0:45:09

Auf der Stube. Die Jungen sind mit der Waffenreinigung beschäftigt. Walter hilft Sigi, dem es von den Anstrengungen des Tages schlecht ist. Unteroffizier Heilmann begutachtet die Aktion; Jürgen berichtet stolz, dass sie schon vieles »bei der vormilitärischen Ausbildung gelernt« hätten. [Heilmann reagiert merklich ironisch auf den Aktionismus der Jungen.]



10.1

11.2 – TC 0:47:55

Der 3. Tag. Nachts. Die Jungen liegen in den Stockbetten und schlafen [Großaufnahmen ihrer Gesichter]. {Elektronisch verfremdete Akkorde; der sich wiederholende, zunächst von ferne hallende Befehl »Alarm! Feldmarschmäßig heraustreten!« mischt sich, lauter werdend, hinzu, ohne dass die Jungen eine Reaktion zeigen.}



10.2

11.3 – TC 0:48:31

In der Stube geht das Licht an. Ein eingetretener Soldat wiederholt brüllend den Befehl. Der Soldat weckt auch die anderen Kameraden desselben Flurs, während die Jungen sich eilig anziehen. Klaus kommentiert: »Verdammte Scheiße, nich' mal schlafen lassen sie einen mehr!« Heilmann kommt hinzu und kontrolliert im hektischen Aufbruch die Vollständigkeit von Uniform und Ausrüstung. Die ›feld-



11.1



11.2



11.3



11.3



12.1



12.2

marschmäßig« bereiten Soldaten eilen im Laufschrift durch Flur und Treppenhaus. Heilmann spornt an: »Los, los! Beeilung, Leute!« Er bemerkt ein vergessenes Gewehr und kommentiert: »Hier hat doch einer seine ›Braut‹ [= Gewehr des Soldaten] stehenlassen. Nicht zu fassen!«

12. Sieben Rekruten

12.1 – TC 0:50:03

Lagebesprechung beim Kommandanten [Oberstleutnant Bütov], dessen Eingangsstatement »Die Lage: beschissen« die Stimmung kennzeichnet. An der Wand hängt eine Landkarte, auf der Truppenbewegungen eingezeichnet sind; der zehnköpfige Kommandostab ist über den Kartentisch gebeugt. Der Kommandant berichtet über den Vormarsch der Amerikaner und erklärt: »Ich habe Befehl, alles, aber auch alles mit nach vorne zu nehmen, was nur eine Flinte tragen kann.« {In die vom Adjutanten verlesenen weiteren Anweisungen mischen sich vom Kasernenhof kommende Appellmeldungen.}



12.2

12.2 – TC 0:50:54

Appell auf dem nächtlichen Kasernenhof; die Soldaten sind in Reih und Glied angetreten. Der Oberstleutnant verkündet dem Bataillon den Marschbefehl und setzt patriotisch verbrämte Phrasen hinzu [während derer die ernstesten Gesichter der sieben Jungen groß gezeigt werden]: »Wer auch nur einen Quadratmeter deutschen Boden bis zum Letzten verteidigt, der verteidigt Deutschland! [...] Ob wir leben oder sterben: Wir müssen vor der Geschichte 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!« Nach dem zynischen Aufruf zur Opferbereitschaft: »Unser Bataillon kennt nur Kampf, Sieg oder Tod« erreicht Hauptmann Fröhlich [der sich nun doch die Unterredung mit Studienrat Stern – vgl. Sequenz 10.2 – zu Herzen nimmt] vom Kommandanten, dass er die sieben neuen Rekruten zur Verteidigung der Brücke des Ortes abstellen kann, um sie vom Fronteinsatz zu verschonen. Der Oberstleutnant willigt schließlich ein, da die unwichtige Brücke ohnehin demnächst gesprengt werden sollte.



12.2



12.2

13. Einsatz Brücke

13.1 – TC 0:53:53

Wieder in der Kaserne. Ausgabe von Munition und Handgranaten im Treppenhaus. {Unteroffizier Heilmann wird gerufen.} Ein älterer Soldat befürchtet: »Jetzt verheizen die uns noch: fünf Minuten vor Zwölf!« Ein anderer, jüngerer antwortet: »Wenn 's knallt, mach' ich Fliege!« Zwischen beiden steht ratlos Klaus.



13.1



13.2

13.2 – TC 0:54:16

Im Kellergewölbe. Fröhlich [hat offenbar inzwischen Heilmann den Befehl gegeben, die Jungen an der Brücke einzusetzen und] unterweist Heilmann: »Keinen Gefechtslärm, keine unnötigen Schießereien! [...] Die Brücke ist ganz unwichtig; sie wird gesprengt. Ich möchte keine sinnlosen Verluste, verstanden?!«



13.3

13.3 – TC 0:54:39

In einem Kellergang. Proviantausgabe. Es entsteht ein Streit zwischen dem beaufsichtigenden Feldwebel und einem älteren Landsler, der zwei Konserven statt einer gegriffen hatte. Ein Soldat aus der Ausgabe kommentiert lakonisch: »Bis zum Massengrab ist alles nachgezählt!« Der kritisierte Landsler brüllt den Feldwebel an: »Du Dickarsch, du riskierst ja nur die große Schnauze, weil du hier im Trocknen sitzt!«, geht ihm an den Kragen und droht: »Ich werde noch bis zuletzt durchhalten – nur, um euch Etappenschweinen in die Schnauze zu schlagen!« Die umstehenden Jungen (Walter, Sigi, Klaus, Albert und Hans) reagieren mit entsetzt-versteinerter Miene. Heilmann eilt herbei und beruhigt die bis zum Stichwort »Kriegsgericht« eskalierte Situation. Im Weggehen bemerkt der ältere Landsler noch, als er die Jungen sieht: »Ich hab' ja nich' gewusst, dass hier 'n Kindergarten is'!«



13.3

13.4 – TC 0:55:31

Der Aufbruch. **Auf dem Kasernenhof** werden Mannschaften, Waffen und Munition in die bereitstehenden Transport-LKWs verladen. Heilmann hilft den Jungen beim Entern der Ladefläche. Die LKWs fahren durch den Ort.



13.4

13.5 – TC 0:56:34

An der steinernen Brücke. Die Jungen werden als »3. Gruppe« abgeladen. Enttäuscht erkennen sie den Einsatzort; Klaus: »Aber ... aber das ist doch unsere Brücke!« Jürgen meint: »Was soll denn das ganze Theater? Da können sie uns doch gleich zu Hause lassen!« Fröhlich nimmt Heilmann beiseite und gibt ihm noch einmal die Instruktion: »Beschäftigen Sie die Jungs hier ein wenig!«, bevor er im Kübelwagen davonfährt. Dann werden die Jungen von Heilmann auf ihre Posten eingeteilt. Mittlerweile haben diese ihre »Abenteuerlust« wiederentdeckt und geben dem Unteroffizier ihr Engagement zu erkennen; Heilmann schmunzelt väterlich: »Hier habt ihr wohl Trapper und Indianer gespielt, was?« [Heilmann erkennt, dass er die Jungen zwar »beschäftigen« muss, dass er zugleich aber ihren Tatendrang zu zügeln hat.] Heilmann verabschiedet sich, um »heißen Kaffee« zu holen. Tatsächlich will er den Sprengtrupp über seinen Auftrag an der Brücke informieren. Er überträgt das Kommando Hans Scholten,



13.5



13.5



13.5



14.1



14.1



14.1

obwohl sich Walter mit zackigem Stiefelschlagen anbietet. Sein Gewehr lässt Heilmann vor Ort und verschwindet im dichten Nebel über der Brücke. Jürgen mokiert sich: »Kaffeeholer!«

14. Ohne Führung

14.1 – TC 1:00:13

Heilmann geht durch die fast leeren **Straßen der Kleinstadt**. Er begegnet einem Bürger, mit dem er Feuer und eine Zigarette tauscht. Dieser Vorgang wird von zwei Feldgendarmen beobachtet, die sich in einer Seitenstraße verbergen. Einer der »Kettenhunde« läuft Heilmann hinterher und hält ihn an. Dieser kann keinen »*Marschbefehl*« vorweisen; auch seinem Auftrag der »*Brückensicherung*« mit den jungen Rekruten glaubt der Feldwebel nicht, da er von der beabsichtigten Sprengung weiß; vielmehr wird der Verdacht geäußert, dass Heilmann »*abhauen*« wolle. Heilmann redet sich in Rage: »*Mensch, ihr verdammten Idioten! Seid doch nicht so stur! [...] Kinder in 'n Krieg schicken und dann alleinlassen!*« Als sich der zweite Feldgendarm mit dem Motorrad nähert und ihn der Feldwebel mit einer Pistole bedroht, schlägt Heilmann ihn nieder und flieht die enge Gasse entlang, aus der es jedoch kein Entkommen gibt; Heilmann wird von einer MP-Salve niedergemäht. [Es rächt sich, dass Heilmann gegen die von ihm selbst zuvor betonte militärische Regel verstößt, das eigene Gewehr stets mitzuführen; vgl. Sequenz 11.3.]



14.1



14.1

14.2 – TC 1:02:12

An der Brücke. Die Jungen haben das Geräusch gehört, können es aber nicht zuordnen. Sie sitzen beisammen und füllen u.a. Patronengurte für das MG. Sigi geht auftragsgemäß auf der Brücke Wache. Albert meint: »*Krieg bei diesem Wetter müsste verboten werden!*« Als Walter nach dem nun allmählich vermissten Heilmann suchen möchte, wird er von Hans [dem der Unteroffizier das Kommando übertragen hatte; vgl. Sequenz 13.5] zurückgehalten; Walters in seiner militärischen Korrektheit ironisierende [zugleich aber auch frustrierte] Reaktion: »*Jawohl, Herr Gruppenführer!*« [In der Gruppe der Jugendlichen wird hier zum ersten Mal eine (Befehls-)Hierarchie aktiviert.] [Aus der Ferne ist Artilleriefeuer zu hören.] Es herrscht gespannte Ruhe (nur Sigis Schritte auf der Brücke sind deutlich zu hören und dominieren die Fließgeräusche des Wassers an der Brücke). Die Jungen sind in Wartestellung.



14.2

15. Ihr wisst nichts!

15.1 – TC 1:05:11

{Hallende Strömungsgeräusche des Flusses unter der Brücke.} Walter unterbricht das Schweigen: »*Könn'n wir denn nich' endlich*



14.2



15.1

mal 'was essen?« Die Jungen sitzen auf der Brücke zusammen und machen ›Brotzeit‹; nur Sigi nimmt seine Stulle auf den Wächgang mit, und Karl steht [gedankenverloren] abseits. Heilmann wird weiter vermisst; Walter meckert erneut: »Wetten, dass der uns sitzen-lässt?« Albert denkt an sein Zuhause: »Wenn meine Mutter wüsste, dass wir hier sitzen!«

15.2 – TC 1:06:20

{Es sind Schritte zu hören.} Statt des erwarteten Unteroffiziers nähert sich aus dem Nebel ein älterer Bürger der Gruppe: »Wollt ihr etwa hier noch 'ne Schießerei anfangen? [...] Geht doch lieber nach Hause, Jungs!« Jürgen brüllt zurück: »Sie woll'n uns wohl zur Fahnenflucht überreden?« Walter assistiert: »Schwache Nerven, was?« Jürgen: »Es ist Krieg, versteh'n Sie! Und wir müssen hier die Brücke halten!« Als der Zivilist schließlich meint: »Ihr wollt wohl hier noch die Helden spielen?«, zieht Jürgen seine Pistole und bedroht ihn. Nach seinem Kommentar: »Ihr wisst ja nicht, was ihr macht!« geht der Mann dann wieder in den Nebel davon. Angesichts dieser ›erfolgreichen Machtdemonstration‹ brechen die Jungen in ausgelassenes Gelächter aus; nur Hans meint mit ernster Miene: »Vielleicht hat der Mann Recht!«



15.2

15.3 – TC 1:07:59

Die Ausgelassenheit setzt sich mit einem ›Schützenfest‹ fort: Jürgen schießt die geleerten Proviantbüchsen zielsicher von der Brückenmauer. Hans unterbricht: »Was soll denn der Quatsch? Es wird nur auf Befehl geschossen!« Doch Walter kontert: »Gib doch nich' so an!« Karl, Klaus und Albert werfen daraufhin mit Steinen nach den Blechbüchsen. [Die Autorität des noch von Heilmann als Gruppenführer eingesetzten Hans wird untergraben; die militärische Disziplin lässt nach.]



15.2

16. Die Realität

16.1 – TC 1:08:18

{Lauter werdende Fahrgeräusche.} Als sich von außerhalb LKWs nähern, gibt Jürgen [nicht Hans!] den Befehl, den Weg über die Brücke mit »PS[Panzersperren]-Rollen« zu verbarrikadieren. Drei LKWs preschen in schneller Fahrt heran, über und über beladen mit Soldaten, die von der Front kommen. Der den Trupp anführende Unteroffizier blafft die konsternierten Jungen an, sofort die Brücke freizuräumen: »Welcher Armleuchter hat denn die Straße gesperrt? Ihr seid wohl wahnsinnig geworden? Macht die Straße frei! [...] Wir müssen weiter! Macht schnell! Es qualmt im Karton! [...] Tempo, Tempo!« Hektisch setzen die LKWs ihre Fahrt fort.



15.3



16.1



16.1



16.1



16.2



16.2



16.2

16.2 – TC 1:09:14

{Die Fahrgeräusche entfernen sich.} Die Jungen bleiben ratlos-verblüfft zurück. Jürgen beansprucht wiederum die Befehlsgewalt und lässt die Panzersperren nicht wieder aufstellen. {Erneut nähern sich Motorgeräusche.} Ein Militär-Motorrad rast heran, im Seitenwagen ein Oberleutnant mit dem ›Eisernen Kreuz‹ um den Hals. Das Krad »verreckt« mitten auf der Brücke. Der unbeherrscht kommandierende Offizier nimmt keine Notiz von den Jungen und hält mit vorgehaltener MP einen LKW an, nachdem zuvor bereits zwei LKWs ohne anzuhalten durchgefahren waren. {Hallend verstärktes Stimmengewirr und Geschrei.} Erschrocken sehen die Jungen auf der Ladefläche kriegsverwundete Soldaten mit blutdurchtränkten Verbänden, teils sogar mit amputierten Gliedmaßen. Wegen Motorproblemen muss der LKW eine Zwangspause machen. Die **Morgendämmerung** bricht bereits an. Die Jungen verfolgen den Vorgang staunend-wortlos. Ein verwundeter Soldat wirft Sigi eine Dose zu: »Na, Kleiner? Da hast du noch 'mal Schokolade, bevor du eingemacht wirst!«



16.2



17.1

17. Falscher Mut

17.1 – TC 1:12:05

{Elektronisch verfremdete Akkorde.} Die Gruppe steht [ratlos] auf der Brücke. Als Sigi naiv fragt, ob der Offizier wohl »stiftengegangen« ist, erregt sich Jürgen über den »Ritterkreuzträger«: »Diese Scheißkerle rennen einfach weg! Die sollte man alle umlegen!« {Im Hintergrund ist Gefechtslärm zu hören.} Albert ist besorgt: »Ob zwischen uns und den Amerikanern überhaupt noch welche sind?« [Der seit der Auseinandersetzung mit Albert – vgl. Sequenz 6.2 – immer noch gekränkte] Karl packt Albert bei dessen ›Ehre: »Willst wohl nach Hause, was?« Hans bemerkt vernünftig: »Wenn alle weglaufen, ist das immer noch das Beste! [...] Nach Hause gehen!« Daraufhin übernimmt Jürgen das Kommando, indem er die Freunde und Kameraden mit scharfem Ton an den Befehl Heilmanns erinnert und sie einzeln auf das Verbleiben einschwört. Sigi erinnert an die Parole des Oberstleutnants: »Aber wer nur einen Quadratmeter deutschen Boden verteidigt, der verteidigt Deutschland!« [vgl. Sequenz 12.2]. Jürgen erteilt [erleichtert über seine endlich erreichte Kommandogewalt] den Befehl: »Los, alles in Stellung!«



17.1

17.2 – TC 1:13:57

{Motorgeräusche eines Flugzeugs nähern sich.} Sigi erkennt die Gefahr: »Achtung! Da! Dort drüben! Tiefflieger! Fliegeralarm!« Während er sich sofort reflexartig auf den Boden wirft, bleiben die anderen abgeklärt stehen, da das Flugzeug noch »kilometerweit weg« sei. Sie belustigen sich über Sigi: »Willste liegenbleiben bis zum



17.2



17.2

Endsiege?« Als das Flugzeug dann doch noch auf die Brücke zusteuert, sieht Sigi [der die Schmach wiedergutmachen will] dem Anflug gebannt und als einziger stehend entgegen, während sich die anderen in Deckung werfen. Sigi wird von der MG-Salve des Kampffliegers getötet. Voller Entsetzen beklagen die Jungen Sigis Tod. Der zuvor noch zaudernde Hans ergreift nun wieder die Initiative: »Ausgerechnet den Sigi! Denen werd' ich 's zeigen!« {Metallisch hallende Geräusche nähern sich.} Jürgen erkennt die Lage: »Panzeralarm!«

18. Die Panzerspitze

18.1 – TC 1:16:17

Die Jungen ziehen die Panzersperre wieder über die Straße und machen sich gefechtsbereit.



17.2

18.2 – TC 1:16:47

Unbemerkt von den Jungen hat der Kübelwagen des Sprengkommandos die Brücke erreicht. Als der den Trupp anführende Feldwebel die »Panzerspitze« erblickt, befiehlt er den sofortigen Rückzug in die Ortschaft; gesprengt werden solle dann später. {Die Laufgeräusche der Panzerketten werden lauter.}



17.2

18.3 – TC 1:17:08

Die Jungen haben ihre Posten bezogen: Jürgen mit dem Gewehr auf einem Baum, Walter mit den Panzerfäusten in einem Graben, Hans und Albert sowie Karl und Klaus in ihren MG-Nestern. {Starker Wind mischt sich in die Laufgeräusche der Panzerketten.} Bei den Jungen herrscht aufmerksam-konzentrierte Stille. Hinter einem alleinstehenden Haus nähert sich der erste US-amerikanische Panzer; ein zweiter und dritter Panzer folgen. Plötzlich eröffnet ein Panzer das Feuer und schießt die Panzersperre entzwei.

19. Die Schlacht

TC 1:19:55

Walter trifft mit einer Panzerfaust den ersten Tank, der daraufhin Feuer fängt. Ein [6-Mann-]Trupp US-Soldaten wird in der Deckung der Panzer abgesetzt. Hans und Karl lassen ihre MGs tacken, die Panzer feuern mit ihren MGs und Bordkanonen zurück. Eine wilde Schießerei entsteht. {Elektronisch verstärkter, hallender Gefechtslärm.} Als die GIs ein vorgelagertes Haus zur strategischen Deckung stürmen, trifft Jürgen einen GI [Government Issue; US-Soldat] tödlich; grinsend genießt er seinen Treffer. Unterdessen arbeitet sich Walter mit einer Panzerfaust in Richtung Amerikaner vor: Er läuft von Deckung zu Deckung und bekommt von seinen Freunden Feuer-schutz. Splitternde Holzpfähle und Einschläge in den Mauern der an den Gefechtsplatz angrenzenden Häuser.



18.1



18.2



18.3



19



20.1



20.1



20.2

20. Angst!

20.1 – TC 1:23:21

In einem anderen Haus nahe des Gefechtsfelds. Ein Wehrmachtsoldat vom Sprengkommando beobachtet beunruhigt das Geschehen an der Brücke durchs Fenster. Anwesend ist u.a. auch Sigis Mutter; völlig verängstigt fragt sie den Feldwebel des Sprengtrupps: »Mein Junge ... mein Junge ist auch Soldat; gestern hab'n s'e 'n eingezogen. Glauben Sie, dass der auch schon an der Front ist?« Auf die Antwort: »Da kann er ja noch nich' 'mal anständig Ehrenbezeugung. Was soll er 'n da an der Front?« folgt ein Einschlag am Haus.



20.2

20.2 – TC 1:23:51

{Weiterhin zunehmender Gefechtslärm.} Einschläge in der Häuserzeile am Flussufer nahe der Brücke; eine Bretterbude brennt. **Im Gefechtsfeld.** Die Jungen werden unter massives Feuer genommen. Hans und Albert sowie Klaus und Karl ducken sich verängstigt in ihre MG-Nester, in die die Erde der Bodentreffer hineinspritzt. Klaus ist kurz vorm Durchdrehen; heftig atmend schluchzt er: »Wenn nur erst Schluss wär! Wenn nur erst Schluss wär!« Karl bemerkt, dass sich Klaus »angeschissen« hat [und revanchiert sich für seine vormalige Demütigung wegen Franziska; siehe Sequenz 6.2]: »Ach, du bist doch bloß bei Mädchen stark!« Auch Albert ist völlig überfordert; zunächst wimmert er: »Ich will weg hier! Ich will weg hier!« Dann brüllt er los: »Ich will nach Hause!« Hans ohrfeigt Albert, um ihn zur Vernunft zu bringen. Von seiner Position im Baum aus erschießt Jürgen einen GI, der von einem Fenster des erstürmten Hauses aus gerade auf Walter schießen will; wiederum grinst Jürgen befriedigt über seinen Treffer. Ein anderer Soldat entdeckt Jürgen in seinem Baumversteck und erschießt ihn; der tote Jürgen fällt direkt neben das MG-Nest von Hans und Albert. Vor allem Albert und Klaus reagieren mit hysterischem Entsetzen und können nur mühsam von ihren Freunden Hans und Karl im Graben zurückgehalten werden.



20.2



20.3

20.3 – TC 1:26:53

Unterdessen hat sich Walter robbend in das **von den GIs besetzte Haus** vorgearbeitet, in dessen Keller sich Frauen und Kinder versteckt halten. Von einem Parterre-Fenster aus schießt er seine Panzerfaust auf einen vorbeifahrenden Tank ab; das rückstoßende Abschussfeuer verbrennt einem gerade eingetretenen älteren deutschen Zivilisten [der Mann von der Brücke in der Nacht; vgl. Sequenz 15.2] Gesicht und Oberkörper. Ein GI kommt hinzu: »What are you doing in this fucking war?« Er stößt Walter an die Außenwand [statt auf ihn zu schießen]; doch die Zimmerdecke kracht in diesem Augenblick durch einen Treffer zusammen und erschlägt Walter.



20.3



21.1

21. Kids go home!

21.1 – TC 1:28:35

{Auf dem Gefechtsfeld ist vorübergehend [trügerische] Ruhe eingetreten.} Die überlebenden Jungen in den MG-Nestern haben sich offenbar gefasst. Der GI, der auf Walter gestoßen war, läuft aus dem Haus heraus und geht hinter einem brennenden Panzer in Deckung, während ein anderer Panzer sich zurückzieht. Der amerikanische Soldat ruft in Richtung der Jungen: »Hey, stop shootin'! Come on, give up! We don't fight kids! Go home ... or go to ... kindergarden! [...] Wir nix schießen auf kindergarden!« Karl wird wütend [und erinnert sich an seines Vaters ›Abschiedsworte‹ vom Vorabend; vgl. Sequenz 7.3]: »Dir werd' ich 's zeigen: ›Kindergarten!« und mählt den GI mit dem MG nieder. Der Soldat rennt noch einige Meter mit stark blutendem Bauchschnitt und vor Schmerzen schreiend auf die Jungen zu, bevor er zusammenbricht. Klaus hält den Anblick des qualvollen Sterbens kaum aus. Hysterisch fordert er Karl auf, dem GI den Gnadenschuss zu geben, doch Karl war bereits von einem Kopfschuss tödlich getroffen worden, als er bei seiner MG-Salve aus der Deckung kam. {Im Hintergrund weiterhin die leiser werdenden Schreie des GIs im Todeskampf.} Der amerikanische Soldat stirbt.



21.1

21.2 – TC 1:30:30

Klaus dreht nun endgültig durch. Karl lehnt mit offenen Augen und blutender Nase an der Wand des MG-Nests; Klaus redet mit sich überschlagender Stimme auf den toten Karl ein [in Erinnerung daran, als er – vgl. Sequenz 6.2 – Karl wegen Franziska die Nase blutig schlug]: »Karl!? Karl, ich wollt' dich doch nicht schlagen! War doch nur wegen Franziska, Karl! Schlag mich doch wieder, Karl! Ich wollt' dich nicht schlagen, bestimmt nicht! Karl? Hilfe, Hilfe, Hilfe, Hilfe!« Während Hans zu Klaus eilt, um ihn zu beruhigen, wird Albert am Oberarm getroffen. Schier bewusstlos vor Entsetzen brüllt Klaus: »Ich hab' ihn [Karl] umgebracht, Hans!« und rennt aus der Deckung in Richtung Feind. Er wird sofort erschossen.



21.1

22. Truppenabzug

22.1 – TC 1:31:50

{Wiederum herrscht Gefechtsstille.} Übrig bleiben Hans und Albert. In der Deckung einer Nebelgranate verlassen sechs überlebende amerikanische Soldaten das besetzte Haus und ziehen sich aus dem Gefechtsfeld zurück.



21.2

22.2 – TC 1:32:50

Hans und Albert wagen sich aus ihren Schützengräben. Hans verbindet Alberts Arm. Hans mutmaßt, dass die GIs »Verstärkung« holen; er fasst sich und rät zum Rückzug: »Komm, wir müssen weg!« Auf



21.2



22.1



22.2



22.2



23.1



23.1

dem Weg in die Ortschaft hält Albert am Brückenkopf noch einmal inne und ruft vergeblich nach dem im Kampfeinsatz vermissten Walter [von dem die beiden nur ahnen können, dass er tot ist].

23. Das Sprengkommando

23.1 – TC 1:34:12

Der Kübelwagen des dreiköpfigen Sprengkommandos nähert sich eilig der Brücke. Völlig entgeistert beobachten Hans und Albert die Vorbereitungen für die Sprengung. Hans will nicht glauben, was er sieht; gezwungen ruhig fragt er: »Was machen Sie hier?« Der Feldwebel des Sprengtrupps: »Wir jagen das Ding hier hoch, ihr Scheißhelden! [...] [Mit Blick auf den immer noch tot auf der Brücke liegenden Sigi:] Wieviel hab'n denn dran glauben müssen? Dafür häng'n s'e euch jetzt noch 'n bisschen Lametta um'n Hals, was? [...] Armleuchter seid Ihr!« Jetzt dreht [der sonst so besonnen gewesene] Hans durch; mit dem Gewehr im Anschlag fordert er den Feldwebel brüllend zum Verlassen der Brücke auf. Als dieser auf den »Befehl« verweist und zu dessen Durchsetzung drohend seine MP gegen Hans richtet, wird er von dem hinter ihm stehenden Albert erschossen; entsetzt über seinen Kameradenmord stammelt dieser winselnd: »Ich musst' es doch tun!«



23.1



23.2

23.2 – TC 1:35:47

Ein Soldat des Sprengtrupps schreit den beiden Jungen entgegen: »Ihr Schweine! Ihr Verbrecher!« Die Waffe im Anschlag, zwingt Hans die beiden Soldaten zur Flucht. Im Wegfahren feuert einer der beiden noch eine MP-Salve in die Richtung der Jungen ab; Hans bricht zusammen. Albert wimmert dem getroffenen Freund entkräftet ins Gesicht: »Hans, komm doch nach Hause, mein Junge! Komm, Hans, komm doch bitte!« Er hakt Hans unter; doch als er merkt, dass er nur noch einen leblosen Körper mit sich schleift, lässt er los und verlässt die Brücke schweren Schritts allein in Richtung Ortschaft. Man sieht noch einmal das ganze Schlachtfeld mit der Brücke im Vordergrund. {Hallende Fließgeräusche des Wassers.} [Schwarze Nebelschwaden gehen über in die Abblende.]



23.2

[24. Nachspann]

[24.1] – TC 1:37:16

{Stumm.} [Insert, weiße Schrift auf schwarzem Grund:] »Dies geschah am 27. April 1945. / Es war so unbedeutend, dass es in / keinem Heeresbericht erwähnt wurde.« [Abblende.]

[24.2] – TC 1:35:25

Titel und Credits bis TC 1:38:19.



23.2

Dramaturgie

Das Geschehen der BRÜCKE setzt sich aus vier Handlungsphasen zusammen:

(1) **Sequenz 1–9** (ca. 42 min.)

Zunächst werden die jugendlichen Hauptfiguren im Zivilleben eingeführt: Ein präzises Psychogramm lässt uns die sieben Jungen individuell mit ihrem jeweiligen familiären und sozialen Hintergrund kennenlernen.

(2) **Sequenz 10–17** (ca. 33 min.)

Die Einberufung, der erste Ausbildungstag und die Abkommandierung zur Brückensicherung führen uns die sieben als Jungen vor, die ihren neu erworbenen Status als Soldat noch mit naivem Stolz sehen und den Einsatzort der Brücke mit dem Abenteuerspielplatz ihrer Kindheit verwechseln.

(3) **Sequenz 17–22** (ca. 18 min.)

Der Tod des ersten Jungen setzt 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. Die fatale Folge: Sie kämpfen auf Leben und Tod.

(4) **Sequenz 22–23** (ca. 5 min.)

Die beiden die Schlacht mit den Amerikanern zuletzt Überlebenden müssen angesichts der Vorbereitungen zur Sprengung der Brücke erkennen, dass der Tod der fünf Freunde völlig vergeblich war. Die Sinnlosigkeit der gesamten Militäraktion gipfelt schließlich darin, dass sich die Waffengewalt nun gegen den eigenen Kameraden wendet: Der eine Junge sieht seinen Freund bedroht und erschießt den Feldwebel des Sprengkommandos, der andere Junge wird daraufhin von einem Soldaten des Sprengtrupps erschossen. Nur einer der sieben Freunde überlebt traumatisiert.

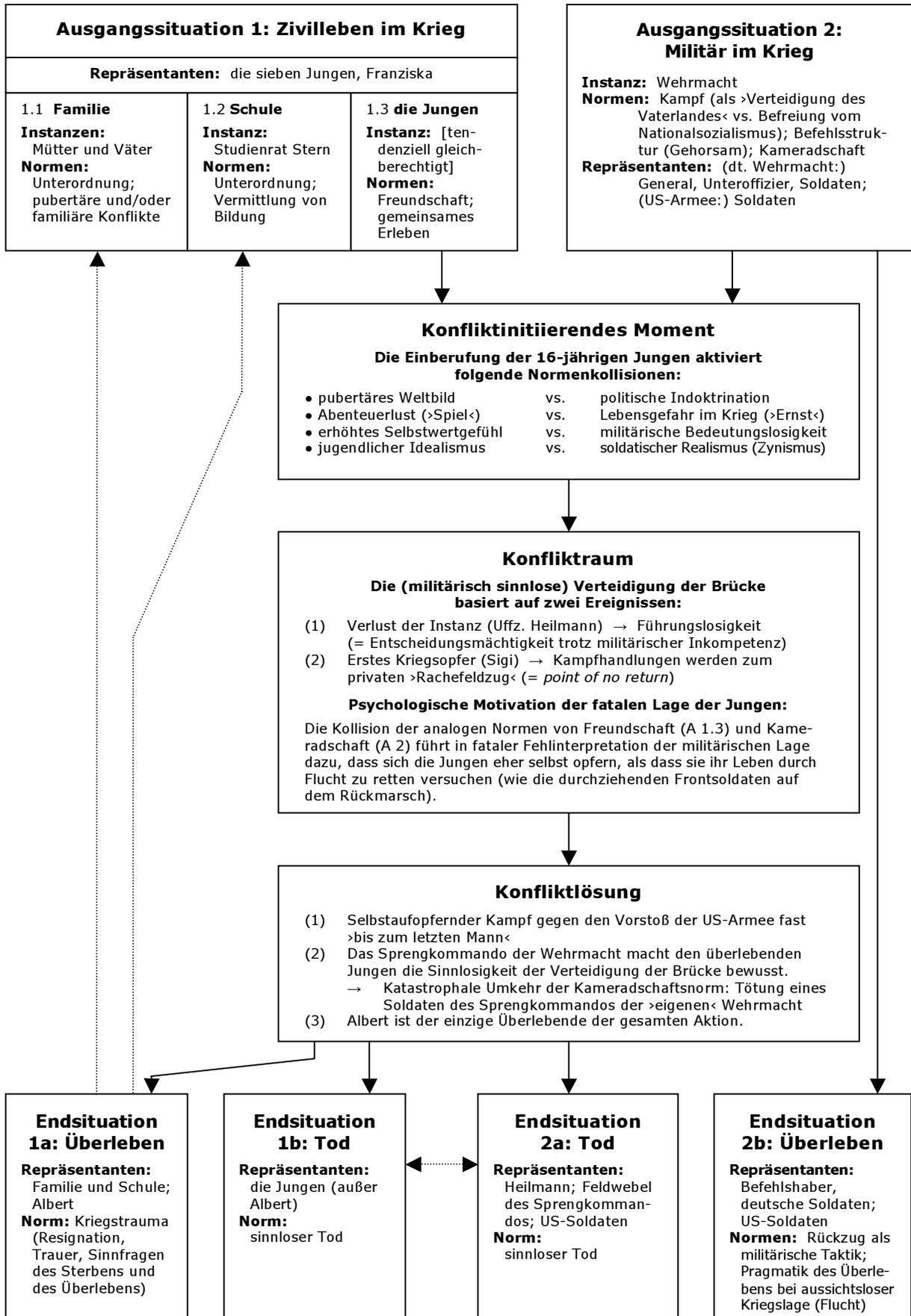
Der Einsatz der ›Geschehensabschnitte‹ (2) bis (4) wird jeweils durch einen **plot point** eingeleitet, also durch einen bedeutungstragenden Wendepunkt im Geschehensablauf der Handlungskonzeption: (2) Einberufung, (3) Tod des ersten Jungen, (4) Brückensprengung.

Auffällig ist die relativ lange Dauer der ersten Handlungsphase. Da es insgesamt sieben gleichaltrige Hauptfiguren gibt, bedarf es dramaturgisch einer langen Einführung, um deren individuelle Figurencharakteristik vermitteln zu können; auch muss dem Zuschauer genügend Gelegenheit gegeben werden, sich auf die sieben Jungen ›einzusehen‹, um Gesicht, Namen und Stimmen sowie soziales Hintergrundwissen dauerhaft zuordnen zu können. Auch die zweite Handlungsphase ist relativ lang und gewährt dem Zuschauer dadurch die Möglichkeit, die Jungen trotz ihrer Uniformen über ihr Verhalten und ihre Repliken unterscheiden und Bezüge zu ihrem vormaligen Zivilleben herstellen zu können.

Für einen *combat film* außergewöhnlich ist die Konzeption, die reinen Kampfhandlungen auf nur ein Drittel der gesamten Filmzeit – und zwar auf das letzte Filmdrittel – zu reduzieren. Die Antikriegsfilm-Konzeption der BRÜCKE ist aber so angelegt, dass das Geschehen stets die **Wendung zum Schlimmsten** nimmt, unaufhaltsam auf den ›Kampf bis zum letzten Mann‹ hinsteuert und schließlich seinen dramatischen Höhepunkt erreicht, wenn nur noch einer der Jungen überlebt. Dieses Steigerungsprinzip ist der dramaturgische Kern der BRÜCKE: Gerade die Diskrepanz, die das Lebensschicksal der Jungen vom pubertären Schüler zum Kriegsgefallenen führt, sorgt für die erschütternde Wirkung. Die Kompaktheit der Geschehenszeit – gut zwei Tage – verstärkt diese noch einmal.

Entscheidend für die **Informationsvergabe** an den Zuschauer ist, dass dieser von einem implizit ›allwissenden Erzähler‹ über alle geschehensrelevanten Vorgänge informiert wird. Gerade im Informationsvorsprung gegenüber den Jungen (z.B. bezüglich der beabsichtigten Brückensprengung) muss sich so der Zuschauer emotional verstärkt einbringen und entwickelt gegenüber der unausweichlichen Tragödie der Jungen ein Mitleid – und ein ›Mit-Leiden‹ –, das den **pazifistischen Appell** ›Nie wieder Krieg!‹ stützt.

Handlungsmodell



Sieben Jungen und ein Mädchen bilden eine Klasse. Im Zentrum stehen die Jungen; Franziska ist der Gruppe beigeordnet und mit einem der Jungen in näherem Kontakt. Die Welt der Erwachsenen, die den sieben Jungen ebenfalls beigeordnet ist, lässt sich nach Zivilbevölkerung (Familie, Schule, weitere Bürger) und Militär (Bezugsfiguren gemäß Befehlshierarchie; Wehrmacht vs. US Army) differenzieren. Die sieben Jungen und ihre elterlichen Bezugsfiguren sind als sozialer Querschnitt der deutschen Bevölkerung konzipiert.

Figureninventar (1): Sieben Jungen (und ein Mädchen)

(Die Jugendlichen werden zunächst gemäß ihrer ›zivilen Figurenkonzeption‹ vor der Einberufung charakterisiert; dem folgen Anmerkungen zur ›soldatischen Figurenkonzeption‹.)

Sigi [eigentlich: Siegfried] Bernhard ist der Jüngste, Kleinste und Schwächste der Gruppe: »*unser Lili-putaner*«, wie Albert ironisch meint; er ist der Einzige der Gruppe mit einem diminutiven Rufnamen. Auf den Evakuierungsvorschlag seiner Mutter geht er nicht ein, da er unter Gruppendruck steht: »*Was soll'n denn da die andern sagen?*« Er ist kindlich-liebevoll zu seiner Mutter und zudem tierlieb zu seinen Stallhasen. Als einziger der Gruppe wird er Bücher lesend gezeigt. – Der naive Mitläufer Sigi fällt als erster der Jungen: In vermeintlichem Mut stellt er sich dem angreifenden Tiefflieger entgegen, weil er sich dafür rehabilitieren möchte, dass er sich zuvor zu Boden warf, als noch keine Gefahr herrschte und er dafür von seinen Freunden ausgelacht wurde.

Jürgen Borchert entstammt einer Familie mit Offizierstradition; er will ebenfalls die Offizierslaufbahn einschlagen und hat sich als Kriegsfreiwilliger gemeldet. Im Gespräch mit seiner Mutter bekennt er stolz, dass er »*an alles*« glaubt, »*was Papa gesagt hat*«. Den Fremdarbeitern auf dem elterlichen Gut gibt er großspurig Befehle. Zur Markierung seiner ›besseren Herkunft‹ trägt er als Einziger der Jungen ein Sakko, zu Hause beim Abschiedsabend in Gegenwart seiner Mutter gar eine Krawatte. – Jürgen ist erkennbar von nationalsozialistischem Gedankengut infiziert, seine ›Führungsqualitäten‹ lässt er auf der Brücke deutlich erkennen. Er tötet zwei GIs. Sein militärischer Ehrgeiz wird ihm zum Verhängnis: Er wird gezielt erschossen.

Walter Forst ist in Jürgens Einschätzung ein »*ganz armes Schwein*«, weil er – bezogen auf den Nationalsozialismus – »*an gar nichts mehr*« glaube, immerhin könne man mit ihm aber auch »*Pferde stehen*«. Walter gibt sich innerhalb der Gruppe als Provokateur und Phrasendrescher. Er ist forsch und unbeherrscht-impulsiv; als Einzigen der Jungen wird ihm jedoch eine gewisse Reife zugewiesen: Er raucht und hat bereits sexuelle Erfahrungen [vgl. Sequenz 6.3]. – Als ›Kämpfer‹ mit der Panzerfaust zeigt Walter zunächst leichtsinnig großen Mut, er ›knackt‹ einen Panzer und tötet fahrlässig einen deutschen Zivilisten, bricht dann aber zusammen, als er selbst bedroht ist. Er ist das dritte Opfer.

Karl Horber kämpft mit seiner pubertären Reifung: Er provoziert Franziska, indem er ihr eine Maus an den Oberkörper wirft, und schwärmt insgeheim für die junge, attraktive Barbara, Angestellte des Friseurgeschäfts seines Vaters. Als er deren heimliche Liaison mit seinem Vater entdeckt, projiziert er die maßlose Enttäuschung seines ersten Verliebtseins auf alles Weibliche, was ihn auch mit Klaus in Konflikt bringt. – Karl ist einer von zwei MG-Schützen. Verbissen-wild feuert er sein MG ab und tötet dabei einen GI, als er das vom Vater erinnerte Reizwort ›Kindergarten‹ erneut – jetzt aus dem Mund eines GI – hört. Er wird als Vierter erschossen.

Klaus Hager ist aus seiner Heimatstadt evakuiert und ›landverschickt‹; über seine Unterbringung gibt es jedoch keine Informationen. Mit Franziska verbindet Klaus eine zarte Jugendliebe, die jedoch zwischen beiden unausgesprochen bleibt; immerhin verteidigt er Franziska gegenüber Karl mit einem Faustschlag ins Gesicht. – Klaus ist der sich einordnende ›sanfte Mitläufer‹. Er tötet selbst nicht. Als Karl neben ihm erschossen wird, dreht er durch und rennt in das feindliche Feuer: das fünfte Opfer.

Hans Scholten ist ebenfalls ›landverschickt‹; er wohnt bei Frau Mutz. Er ist der Vernünftigste und Reifste der Jungen. Dies wird sowohl von Studienrat Stern als auch von Unteroffizier Heilmann erkannt, wenn einer aus der Gruppe für wichtige Aufgaben ausgewählt werden soll. – Hans ist auch im Kriegseinsatz zunächst der Besonnene und rät zweimal zur Aufgabe. Letztlich ordnet er sich aber stets der Gruppendisziplin unter und betätigt sich nach Sigis Tod aktiv als MG-Schütze. Am Schluss hat aber auch

er einen Nervenzusammenbruch, als er mit der Sprengungsabsicht konfrontiert ist. Er wird von den flüchtenden Soldaten des Sprengkommandos erschossen. Er ist der sechste getötete Junge der Gruppe.

Albert Mutz ist ein liebevoller Sohn und unterstützt seine Mutter, wo immer es geht. Er möchte am liebsten Lokomotivführer werden. – Beim Kampfeinsatz an der Brücke ist er der Unauffälligste der Gruppe und assistiert Hans am MG. Am Ende tötet er den Feldwebel des Sprengkommandos. Er überlebt als einziger und muss mit dem Trauma des Kampfeinsatzes und des Kameradenmords weiterleben.

Franziska ist das einzige Mädchen der Klasse. Sie ist in Klaus verliebt und wartet vergeblich auf dessen Liebeserklärung. Ihre sozialen Verhältnisse sind unbekannt. So ist sie einfach nur die »enttäuschte Verliebte«.

1a - d

Die Jungen als adrette Zivilisten in der Schule. Die Schulstunde dient u.a. auch dazu, dass sich der Zuschauer auf die Gesichter »einsieht« und Sympathie aufbauen kann.

1a: Klaus und Albert

1b: Hans

1c: Jürgen

1d: Sigi



1a



2a

2a - d

Der Krieg zeigt seine hässliche Fratze und spiegelt sich in den Gesichtern der unerfahrenen jungen Rekruten; hier: Albert.

Der starke Kontrast zwischen der letzten Englischstunde und dem Fronterlebnis ist ein wesentliches Element der Dramaturgie: Hochkultur und blanker Horror werden als nahezu synchrone Lebenserfahrungen der jungen Menschen gegen Ende des Zweiten Weltkriegs gegenübergestellt. In der Lektürestelle aus Shakespeares *Romeo and Juliet* geht es um ein poetisch gefasstes Liebesbekenntnis, im »wahren Leben« um das bloße Überleben.



1b



2b



1c



2c



1d



2d

Figureninventar (2): Mütter und Väter

Frau Bernhard verdient sich als Wäscherin ihren Lebensunterhalt. Der Leiterwagen, mit dem sie die Wäsche transportiert, weist sie als eine einfache Frau aus; zudem kann sie sich nur einfache Lebensmittel leisten. Sie ist sehr besorgt um ihren Sigi, von dem sie weiß, dass er eher zart als robust ist. Am liebsten würde sie den Jungen zu Tante Wally schicken. Frau Bernhard macht einen liebevoll-besorgten Eindruck, doch sie ist nicht durchsetzungsfähig. – Sie hält sich in einem Haus nahe der Brücke versteckt. Als einzige der Mütter/Väter-Generation wird sie noch einmal während des Kampfs um die Brücke gezeigt: in Sorge um ihren Sigi – tragischerweise, als dieser bereits tot ist.

Frau Borchert ist Witwe eines gefallenen Majors und führt dessen land- und forstwirtschaftliches Gut weiter. Ihre Devise heißt: ›Haltung bewahren‹. Sie hält unreflektiert an der Offizierstradition der Familie fest und zeigt aristokratische Distanz. Ihr Selbstbewusstsein gestattet ihr, sich auch mit dem NSDAP-Ortsgruppenleiter Forst anzulegen. Sie himmelt ihren Sohn an und gibt ihm das Selbstwertgefühl, nach dem Tod ihres Mannes nun der ›Herr im Haus‹ zu sein.

Herr Forst (und **Frau Forst**): Als einziger der Jungen hat Walter anfangs noch eine vollständige Familie. Als NSDAP-Ortsgruppenleiter, übrigens der einzige nationalsozialistische Funktionär des Figureninventars, ist der Vater vom Kriegsdienst befreit. Doch die scheinbare Intaktheit der Familie täuscht: Herr Forst evakuiert seine Frau und gibt ihr nicht einmal die Chance, sich von ihrem Sohn zu verabschieden. So wirft Walter seinem Vater vor, dass er die Mutter nur lossein wolle, um sich intensiver seinen außerehelichen Liebschaften widmen zu können. Herr Forst wird als unsensibler, diktatorischer und egoistischer Widerling geschildert, dem die Einberufung seines Sohnes gerade recht kommt, um ihn loszuwerden.

Herr Horber ist ebenfalls nicht eingezogen, vermutlich wegen seiner amputierten rechten Hand. Er ist alleinerziehender Vater. Zwar geht er fürsorglich mit seinem Sohn um und ist über dessen Einberufung erschüttert, doch kennt er ihn offenbar nicht gut genug: Als es wegen Barbara zu einer Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn kommt, lässt er Walter im Streit das Haus verlassen – in der irrigen Annahme, dass Walter schon wieder zur Besinnung käme.

Frau Mutz stellt sich als verantwortungsvolle Realistin vor, auch wenn sie bekennt: *»Ich will mir diesen Krieg überhaupt nicht vorstellen!«* Sie bittet den bei ihr einquartierten Hans darum, dass dieser auf ihren Sohn Albert aufpassen solle. Von ihrem an der Front stehenden Mann hat sie schon länger keine Nachricht erhalten.

Die ›landverschickten‹ Jungen Hans und Klaus sind mit ihren Müttern entweder telefonisch (**Frau Scholten**) oder brieflich (**Frau Hager**) in Kontakt; beide Mütter werden nicht visualisiert. Auch Franziskas Eltern sind nicht inszeniert. Bis auf Frau Bernhard treten die Mütter und Väter ab der zweiten Handlungsphase nicht mehr auf.

Figureninventar (3): Erwachsene Zivilbevölkerung

Studienrat Stern ist der Englischlehrer der Jugendlichen und wegen einer Herzschwäche vom Militärdienst befreit. Er steht zum Nationalsozialismus in kritischer Distanz [siehe ›Vaterland, Idealismus und Heldentod‹ S. 37] und ist bemüht, die allzu aktionistische Begeisterung seiner Jungen für das Militär durch einen Bootsbau in friedlichere Bahnen zu lenken – vergebens, wie er angesichts der Einberufung erkennen muss. Aus Fürsorge interveniert er zwar beim Befehlshaber bezüglich der Kriegsverwendung der Jungen, doch hat dies fatale Konsequenzen.

Polizist Wollschläger ist zwar eine Autorität, aber gewiss kein bekennender Nazi, wie seine Reaktion zeigt, als er Sigi nach Entdeckung des Spirituosendepots nach Hause bringt: Er ist ganz offensichtlich bewegt, dass jetzt sogar Kinder zum Kriegsdienst eingezogen werden. Doch will er keinen Konflikt mit dem Militär eingehen; denn er verweigert Sigis Mutter die Festnahme ihres Sohns wegen Fundunterschlagung (was Sigi das Leben gerettet hätte, wie seine Mutter instinktiv fühlt) und begründet dies irrationalerweise damit, dass er *»im Dienst«* sei. Der Polizist ist demnach als systemstützender Mitläufer einzustufen.

Noch vor dem Einsatz der Kampfhandlungen rät ein **älterer Zivilist** den Jungen auf der Brücke, ihren Einsatz aufzugeben. Nach eigenem Bekunden hat er den Krieg selbst erlebt und ist evakuiert worden; sein Appell wird von den Jungen aber nicht akzeptiert. Tragischerweise ist es gerade dieser Zivilist, der im Feuerstoß von Walter Forsts Panzerfaust ums Leben kommt.

Darüber hinaus gibt es auch noch weitere untergeordnete erwachsene Figuren, die das Figureninventar nur hinsichtlich der Wirklichkeitsreferenz auffüllen, wie z.B. die Kundin im Friseurgeschäft Horber, die Haushälterin Trude bei Borcherts, Passanten auf der Straße, die Fremdarbeiter etc.

Figureninventar (4): Militär

Hauptmann Fröhlich war im Zivilleben Lehrer, ist aber seit Kriegsbeginn Soldat. Der Soldatentod seines Sohnes hat den Kompanieführer offenbar stark verbittert; er besinnt sich nach der zunächst erfolglos erscheinenden Fürsprache Sterns aber und erreicht beim Kommandanten eine scheinbar sichere militärische Verwendung der sieben Jungen.

Unteroffizier Heilmann wird von Hauptmann Fröhlich mit der unauffälligen ›Beschäftigung‹ der Jungen an der kriegsunwichtigen Brücke betraut: eine Aufgabe, die er mit fürsorglicher Zuneigung angeht. Er ist seit sieben Jahren Soldat und hat als wichtigste Regel gelernt: »*Nicht auffallen!*«, wie er gegenüber Fröhlich angibt. Doch schon bald darauf verstößt er gegen diese Regel und wird als vermeintlicher Deserteur von der Feldgendarmarie erschossen, wodurch die Jungen an der Brücke führungslos in ihr Verderben geraten.

Oberstleutnant Bütov ist der örtliche Kommandeur, der seine Befehlsposition mit zynischer Phrasendrescherei ausfüllt [vgl. Sequenz 12.2 und »Sprache«, S. 45]. Die Diskrepanz zwischen dem wiedergekäuten ideologischen Pathos und dem angesichts der militärischen Lage sinnentleerten Gehalt seiner Rede an die Soldaten entlarvt den Mitläufer, der sich in diesem »*Endkampf*« gewiss schadlos halten wird (»*Zimmermann, Zigarre!*«).

Neben diesen Führungsfiguren werden zahlreiche weitere militärische Funktionsträger sowie einfache **Landser** gezeigt: in der Kaserne, auf dem Appellplatz, auf LKWs beim fluchtartigen Rückzug, beim Sprengkommando etc., *nicht* aber im Kampfeinsatz.

Vaterland, Idealismus und Heldentod

Das Verständnis des Leitthemas **politische Verführung und militärischer Missbrauch der Jugend** wird durch die Schlüsselszene geleitet, in der Studienrat Stern beim Kompanieführer Fröhlich vorstellig wird, um seinen 16-jährigen Schülern die unmittelbare Kriegserfahrung in den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs noch zu ersparen [Sequenz 10.2]. Hier wird zentral das im Dritten Reich verbrecherisch missbrauchte **idealistische Weltbild** diskutiert, dem die Jugendlichen in der Schule indoktrinär ausgesetzt waren. Der Dialog zwischen dem noch aktiven Studienrat Stern und dem ehemaligen Lehrer Fröhlich, jetzt Hauptmann bei der Wehrmacht, steht für die ethische Verantwortung des Einzelnen innerhalb eines als moralisch verwerflich erkannten Systems.

An dieser Szene können auch exemplarisch die dramaturgischen Funktionen von Mise en scène, Kameerahandlung und Montage [vgl. »Filmstil«, S. 45 ff.] aufgezeigt werden. Deshalb wird der Dialog zwischen Stern und Fröhlich auf der folgenden Doppelseite mit einer knappen Bildbeschreibung (Zitatwiedergabe mit Markierung der einzelnen Einstellungen »E.x« und Kurzbeschreibung von Einstellungsgrößen und Figurenverhalten) wiedergegeben und jeder Einstellung zur bildlichen Rekapitulation ein repräsentatives *Filmstill* zugeordnet.



E.1



E.2



E.3



E.4



E.5



E.6



E.7



E.8



E.9



E.10



E.11



E.12



E.13



E.14



E.15

[E.1 – 32 sec.: Halbtotale, symmetrischer Bildaufbau der Dialogpartner von der Seite mit einem geschlossenen Fenster im Hintergrund. Rechts im Profil Fröhlich, in Hauptmanns-Uniform, sitzt konzentriert mit aufgelehnten, verschränkten Armen hinter seinem Schreibtisch, leicht nach vorne gebeugt. Links hat davor Stern, in Anzug und Regenmantel, Platz genommen; er sitzt leicht schräg zum Schreibtisch orientiert, hat den linken Arm auf dem Schreibtisch aufgelehnt, die rechte Hand in der Manteltasche:]

Fröhlich: **Was führt Sie zu mir?**

Stern: **Die Jungs aus meiner letzten Klasse ... sind in Ihrer Kompanie.**

Fröhlich: **Ja, ich weiß.**

Stern: **Herr Fröhlich, ... ich ... ich komme als Kollege zu Ihnen. Sie sind doch auch Lehrer?!**

Fröhlich: **Ich bin seit fünf Jahren Soldat! ... Sie sind u.k. [unabkömmlich] gestellt?**

Stern: **Ja, mein Herz!**

Fröhlich: **Aha.**

[Fröhlich lehnt sich zurück, Entspannung signalisierend:]

Sagen Sie,

[E.2 – 2 sec.: Schnitt auf Halbnahe: links vorne im angeschnittenen Halbprofil von hinten Stern, in der rechten Bildhälfte Fröhlich von vorne:]

Herr Kollege, was für Fächer unterrichten Sie eigentlich?

[E.3 – 2 sec.: Umschnitt auf den Gegenschuss: rechts vorne im angeschnittenen Halbprofil von hinten Fröhlich, in der linken Bildhälfte Stern von vorne:]

Stern: **Englisch, Geschichte, Deutsch.**

[E.4 – 4 sec.: wie E.2:]

Fröhlich: **Ich nehme an, dass Sie wegen Ihrer Jungs zu mir gekommen sind.**

[E.5 – 7 sec.: wie E.3. – Stern spielt verlegen mit dem Stempelkissen auf dem Schreibtisch und hat den Blick gesenkt:]

Stern: **Ja, ich wollte Sie bitten ...**

[Stern hebt den Blick wieder und fokussiert Fröhlich; mit bestimmter Stimme:]

Ich kann nicht einsehen, dass diese Kinder jetzt zum Schluss noch sinnlos geopfert werden sollen!

[E.6 – 11 sec.: Schnitt: Fröhlich frontal, nah. – Fröhlich bewegt den Oberkörper nach vorne und nimmt wieder die Ausgangsposition von E.1 ein; er spricht mit zunehmender Bestimmtheit und Ernsthaftigkeit:]

Fröhlich: **Ich habe mich mit Ihren Jungs unterhalten, Herr Stern. Es sind Idealisten. Sie glauben, dass sie für die Verwirklichung von Idealen kämpfen. Sie wollen das Vaterland retten. Sie glauben, was**

[E.7 – 2 sec.: Schnitt auf *reaction shot*: Stern nah. – Ernsthafter, konzentrierter Blick:]

Sie ihnen beigebracht haben, Herr Stern –

[E.8 – 2 sec.: wie E.6. – Die Stimme wird zunehmend erregter:]

Hölderlin, Deutsch für Oberklassen: »Die Schlacht ist unser!

[E.9 – 2 sec.: Schnitt auf *reaction shot*, wie E.7. – Stern unbewegt:]

Lebe droben, o Vaterland, und zähle nicht die Toten!

[E.10 – 2 sec.: wie E.6. – Die Stimme wird noch erregter:]

Dir, Liebes, ist nicht Einer zuviel

[E.11 – 1 sec.: wie E.7. – Stern springt auf:]

gefallen.«

[E.12 – 1 sec.: wie E.6. – Fröhlichs Blick geht jetzt nach oben, weiterhin Stern fixierend:]

Stern: **Aber, Herr Fröhlich!**

[E.13 – 5 sec.: Schnitt auf Stern, nah, leicht von oben; im Hintergrund sieht man durch das geöffnete Fenster die Soldaten beim Exerzieren im Kasernenhof. – Stern hat den Blick weiter auf Fröhlich gerichtet; er spricht fast zornig:]

Alle diese Ideale – »Freiheit«, »Vaterland«, »Heldentod« – sind doch Falschmünzern in die Hände gefallen! Das stimmt doch

[E.14 – 6sec.: Schnitt auf *reaction shot*, Fröhlich fast groß, leicht von oben. – Fröhlich fixiert Stern weiterhin mit festem Blick:]

alles nicht mehr!

[Fröhlichs Stimme ist jetzt zur Sachlichkeit zurückgekehrt:]

Fröhlich: **Ich habe vor ein paar Tagen die Nachricht bekommen, dass mein Sohn gefallen ist.**

[Fröhlich zieht die Augen zusammen, sein Blick wird bohrend; mit schneidender Stimme:]

Was stimmt da nicht?

[E.15 – 14 sec.: Umschnitt auf Halbtotale, seitlich versetzt schräg hinter Fröhlichs Schreibtisch; Stern im Halbprofil vor dem Schreibtisch links stehend, rechts Fröhlich von schräg hinten im Halbprofil dahinter sitzend. – Stern nun mit ruhiger Stimme:]

Stern: **Entschuldigen Sie,**

[Stern wendet den Blick von Fröhlich ab und spricht nun mit gesenktem Blick, eher zu sich selbst, als zu Fröhlich:]

ich glaube nicht, dass ich nach diesem Kriege weiter mit gutem Gewissen Lehrer sein kann.

[Der Dialog wird im Hintergrund von militärischen Exerzierkommandos begleitet; im Laufe des Gesprächs werden diese immer lauter.]

Signifikant für die **Visualisierungsstrategie** dieser Szene ist der Spannungsaufbau: Beginnend mit einem längeren, ruhigen *establishing shot* aus der neutralen angenäherten Außenperspektive, bestimmt **E.1** die Figurenpositionen im Raum und setzt den Schreibtisch als ›Grenze‹ und Raumteiler. Die eher lässige Körperhaltung Sterns zeigt, dass er nicht in die militärische Hierarchie eingebunden ist, seine in der Manteltasche vergrabene rechte Hand und das nervöse Spiel mit der linken Hand verraten Anspannung. Fröhlich sitzt dagegen konzentriert, in ›korrekter Haltung‹ aufrecht hinter dem Schreibtisch. Durch das Zurücklehnen in **E.2** signalisiert Fröhlich nun eine überlegene Entspanntheit. Die Einstellungen **E.2** bis **E.5** nähern sich nun den Blickwinkeln der beiden Gesprächspartner an und zeigen den jeweiligen Sprecher im Schuss/Gegenschuss-Verfahren in einer integrativen Figurenperspektive (*over the shoulder shot*). Als Stern in **E.5** sein zentrales Anliegen formuliert, verdichtet sich ab **E.6** die Abbildungsgröße erneut und zeigt die beiden jetzt aus der jeweiligen impliziten Figurenperspektive. Ausgehend von der Halbtotale in **E.1**, wird die nun erreichte Annäherung an die Figuren in **E.6** noch durch die Körperbewegung Fröhlichs betont: Er verlässt seine legere Sitzposition, kommt mit dem Oberkörper nach vorne und nimmt wieder seine ›korrekte Haltung‹ der Ausgangsposition an. Fröhlich ist jetzt frontal nah abgebildet, seine ernster werdende Mimik somit gut erkennbar. In **E.7** bis **E.12** kommt noch mehr Dynamik in die Visualisierung: Die zunehmende Schärfe in Fröhlichs Tonfall wird kombiniert mit nur noch 1–2 sec. langen Einstellungen; auch wird nun Stern als konsternierter Zuhörer über *reaction shots* gezeigt und somit das Prinzip der Visualisierung des Sprechenden (›On‹-Ton) aufgegeben. Der erregt aufgesprungene Stern wird in **E.13** dann nicht mehr aus Fröhlichs impliziter Figurenperspektive gezeigt, sondern aus einer neutralen Perspektive, leicht von oben. Als Fröhlich in **E.14** schließlich vom Soldatentod seines Sohnes berichtet, verdichtet sich die Abbildungsgröße erneut: Die immer ernster werdende Mimik wird fast groß gezeigt. Der Zuschauer soll angesichts dieser letzten Einlassung Fröhlichs zugleich mit Stern erkennen, dass dessen Bittgesuch vergeblich ist. So erweitert die nachfolgende Einstellung **E.15** die Abbildungsgröße wieder auf eine Halbtotale und ›entspannt‹ die Situation, diesmal allerdings aus einer an Fröhlich orientierten angenäherten Außenperspektive, um den mit hängenden Schultern vor dem Schreibtisch stehenden Stern und dessen ›leeren Blick‹ erkennen zu lassen.

Im Dialog mit Studienrat Stern zitiert Hauptmann Fröhlich den Schlussvers des Hölderlin-Gedichts »Der Tod fürs Vaterland« von 1799. In der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts wurde dieser **poetische Topos** mehrfach verwendet, u.a. auch bei Albert Chamisso, Ewald Christian von Kleist und Eduard Möricke. Die berühmteste bzw. berüchtigtste Version ist Klopstocks Schlussvers »Süß und ehrenvoll ist es, sterben fürs Vaterland« aus seiner Ode »Das neue Jahrhundert« (1760); dieser geht wörtlich auf den römischen Dichter Horaz zurück: »Dulce et decorum est pro patria mori« (*Carmina* [= Oden], III,2,13); diese Sentenz wird auch in IM WESTEN NICHTS NEUES zitiert.

Den Zeitgenossen Hölderlins war der idealistische Zusammenschluss der Begriffe ›Tod‹ und ›Vaterland‹ noch durch die Bedrohungen der nationalen Selbstbestimmung moralisch legitimiert. Doch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde der angeblich so ›süße Tod‹ dann endgültig **machtpolitisch missbraucht**. Im Zuge der nationalistischen Tendenzen wurde die deutsche Jugend bereits vor, in und nach dem Ersten Weltkrieg propagandistisch auf ihre Funktion als militärische Verfügungsmasse getrimmt. Die angeführten Klopstock- und Hölderlin-Zitate waren beliebte Themenstellungen von Deutschaufsätzen und wurden zu Beginn des Zweiten Weltkriegs erneut publizistisch missbraucht und in den Feierstunden der Hitlerjugend oft rezitiert. Dies bringt die protokollierte Szene deutlich zum Ausdruck.

Freundschaft, Kameradschaft, Fanatismus und Heldentum

Die **ideologische Indoktrination**, welche die obligatorischen Jugendorganisationen – insbesondere »Hitlerjugend« (HJ) und »Bund Deutscher Mädel« (BDM) – sowie die Schulen mit ihrer nationalsozialistisch orientierten Erziehung leisteten, wirkten für die Jugend bewusstseinsprägend. Die vormilitärische Ausbildung bereitete insbesondere die Jungen auf ihren späteren Soldatenstatus vor und lehrte über Führerkult und Fahneneid unbedingten **Gehorsam, Pflichterfüllung** und **Kameradschaft**: Der Einzelne hatte im Kollektiv der sog. ›Volksgemeinschaft‹ aufzugehen. Diese jugendpolitischen Erziehungswerte zielten auf die Kriegstauglichkeit und Selbstopferungsbereitschaft der deutschen Jugend, die gerade gegen Ende des Zweiten Weltkriegs gefragt war.

In der BRÜCKE kommt dieser ideologische Missbrauch der deutschen Jugend darin zum Ausdruck, dass die Jungen ihre Kriegsverwendung sogar aktiv vorantreiben, wenn Jürgen persönlich beim Standortkommandanten wegen einer Einberufung vorstellig wird. Der juvenile ›Stolz‹, im sechsten Kriegsjahr und im entscheidenden »*Endkampf*« endlich ihren vermeintlich wichtigen Beitrag für ›das deutsche Vaterland‹ leisten zu können, übermannt die sieben Jungen förmlich: Nun sind sie der HJ entwachsen und ›endlich‹ Soldaten. Der Kostümwechsel unterstreicht diesen vordergründigen Reifeprozess: Sie tragen jetzt keine kurzen Hosen mehr, sondern stecken in den Uniformen erwachsener Männer. Hier wird ein **entwicklungspsychologischer Diskurs** wirksam, der der pubertären Abenteuerlust und Neugier die Aussicht auf ein ›heldenhaftes Verhalten‹ verspricht, mithin psychagogisch das erwachende Selbstwertgefühl der Jugendlichen einkalkuliert und zum **Fanatismus** lenkt. Hauptmann Fröhlich bestätigt die erfolgreiche Indoktrination und spricht gegenüber Studienrat Stern im beschönigenden Duktus der Zeit von »*Idealisten*« [vgl. »Vaterland, Idealismus und Heldentod«, S. 37].

Auch wenn die Jungen zur Geschehenszeit des Films – Ende April 1945 – gemäß den realhistorischen Gegebenheiten eigentlich nur zum Volkssturm hätten eingezogen werden können [vgl. »Historischer Kontext«, S.11], so zeigt sie DIE BRÜCKE als Teil einer regulären Kompanie der Wehrmacht; Hauptmann Fröhlich spricht ebenfalls von »*Rekruten*« [Sequenz 12.2]. Dies verstärkt in der emotional noch stärker wirksamen Diskrepanz der Gegenüberstellung von altgedienten Soldaten und jugendlichen ›Frischlingen‹ den Aspekt des Missbrauchs.

Auffällig ist, dass der Film die sieben Jungen in der ersten Handlungsphase [vgl. »Dramaturgie«, S. 30] nur zu Beginn im Klassenzimmer als gemeinsame Gruppe einführt, den Hauptfokus jedoch auf die individuelle Präsentation der Jungen im jeweiligen familiären Umfeld legt. Erst in der zweiten Handlungsphase werden die sieben Jungen als Gemeinschaft, als zusammenhängende Gruppe gezeigt, die in der Kaserne auf derselben Stube untergebracht sind. Über den Vergleich der beiden **Gemeinschaftserlebnisse** – Schule vs. Kaserne – werden der militärische Drill und die NS-ideologisch verbrämte Phrasendrescherei bzw. der Landserhumor mit der feinsinnigen Hochkultur des Shakespeare-Textes kontrastiert.

Auch wenn die sieben Jungen eigentlich nur eine Klassengemeinschaft bilden, so wird in der ersten Handlungsphase dennoch nahegelegt, dass die sieben auch freundschaftlich miteinander verbunden sind. So wird erwähnt, dass die steinerne Brücke der Abenteuerspielplatz ihrer Kindheit und ein nahe der Brücke stehender großer Baum ihre »*Burg*« waren. Die Verbindung von Kindheit und Jugend stellt dabei Sigi her, der bei der Besichtigung des ersten Bombeneinschlags lesend in dieser »*Burg*« gezeigt wird.

Auch die Verbindung von **Freundschaft** und **Kameradschaft** wird an Sigi demonstriert, als er nach dem Kasernenhof-Drill über Übelkeit klagt und Walter ihm die Gewehrreinigung abnimmt. Überhaupt deutet diese Szene [Sequenz 11.1] bereits den fatalen Zusammenschluss von **Naivität** und **Fanatismus** voraus, wenn Walter den Gebrauch des Bajonetts erklärt.

Der erste Wendepunkt im gruppendynamischen Beziehungsgeflecht der sieben Jungen setzt ein, als Unteroffizier Heilmann nicht mehr an die Brücke zurückkommt und Hans die ihm noch von Heilmann übertragene Gruppenführung mit einem ersten Befehl durchsetzt [Sequenz 14.2]: ausgerechnet gegenüber Walter, der sich zuvor mit zackigem Stiefelschlagen gegenüber Heilmann für den Interims-Kommandoposten empfehlen wollte. Auf diese Weise wird den Jungen bewusst, dass die tendenzielle Gleichberechtigung der freundschaftlichen Verbundenheit nun der **militärischen Befehlshierarchie** untergeordnet ist.

Den zweiten Wendepunkt markiert die Begegnung mit dem älteren Zivilisten, der den jungen Rekruten auf der Brücke nahelegt, doch »*nach Hause zu gehen*« [Sequenz 15.2]. Der gutgemeinte Ratschlag des kriegserfahrenen Mannes erreicht die Jungen aber nicht, da sie sich den Durchhalteparolen des Oberstleutnants vom nächtlichen Appell verpflichtet fühlen. Der Vorhalt des Zivilisten: »*Ihr wollt wohl hier noch die Helden spielen?*« artikuliert exakt das fatale, von den Jungen nicht reflektierbare Dilemma von ›spielerischem **Abenteuer**‹ und ›kriegerischem **Heldentum**‹ [vgl. »Fronterlebnis«, S. 41]. Es zeigt sich die ›erfolgreiche‹ ideologische Indoktrination der nationalsozialistischen Erziehung: Jürgen zieht seine Pistole und richtet sie gegen den Mann, der daraufhin eingeschüchtert weggeht. In der Bedrohung des eigenen ›Volksgenossen‹ ist die Schwelle zum **Fanatismus** überschritten. Das Gelächter, das die Jungen dem Zivilisten nachschicken, schwört die Gruppe auf eine neue gemeinschaftliche Qualität ein: auf die erfolgreiche **Ausübung militärischer Macht**. Hans' Bedenken, dass der Mann »*vielleicht Recht*« gehabt habe, untergräbt seine Autorität als Gruppenführer.

Den dritten Wendepunkt setzt wiederum Jürgen: Der Fanatismus verschärft sich, nachdem die Jungen die hastig flüchtenden Frontsoldaten und einen gehetzt wirkenden Offizier erlebt haben. Jürgen gibt sich als ›Einpeitscher‹ der Gruppe [Sequenz 17.1]:

Jürgen: »Das war 'n Ritterkreuzträger!«

Sigi: »Ist der stiftengegangen?«

Hans: »Jedenfalls hat er 's sehr eilig gehabt.«

Jürgen: [Zornig:] »Diese Scheißkerle rennen einfach weg! [Mit sich überschlagender Stimme:]
Die sollte man alle umlegen!«

Als Hans erneut laut an die Aufgabe der Brückensicherung denkt: »Wenn alle weglaufen, ist das immer noch das Beste!«, reißt Jürgen das Kommando an sich und schwört seine ›soldatischen Kameraden‹ der Reihe nach auf den einmal erhaltenen Befehl ein [Sequenz 17.1]:

Jürgen: »Also wer will seine Waffen wegwerfen und nach Hause gehen?«

Walter: »Wieso d'n gerade ich?«

Karl: »Nein!«

Klaus: »Ich bleibe hier!«

Sigi: »Meinst du, ich lass' euch alleine?«

Albert: »Ich bin nicht feige!«

Hans: »Ich bleibe!«

An diesem Punkt vereinigen sich für die sieben Jungen die Bedeutungen von (jugendlicher) Freundschaft und (soldatischer) Kameradschaft zur **Schicksalsgemeinschaft**. Im Gruppendruck sind die Jungen von nun an Jürgens Fanatismus ausgeliefert, welcher in letzter Konsequenz auch auf den bildungs- und machtpolitischen Missbrauch von Hölderlins Idealismus zurückgeht [vgl. »Vaterland, Idealismus und Heldentod«, S. 38]. Vernünftiges Handeln ist ab jetzt nicht mehr möglich. Es ist absehbar, dass die nationalsozialistische Indoktrination die Jungen unweigerlich zum ›Heldentum‹ führen wird – und damit zum **Heldentod fürs Vaterland**.

Im zynischen Finale der beabsichtigten Brückensprengung kulminiert die **Entwertung der Begriffe** ›Held‹ und ›Kameradschaft‹ schließlich in der **Perversion des Kameradenmordes**, als Albert den Feldwebel des Sprengkommandos hinterrücks erschießt und in der Reaktion darauf Hans von einem Soldaten des Sprengkommandos erschossen wird [Sequenz 23]. Die letzten beiden überlebenden Rekruten haben hier schlagartig die militärische Sinnlosigkeit ihres Auftrags der Brückensicherung erkennen müssen. Trotzig und fanatisiert verweigern sie sich der Einsicht in die militärische Befehlslage, die schon immer die Brückensprengung vorgesehen hat; denn die Verhinderung der Brückensprengung ist immerhin auch der letzte Freundschaftsdienst, den Hans und Albert der **Sinnlosigkeit der Tode** ihrer Freunde gegenüberstellen können. Albert schließlich stellt mit seinem Kameradenmord konsequenterweise die Freundschaft zu Hans – und letztlich eben auch die Treue zu seinen gefallenen fünf Freunden – impulsiv über die Kameradschaft unter Soldaten. Unter den Bedingungen des Kriegsrechts führte dieses schwere Tötungsdelikt zwangsläufig zur standrechtlichen Erschießung; nach Kriegsende würde dann zumindest ein Strafprozess zu klären haben, ob hier eine Nothilfe oder ein Mord (Merkmale: Heimtücke, Arglosigkeit des Opfers) vorgelegen hat.

DIE BRÜCKE zeigt in dieser Schlusszene exemplarisch, zu welchem Ende die **nationalsozialistische Erziehung** die deutsche Jugend geleitet hat: Machtpolitisch missbrauchte idealistische Ziele führen zum Fanatismus, der sich schließlich gegen die Jugend selbst und den deutschen Mitbürger (auch wenn er in Uniform steckt) wendet. Gerade in diesem pervertierten Finale wird eindeutig klar, dass eben nicht die Verkettung ›unglückseliger‹, ›schicksalhafter‹ Umstände die fünf Freunde in den ›Heldentod‹ getrieben hat; vielmehr war es das verbrecherische Regime, das sie überhaupt erst in diese Situation geführt hat, wo ›Recht‹ und ›Unrecht‹ für die Jungen nicht mehr unterscheidbar sind. So sind die militärischen Aktionen der Jungen in ihrer Gesamtheit Ausdruck ihrer unreflektierten ideologischen Verformung, durch die sie die ihnen verantwortungslos übertragene Waffengewalt ihrerseits missbraucht haben.

So kann für die Jungen, denen der Zuschauer soviel Sympathie entgegengebracht hat, nur noch **Mitleid** empfunden werden. Im Gedächtnis haften bleibt die Schlussentenz des Feldwebels des Sprengkommandos: »Ihr Scheißhelden!« Damit wird das ›Heldentum‹ im Krieg generell in Frage gestellt – ein zentrales Argument eines jeden Antikriegsfilms.

Fronterlebnis

Fatal wird für die Jungen die irrtümliche Gleichsetzung von **Abenteuerspielplatz** und **Kriegsfront**. Die steinerne Brücke ist hier – nicht nur über das Titelsignal DIE BRÜCKE – das zentrale Zeichen einer Bedeutungsverschiebung, die von den unerfahrenen Rekruten nicht erkannt wird, ja: aufgrund ihrer Unreife nicht erkannt werden kann. Als die Jungen an der Brücke abgesetzt werden [Sequenz 13.5], ruft Klaus enttäuscht aus: »Aber ... aber das ist doch unsere Brücke!« Und als die Gruppe die Munitionskästen zum Einsatzort trägt, äußert Sigi protestierend resigniert: »Macht überhaupt kein'n Spaß mehr!« Der Dialog zwischen Jürgen und Heilmann [Sequenz 13.5] bestätigt die fatale Verwechslung von **kindlicher Abenteuerlust** und **soldatischer Lebensgefahr** [siehe »Handlungsmodell«, S. 31]:

Jürgen: »Wir kennen die Brücke, Herr Unteroffizier. Wir wissen, wo 's Schussfeld ist!«

Heilmann: »Aha. Hier habt ihr wohl ›Trapper und Indianer‹ gespielt, was?«

Jürgen: »Ja! Dort oben [er zeigt auf eine Baumkrone, ihre »Burg«] ist unser Ausguck!«

Heilmann: »Aha.«

Jürgen: »Dürfte ich da vielleicht Stellung beziehen, Herr Unteroffizier?«

Weitere Belege für die Naivität, mit der die Jungen **Spiel** und **Ernst** verwechseln, liefern die gemeinsame Brotzeit [Sequenz 15.1] und das anschließende Dosenschießen [Sequenz 15.3]. Bezeichnend ist auch Alberts Ausspruch: »Krieg bei diesem Wetter müsste verboten werden!«

Bevor die steinerne Brücke selbst zur Kriegsfront wird, kommen zunächst die **Vorboten der Front** zur Brücke: überstürzt fliehende Soldaten auf überladenen LKWs [Sequenz 16]. Völlig konsterniert und ratlos sehen die Jungen nun zum ersten Mal Verwundete und können auch diese Zeichen des militärischen Ernstfalls ›Krieg‹ nicht interpretieren, d.h. für ihr eigenes Handeln als Leitbild umsetzen.

Den *point of no return*, der die dritte Handlungsphase einleitet [vgl. »Dramaturgie«, S. 30], setzt Sigis Tod, der bei einem Tiefflieger-Angriff von einer MG-Salve niedergestreckt wird [Sequenz 17.2]. Jetzt ist auch der bisher zweifelnde Hans ›bekehrt‹: »Ausgerechnet den Sigi! Denen werd ich 's zeigen!« Als dann die US-amerikanischen Panzer anrollen, wird die Brücke endgültig zur **Kriegsfront**, das ehemals kindliche ›Trapper- und Indianer‹-Spiel zum todernsten **Fronterlebnis**. DIE BRÜCKE hat die entscheidende Phase des *combat-film*-Genres erreicht [ab Sequenz 19].

Die Inszenierung der nun folgenden Kampfszenen setzt gezielt auf eine **dialektische Affektsteuerung** des Zuschauers hinsichtlich des **pazifistischen Appells** ›Nie wieder Krieg!‹: Die Inszenierung nutzt zum einen die menschliche Disposition, sich von Tragik heftig emotionalisieren zu lassen, zum anderen den Erfahrungswert, dass von filmischer *action* und vom Grauen immer eine gewisse Faszination ausgeht, und setzt drittens auf die Empathie des Zuschauers, der Sigis Tötung ebenso wie die überlebenden sechs Jungen ›gerächt‹ sehen will. Diesen den Kampfeinsatz der Jungen affirmativ begleitenden Emotionen stellt die Inszenierung gleichwohl Störimpulse entgegen, die die Jungen tendenziell ethisch ins Unrecht setzen, und stattdessen die feindlichen Soldaten mit positiven Werten aus, die diesen tendenziell eine ethische Überlegenheit geben; zudem wird das Mitleid des Zuschauers auf beide Seiten hin gesteuert.

Der Geschehensablauf der Kampfhandlungen ist im Sequenzprotokoll nachzulesen. Herausgestellt werden sollen hier nur die **entscheidenden Inszenierungsmerkmale** zum letztgenannten Punkt:

- (1) Jürgen genießt es sichtlich, wenn er einen GI erschießt. Er schmäht damit die Toten und verstößt gegen die militärische Konvention, auch den gefallenen feindlichen Soldaten zu ehren. – Als dann Jürgen seinerseits von einem GI gezielt erschossen wird, ist dies als eine ›gerechte‹ Verteidigungsaktion gegenüber einem Heckenschützen zu sehen. [Sequenzen 19 und 20.2; **3a-c**]
- (2) Der Feuerstoß von Walters Panzerfaust verbrennt einem deutschen Zivilisten Gesicht und Oberkörper und tötet ihn dabei; der hinzukommende GI erschießt Walter nicht, sondern ist nur über den Kriegseinsatz von Jugendlichen entsetzt. – Walter wird von der herabstürzenden Zimmerdecke getötet und auf diese Weise für die fahrlässige Tötung des Zivilisten ›bestraft‹. [Sequenz 20.3; **4a-c**]

- (3) Karl erschießt mit einer MG-Salve einen US-amerikanischen Soldaten, der die Kampfhandlungen beenden möchte, da er erkannt hat, dass sie gegen Jugendliche kämpfen: Er fordert die Jungen auf, nach Hause zu gehen; sein Trupp möchte nicht auf »kids« schießen. – Im Gegenfeuer wird Karl erschossen; der durch einen Bauchschuss tödlich verletzte GI läuft noch in Richtung der Jungen und stößt Schmerzensschreie aus, bevor er qualvoll stirbt. [Sequenz 21.1; **5a-c**]

Interpretationsleitend ist hier also das **durchgängige Prinzip**, dass zunächst immer einer der Jungen eine aktive Tötungsaktion leistet, bevor er selber fällt und für seine Tat »gerichtet« wird.

Die anschließende Erschießung von Klaus [Sequenz 21.2] durch die US-Amerikaner ist dagegen als eine »normale« Verteidigungsaktion zu sehen, da der nach Karls Tod besinnungslose Klaus mit dem Bajonett in der Hand auf den Gegner zurennt. Dann ziehen sich die GIs zurück; die »Feindberührungen«, wie es im Militärjargon heißt, sind beendet. So hat die Schlacht nach den zahlreichen Verlusten an Menschenleben auf deutscher wie US-amerikanischer Seite zu einer »Pattsituation« geführt, weil keine Kriegspartei gewonnen hat. Auf diese Weise wird die **Sinnlosigkeit der kriegerischen Auseinandersetzung** exemplarisch vorgeführt. Dies ist zugleich eine semantische Verdopplung des letztlich sinnlosen Befehls, eine unbedeutende Brücke zu halten.



3a



4a



5a



3b



4b



5b



3c



4c



5c

Der Kern der Antikriegstendenz: das ethische Versagen der ideologisch missbrauchten Jungen.

3a-c
Jürgen genießt seinen Treffer.

4a-c
Walter tötet unbeabsichtigt einen deutschen Zivilisten, ein GI empört sich über die Kriegsverwendung von »kids«; schließlich wird Walter von einem herabstürzenden Balken der Zimmerdecke erschlagen.

5a-c
Karl verletzt den GI – »Go home ... or go to ... kindergarden!« – mit einem Bauchschuss tödlich; Klaus hält während der MG-Salve entsetzt die Augen geschlossen.

Die Inszenierung dieses Fronterlebnisses wird durch eine **Visualisierungsstrategie** unterstützt, die insbesondere die mimischen Veränderungen der Jungen in immer näheren Einstellungen ins Zentrum rückt: Die Jungen werden ängstlich, entsetzt, heulend, brüllend, angewidert, verdreht, schmerzverzerrt, verletzt, im Nervenzusammenbruch, in Todesangst, mit Rachegelesten und in Mutlosigkeit gezeigt [vgl. »Figureninventar«, S. 33, Abb. 2a-d]; dabei wird die visuelle Toleranzgrenze und die Empathiebereitschaft des Zuschauers bis aufs Äußerste ausgereizt.

Liebe

Auch wenn das Kriegsgeschehen den Film in seiner Kernaussage dominiert, so kann auch DIE BRÜCKE nicht auf den erotischen Diskurs verzichten, um gerade in den semantischen Extrempolen von Liebe und Gewalt eine Diskrepanz aufzuzeigen, die die Perspektivlosigkeit der Jugend und ihr Recht auf eine »normale soziale Entwicklung« verdeutlicht. **Elterliche Zuneigung, Liebe und Amouren** als zwischenmenschliche Essenz des Lebens werden dabei anhand mehrerer Figurenkonstellationen vielschichtig thematisiert:

- (1) Der **Liebesstolz der Soldatenwitwe**: Frau Majorin Borchert projiziert die Liebe, die sie ihrem gefallenen Mann gegenüber empfand, auf ihren Sohn Jürgen und baut ihn zu ihrem »Ersatzmann« auf.
- (2) Die **behütende Mutterliebe**: Insbesondere Frau Bernhard und Frau Mutz gehen mit ihren Söhnen in liebevoller Zuneigung um; sie erkennen die Wechselwirkung von fehlgeleitetem Heldenkult und Pubertät als Gefahr.
- (3) Der **Fremdgeher**: Herr Forst evakuiert seine Frau, um sich seinen (nicht inszenierten) amourösen Seitensprüngen besser widmen zu können.
- (4) Die **sexuelle Herausforderung**: Die Sportlehrerin ermutigt Walter Forst mit ihren Blicken zu sexueller Annäherung; Walter erkennt die Herausforderung und lässt sich darauf ein.
- (5) Die **heimliche Liaison**: Friseur Horber hat ein Verhältnis mit seiner Angestellten Barbara, verheimlicht dieses aber vor seinen Kunden und vor seinem Sohn Karl.
- (6) Die **pubertäre Schwärmerei**: Karl Horber himmelt Barbara, die Friseurin im Geschäft seines Vaters, an: eine aussichtslose Schwärmerei.
- (7) Die **unausgesprochene Jugendliebe**: Klaus und Franziska fühlen sich zueinander hingezogen; doch fehlt Klaus der Mut, Franziska seine Liebe zu gestehen.

Erkennbar ist, dass keine dieser emotionalen zwischengeschlechtlichen Bindungen intakt ist: Entweder ist sie moralisch fragwürdig bzw. nicht gesellschaftskonform oder sie ist gestört bzw. bedroht.

Besondere Beachtung findet die **zarte Jugendliebe** zwischen Klaus und Franziska. Diese Liebesbeziehung ist die einzige, die auf einer gleichberechtigten Gegenseitigkeit der Gefühle aufbaut und zukunftsorientiert wäre. Klaus hat zweimal die Gelegenheit, Franziska seine Liebe zu gestehen; doch aufgrund seiner Schüchternheit nutzt er diese Chancen nicht. Beiden bleibt als »Ersatzhandlung« für ein wechselseitiges Liebesgeständnis nur die Shakespeare-Lektüre im Englischunterricht, als sich Klaus an der Übersetzung aus *Romeo and Juliet* abmüht und Franziska ihm die entscheidenden Worte einsagt. Klaus und Franziska stehen exemplarisch für die der deutschen Jugend vom NS-Staat geraubte gemeinsame Zukunft.

Sprache

Die Sprache der Jungen

Die Jugendlichen zeichnen sich im Zivilleben durch eine Kommunikationskultur aus, die auf einen unauffälligen Alltagswortschatz zurückgreift und nationalsozialistische Sinnsprüche eher ironisch anwendet, z.B. »*Räder müssen rollen für 'n Sieg*« [Walter; Sequenz 5.5]; »*Gemeinnutz geht vor Eigennutz*« [Hans; Sequenz 5.5]. Das Anlegen der Uniform und die mit dem neuen Status als Soldat einhergehende hierarchische Kommunikation von Befehlsgeber und Befehlsempfänger wirken sich insofern auf die Sprachqualität aus, als sie nun selbst die nationalsozialistisch durchseuchten militärischen Phrasen und Durchhalteparolen übernehmen bzw. akzeptieren. Dies schlägt sich in Sigis naiver, unreflektierter Wiedergabe des nächtlichen Appells nieder; auf der Brücke erinnert er an des Oberstleutnants Durchhalteparole: »*Aber wer nur einen Quadratmeter deutschen Boden verteidigt, der verteidigt Deutschland!*« [Sequenz 17.1].

Die Diskrepanz von zivilem und militärischem Kommunikationsverhalten zeigt sich signifikant in Hans' unterschiedlicher Beantwortung der Frage nach der ›Feigkeit‹:

Hans als Zivilist [Sequenz 5.4]:

Albert: »Sag mal, Hans, damals bei den Bombenangriffen ...«
 Hans: »Na, was denn?«
 Albert: »... hast du da Angst gehabt?«
 Hans: »Na, und wie!«
 Albert: »Was? Du warst richtig feige?!«
 Hans: »Na klar!«
 Albert: »Das gibst du einfach so zu?«
 Hans: »Warum denn nicht?«
 Albert: »Das find' ich toll!«

Hans als Soldat [Sequenz 17.1]:

Jürgen: »Und du? Bist du feige?«
 [Hans und Albert werden nebeneinander gezeigt. Albert sagte zuvor: »Ich bin nicht feige« und wirft dann Hans vor dessen Antwort auf Jürgens Frage einen herausfordernden Blick zu. Hans reagiert erst, als sich Albert wieder Jürgen zuwendet; nach einem Seitenblick auf Albert antwortet er leicht resigniert:]
 Hans: »Ich bleibe!«

Die Sprache der Erwachsenen: Reflexion über die Reife der Jungen

Das Lebensalter der Jungen wird immer wieder hinsichtlich des jugendlichen Reifungsprozesses verbalisiert. Während Frau Mutz beim Abschied Hans noch als »so erwachsen« bezeichnet und dieser leicht belustigt »na, wenn das meine Mutter hörte« [Sequenz 8.1] kontert, sind es insbesondere zwei **Reizworte**, die in unterschiedlichen Zusammenhängen auftauchen und den pubertären Konflikt des Erwachsenwerdens kennzeichnen: »Kind« und »Kindergarten«.

- (1) Haushälterin Trude bei Borcherts: »**Kinder** in 'n Krieg; Soweit kommt 's noch!« [Sequenz 4.1]
- (2) Frau Bernhard: »Der ... der kann doch nicht zu 'n Soldaten! Der ... der is' doch noch 'n **Kind!**« Sigi [protestierend]: »Ich bin kein **Kind!**« [Sequenz 7.2]
- (3) Barbara [zu Herrn Horber]: »Jetzt schimpf doch nicht mit ihm [Karl]! ... is' doch noch 'n **Kind!**« – Herr Horber: »[...] Und solche **Kinder** woll'n s'e in den Krieg schicken! [lauter werdend:] Sowas gehört nicht in die Kaserne, sondern in den **Kindergarten!** [...] Jawohl: In den **Kindergarten** sollte man ihn schicken!« [Sequenz 7.3]
- (4) Älterer Landser [bei der Proviantausgabe]: »Ich hab' ja nich' jewusst, dass hier 'n **Kindergarten** is'.« [Sequenz 13.3]
- (5) Heilmann [gegenüber dem Feldgendarm; schreit empört]: »**Kinder** in 'n Krieg schicken und dann alleinlassen! Ihr [Anm.: die Wehrmacht als Organisation] habt doch wohl 'n Vogel!« [Sequenz 14.1]
- (6) Ein GI [zu Walter]: »Damned **kid!**« [Sequenz 21.1]
- (7) Derselbe GI [ruft den vier übriggebliebenen Jungen in den MG-Nestern zu]: »We don't fight **kids!** Go home ... or go to ... **kindergarten!** [...] Wir nix schießen auf **kindergarten!**« [Sequenz 21.1]
- (8) Karl [als Antwort darauf]: »»**Kindergarten!** Dir werd ich 's zeigen!« [Sequenz 21.1]

Diese Reizworte nehmen in der BRÜCKE eine wichtige **Appellstruktur** ein. Sie zeigen den verbrecherischen Missbrauch der deutschen Jugend im Kriegseinsatz auf, gerade weil die Jungen als reguläre Soldaten eingesetzt werden. (In US-amerikanischer Diktion wurde der jugendliche Volkssturm übrigens bezeichnenderweise »Hitler's Baby Division« genannt.)

Daneben tut sich vor allem der NSDAP-Funktionär Forst negativ hervor, als er seinem Sohn Walter bei der finalen Auseinandersetzung ins Gesicht schreit: »Höchste Zeit, dass d'e endlich Soldat wirst und Disziplin lernst, du Rotzunge, und endlich 'n Mensch wirst!« [Sequenz 9.2]. Diese Einlassung kennzeichnet präzise das nationalsozialistische Menschenbild, das auf die **Militarisierung des Zivillebens** ausgerichtet war und den ›Lebensentwurf Soldat‹ als hochgeschätzte moralische Instanz setzte.

Die Sprache des Militärs

Auf der Befehlsebene ist die militärische ›Sprachpflege‹ deutlich als **Phrasendrescherei** erkennbar. Beim nächtlichen Appell schwört der Oberstleutnant die in Reih und Glied angetretenen Soldaten auf ihre ›Pflichterfüllung‹ ein und verkündet: »*Wir sind uns darüber klar, dass die Lage verdammt ernst ist!*« [Sequenz 12.2]. Zuvor hat er dies bereits in der Lagebesprechung seinem Offiziersstab gegenüber als Eingangsstatement drastischer – und vermutlich realistischer – formuliert: »*Die Lage: beschissen!*« [Sequenz 12.1] und den Aufbau einer »*HKL*« [Hauptkampflinie] befohlen, die ohnehin nur einen einzigen Tag halten müsse. Die altgedienten Landser benötigen keine Interpretationshilfe. Sie kennen die reißerischen Parolen ihres Kommandeurs und wissen zwischen Wort und Tat zu unterscheiden. Die sieben Jungen aber hängen sichtlich fasziniert an den Lippen des Oberstleutnants.

Bei allen kriegs- und fronterfahrenen Unteroffizieren und Landsern herrscht beinahe permanent – und insofern geradezu aufdringlich – ›Galgenhumor‹ vor [vgl. z.B. Sequenz 13.3 und 16]. Dies suggeriert, dass der desolaten Kriegslage im **Landserjargon** nur noch mit einer überbetont humoristischen Sprache beizukommen sei – zur Irritation der Jugendlichen, deren Vokabular noch am verlogenen Pathos des Kommandeurs orientiert ist [vgl. Sequenz 15.2 und 17.1].

Filmstil

DIE BRÜCKE ist ein **Schwarzweißfilm**. Zur Produktionszeit des Films war die Entscheidung für Farb- oder Schwarzweißfilm-Material nicht nur eine finanzielle Frage (Farbfilm waren damals noch teurer), sondern auch eine filmkünstlerische Entscheidung. In den 1950er Jahren drehte man vor allem dramatische Sujets bewusst in Schwarzweiß, da man hier stilistisch intensiver mit Hell/Dunkel-Kontrasten, also mit dem Wechselspiel von Licht und Schatten gestalten konnte und wollte. So betont in der BRÜCKE die ›fehlende Farbe‹ die Wahrnehmung der ›farblosen‹ Kleinstadt ebenso, wie es den Kriegsalltag ›grau‹ erscheinen lässt. Auch die unauffälligen Kostüme unterstützen diese fehlende ›Buntheit‹; das menschliche Gesicht – als Spiegel der emotionalen Befindlichkeit – rückt in den Vordergrund.

Die **Lichtdramaturgie** orientiert sich an der tageszeitlichen Situierung und an den ›normalen‹ Bedingungen von Innen- oder Außenraum; sie verzichtet größtenteils auf eine ›ambitionierte Ästhetisierung‹ durch Beleuchtungseffekte, die den Szenen eine zusätzliche Interpretationslenkung verleihen würden (markante Ausnahme: Dialog von Vater und Sohn Forst, siehe S. 47, Abb. 10a-c). So ist die erste Handlungsphase vorwiegend im gleichförmigen Normalstil ausgeleuchtet, während die Nachtaufnahmen naturgemäß eher im *Chiaroscuro* – in reduzierter Ausleuchtung mit Konzentration auf das Hauptmotiv – gehalten sind und gerade auf der Brücke den Bedrohungsaspekt verstärken. Das Gefecht mit den Amerikanern findet im Kontrast dazu wieder im Normalstil, allerdings im leicht überstrahlenden, gleißenden Sonnenlicht statt.

Das traditionelle 4:3-**Bildformat** ordnet sich unauffällig in die zeitgenössischen Sehgewohnheiten bei Kinofilmen ein. Doch ist dieses Bildformat auch prädestiniert für Nah- und Großaufnahmen, da sich das Blickfeld auf die Figuren konzentriert, diese formatfüllend abbilden und das ›nebensächliche‹ Umfeld ›ausblenden‹ kann.

Die **Mise en scène** – die ›Bildkomposition vor der Kamera‹, also die (durch die Regie veranlasste) Geordnetheit der abgebildeten Motive am Schauplatz sowie die räumliche Zuordnung der Schauspieler zueinander – wirkt sorgfältig unaufdringlich und gerade dadurch kunstvoll:



6a



6b

Mise en scène (1a): Räumliche Staffelung
6a Im Pausenhof werden die Jungen als Gruppe eingeführt (Jürgen war zuvor schon gezeigt worden); die kurzen Hosen kennzeichnen die Unreife. [Sequenz 2.1]
6b Im Klassenzimmer sind die Schüler im Raum ebenfalls so verteilt, dass im Bildausschnitt keiner den anderen verdeckt. [Sequenz 2.2]



7a

(1) Der Kontrast von Zivil- und Militärleben der Jugendlichen wird auch über räumliche Arrangements kenntlich gemacht. So sind die acht Schüler (die Jungen und Franziska) in der Englischstunde derart im Klassenzimmer angeordnet, dass während der Shakespeare-Übersetzung mehrere unterschiedliche Figurenkonstellationen abgebildet werden, die die Jugendlichen allein oder in bestimmten Konfigurationen zeigen [6b; vgl. auch S. 33, Abb. 1a-d]. Demgegenüber wird ihre militärische Position, die systembedingt als Unterordnung bzw. Einbindung in die Militärhierarchie gekennzeichnet ist, vor Gefechtsbeginn vermehrt als kollektive Geordnetheit abgebildet [7a-b].



7b

(2) Auffällig ist, dass die Schauplätze der BRÜCKE fast ›Nazi-frei‹ sind: Das Hakenkreuz, als zentrales Symbol des Nationalsozialismus, sehen wir meist nur beiläufig: auf dem Emailschild der NSDAP-Ortsgruppenleitung, in Miniaturausgabe an den Uniformen der Wehrmacht oder auf dem Ärmel des Dienstmantels von Herrn Forst. In der Stadt gibt es keine einzige Hakenkreuz-Fahne oder andere größere sichtbare Symbole des Dritten Reichs. Die ›Zeichen der Zeit‹ sind subtiler gesetzt – und zwar über Requisiten [8a-c]. Darüber hinaus ist der Nationalsozialismus nur in den Dialogen präsent.



8a

Bei der **Kamerahandlung** – der ›Bildkomposition mit der Kamera‹ – fallen insbesondere folgende Phänomene auf:

(1) Konfliktbeladene Höhepunkte werden in einzelnen Szenen durch **Verdichtungen** vorbereitet, also dadurch, dass innerhalb einer Einstellung über eine Kamerafahrt (bzw. alternativ: über einen Zoom) der Bildausschnitt so verengt wird, dass ein Motiv der Mise en scène privilegiert herausgehoben und das Augenmerk des Zuschauers explizit darauf gelenkt wird. Dieses Verfahren lässt sich in der BRÜCKE bei drei Szenen sehr gut beobachten [9-11]:
 (a) als Klaus seine Armbanduhr von Franziska zurückfordert;
 (b) bei Walters finaler Auseinandersetzung mit seinem Vater;
 (c) wenn Klaus durchdreht, als Karl erschossen neben ihm im Graben liegt.



8b

(2) Die normale Kameraposition ist stets auf Augenhöhe mit dem abzubildenden Motiv, da der Blickkontakt in der Kommunikation des Menschen stets den Orientierungspunkt setzt. Wenn über eine vertikale Positionsverschiebung – als Untersicht oder Draufsicht – explizit eine abweichende **Kameraperspektive** eingenommen wird, dann impliziert diese Visualisierungsstrategie immer auch eine interpretative Positionsbestimmung zum abgebildeten Motiv [12a-c].



8c

Mise en scène (1b): Räumliche Geordnetheit

7a Die extreme Draufsicht der Vogelperspektive zeigt die Stahlhelm-bewehrten Soldaten als uniforme Masse.

7b Der seitliche Blick auf die Frontreihe der in Reih und Glied strammstehenden Soldaten markiert die Verfügbarkeit für den Truppenbefehl.

Mise en scène (2): Der Einbezug von Requisiten ruft das kulturelle bzw. historische Wissen des Zuschauers ab bzw. ›erzwingt‹ eine assoziative Erkenntnis.

8a Im Hintergrund ist an der Rückwand des Klassenzimmers ein Bildnis des Reichsjugendführers Baldur von Schirach zu erkennen.

8b Der Bildaufbau platziert Jürgen ›auf die Schwelle‹ zum Erwachsenwerden, um mit dem Kreuzifix im Rücken die Nachfolge seines kriegsgefallenen Vaters (Ölbild, rechts) anzutreten.

8c Den NSDAP-Ortsgruppenleiter Forst sieht man stets nur in Zivil gekleidet, in brauner Partei-Uniform nur auf einem Foto; sein Mantel mit der Hakenkreuz-Binde hängt an der Wand.



9a



10a



11a



9b



10b



11b



9c



10c



11c

Kamerahandlung (1): Verdichtungen

9a-c Die Verdichtung von einer Halbtotalen zur Zweier-Einstellung in Nahaufnahme bereitet Klaus' entscheidende Frage vor: »Darf ich die Uhr wiederhaben?« [Sequenz 8.2]

10a-c Die finale Auseinandersetzung Walter Forsts mit seinem Vater: Walters Vorwürfe – Flucht, Versorgungsprivilegien (Alkohol), Liebesaffäre – werden durch den sich verdichtenden Bildausschnitt betont. Der symmetrische Bildaufbau, die unausgeglichene überstrahlende Beleuchtung der beiden Gesichter, ihr silhouettenhafter Profil-Anschnitt sowie der »theatrale« Vorhang im Hintergrund verstärken visuell die Konfliktsituation. [Sequenz 9.2]

11a-c Karl lehnt erschossen an der Wand des Grabens. Klaus will den Tod seines Freundes nicht wahrhaben. Die psychologisch wirksame Extremsituation – sein »Durchdrehen« – wird visuell vorbereitet: Der Bildausschnitt verdichtet sich auf Klaus' Blick, bis sein angsterfülltes Augenpaar in Detailaufnahme das Filmbild füllt. – Die Inszenierung der Szene setzt ein höchstes Maß an Affektpotenzial frei: Der Zuschauer wird »Auge in Auge« in die Konfliktsituation eingebunden. [Sequenz 21.2]

Kamerahandlung (2): Kameraperspektiven

12a-c Das erste Bild zeigt Karl und Klaus in ihrem MG-Nest vor Gefechtsbeginn aus einer neutralen Perspektive (in Augenhöhe). Beim anschließenden Gefecht wechselt die Kameraperspektive auch in die Untersicht, um mit dieser dynamischen Abbildungsstrategie den Aspekt der *action* zu stützen.



12a



12b



12c



13a



13b



14a



14b



14c

- (3) Das **Schuss/Gegenschussverfahren**, das zwei Kommunikationspartner wechselseitig abbildet, bekommt im Gefecht eine ganz neue Bedeutung. Die konventionelle Anwendung lässt sich beim Dialog Sterns mit Fröhlich gut beobachten [vgl. S. 36].

Die **Montage** – die dramaturgische ›Bildverknüpfung‹ der einzelnen Einstellungen – greift kunstvoll auf filmästhetische Standardverfahren zurück. Besonders auffällige Phänomene sind:

- (1) Der **harte Schnitt**, d.h. die übergangslose Verbindung zweier unterschiedlicher Einstellungen, ist das konventionalisierte Standardverfahren filmischer Montage: Eine Szene wird in mehrere einzelne Einstellungen segmentiert, der Zuschauer verarbeitet diese Informationen und setzt die gezeigten Einstellungen zu einem ›Gesamteindruck‹ der Szene wieder zusammen. So ist es immer eine Frage der ›Filmbildung‹ und der Sehgewohnheiten des Zuschauers, inwieweit er einen harten Schnitt unbewusst oder bewusst wahrnimmt, wenn diese Verknüpfung dazu eingesetzt wird, eine logische Abfolge des Geschehens zu simulieren. Bewusst wahrgenommen und affektiv wirksam wird der harte Schnitt allerdings immer dann, wenn visuell Kontraste betont werden, wie z.B. des Studienrats Stern Appell und das Gewehr [13a-b].

- (2) Ein **match cut** verbindet zwei räumlich und/oder zeitlich verschiedene Einstellungen über eine Merkmalanalogie, also über ein sich entsprechendes (d.h. identisches oder ähnliches) visuelles oder auditives Motiv. Der *match cut* setzt auf diese Weise zwei verknüpfte Einstellungen in eine direkte semantische Beziehung. In der BRÜCKE wird z.B. der Übergang vom Zivil- zum Soldatenleben über einen *match cut* – hier: mit Überblendung – gezeigt [14a-c].

- (3) Eine weitere Funktion des harten Schnitts sind **räumliche Konjunktionen**. So stellt der Filmeingang eine kontinuierliche räumliche Verbindung über die Dachsirene, den Kübelwagen und vor allem über den Weg her, den Sigis Mutter mit ihrem Leiterwagen durch die Stadt zurücklegt. Die Verknüpfung des Kasernenhofs mit dem Dienstzimmer Hauptmann Fröhlichs ist ein weiteres Beispiel [15a-e].

- (4) Schnittfolgen können aber auch als **interpretationsleitende Konjunktionen** eingesetzt sein, die ›visuell selbsterklärend‹ sind, d.h. ohne Dialog funktionieren. Dieses Verfahren lässt sich beim nächtlichen Appell besonders gut beobachten [16a-e].

- (5) **Überblendungen**, wie z.B. von 14a auf 14c, werden meist bei Szenenwechseln eingesetzt.

Montage (1): Harter Schnitt

13a-b Im Anschluss an den vergeblichen Appell, den Studienrat Stern an Hauptmann Fröhlich richtete, ›seine Jungs‹ vom Fronteinsatz zu verschonen, wird in Großaufnahme ein Gewehr gezeigt (das von Walter gereinigt wird, wie man später sieht). Die Bedrohung, die von dieser Waffe ausgeht, wird akustisch durch das Betätigen des Lademechanismus unterstützt. [Sequenz 10.2/11.1]

Montage (2): Match cut

14a-c Mittels einer Überblendung wird Walter vom Zivilisten zum Soldaten; die identische Abbildungsperspektive markiert diesen Übergang. Signifikant ist aber auch die identische Körperhaltung: Die letzte Einstellung als Zivilist zeigt Walter in seiner Depression nach seiner finalen Auseinandersetzung mit dem Vater; im ersten Bild als Soldat ist diese Haltung als ›Unterwerfungsgeste‹ funktionalisiert. [Sequenz 9.2/10.1]

**Montage (3):
Räumliche Konjunktion**

15a-e
Die Bilderfolge zeigt, wie zwischen zwei Räumen durch die Montage ein Zusammenhang hergestellt wird; hier ordnet die Raumorientierung einen Außen- und Innenraum einander zu: Im Kasernenhof werden die Jungen »geschliffen«, im Hintergrund ist ein Zimmer der Fassade dadurch hervorgehoben, dass nur hier ein Fenster geöffnet ist; als dann der Kasernenhof geleert ist, erscheint eine Figur am Fenster; im vierten Bild wechselt die Abbildungsposition in dieses Zimmer; man sieht Studienrat Stern am Fenster stehend, wie er offenbar seine ehemaligen Schüler beim Exerzieren beobachtet. So wird Stern erneut mit seinen Schülern visuell zusammengeführt und die nachfolgende Szene vorbereitet, in der der Studienrat bei Hauptmann Fröhlich wegen »seiner Jungs« vorstellig wird. [Sequenz 10.1/10.2]



15a



16a



15b



16b

**Montage (4):
Interpretationsleitende Konjunktion**

16a-e
Beim nächtlichen Appell auf dem Kasernenhof stehen die frisch eingezogenen Jungen inmitten altgedienter Landser stramm. Der Oberleutnant verbreitet phrasenhafte Durchhalteparolen. In der Montage der abfolgenden Einstellungen von andächtig lauschenden Jungen, Oberleutnant und Hauptmann Fröhlich ist das Blickverhalten Fröhlichs von zentraler, interpretationsleitender Bedeutung: Über Fröhlichs wechselnde Blicke und seine mimische Reaktion erkennt man seinen Reflexionsprozess bezüglich der Frontverwendung der jungen Rekruten. Diese kognitive Rekonstruktion leistet der Zuschauer über das figurale Blickverhalten sowie über die durch die Abfolge der Bildausschnitte generierte Raumorientierung. [Sequenz 12.2]



15c



16c



15d



16d



15e



16e



17a



18a



17b



18b



17c



18c

Montage (6b)
Rekurrenz: Die Mutprobe

17a-c
Sigi bemerkt als Erster einen Tiefflieger über der Stadt: Er wirft sich zu Boden, während die anderen abgeklärt stehenbleiben, da der Tiefflieger »noch kilometerweit weg« sei, wie Karl bemerkt. Sigi wird ausgelacht: »Willste liegenbleiben bis zum Endsieg?«, »Mensch, hat der Angst!« etc. Die leichte Untersicht zur Gruppe und die Draufsicht auf Sigi nähert sich den jeweiligen figuralen Perspektiven an. So zeigt die Visualisierung die ›Ausgrenzung‹ des kleinen Sigi.

18a-c
Als dann kurz darauf der Tiefflieger die Gruppe auf der Brücke tatsächlich angreift, will Sigi die Schmach wettmachen und geht als Einziger nicht in Deckung. Prompt wird er vom Bord-MG des Flugzeugs tödlich getroffen. Verzweifelt-ungläubig nimmt Walter den toten Sigi in den Arm; auch die hinzukommenden anderen Jungen sind fassungslos. Der Krieg hat die jungen Rekruten erreicht; Sigi's Tod setzt im Handlungsmodell den *point of no return*.

Die Visualisierung der Szene nähert sich wiederum den figuralen Perspektiven an. Mit der integrierten Figurenperspektive als *reaction shot* (Walter vor Sigis Helm) wird eine affektive Nähe erzeugt, die durch die zuvor noch stärkere Untersicht (angelehnt an die Perspektive des toten Sigi) auch den Zuschauer heftiger in das Affektgefüge einbezieht und dessen Empathie auf das Mitleid mit Sigi und der Gruppe der umstehenden Jungen lenkt. – Inszenatorisch entscheidend ist hier auch, dass ausgerechnet Walter den erschossenen Sigi liebevoll in den Arm nimmt: War er bei Sigis erster Mutprobe noch der Provokateur, so beweist er nun *post mortem* seine Freundschaft.

(6) **Rekurrenzen:** Filme verwenden oft dieselben oder ähnliche verbale Aussagen oder Bildmotive in unterschiedlichen Situationen zu unterschiedlichen Geschehenszeiten, um über den neuen, modifizierten Zusammenhang entweder die Bedeutung zu betonen oder eine veränderte Bedeutung herauszustellen. In der BRÜCKE nimmt dieses Verfahren im psychologischen Diskurs eine herausragende Funktion ein; es wird viermal verwendet:

- (a) die Uhr als Liebespfand: Klaus' Versagen gegenüber Franziskas erotischer Erwartung [Sequenzen 5.2 und 8.2];
- (b) die Mutprobe: Kennzeichnung von Sigis ›Schwäche‹ und seiner Fehleinschätzung der Bedrohung durch den Tiefflieger [Sequenzen 5.5 und 17.2; **17a-c** und **18a-c**];
- (c) die Frage nach der Feigheit: Hans' unterschiedliche Beantwortung als Zivilist und Soldat [vgl. »Sprache«, S. 44; Sequenzen 5.4 und 17.1];
- (d) die blutiggeschlagene Nase: Klaus' Durchdrehen in der Folge seines Freundschaftstraumas, Karl wegen Franziska geschlagen zu haben [Sequenzen 6.2 und 21.2; **19a-c** und **20a-c**].

Bei (a) und (d) wird der rekurrente Einsatz zusätzlich noch mit einer **Verdichtung** [vgl. S. 46 f.] markiert.

Die ›**Musik**‹ besteht aus elektronisch erzeugten markanten Akkorden, die, sehr sparsam eingesetzt, einzelne Szenen affektiv akzentuieren. Auch natürliche bzw. realistische Geräusche werden durch ebenfalls elektronisch erzeugte Geräusche ersetzt oder künstlich Hall-verstärkt, so dass das tonale *mood setting* – die affektiv interpretationsleitende Einstimmung – insgesamt eine ganz eigenartige, bedrohlich wirkende Tendenz aufweist.

Montage (6d)

Rekurrenz: Die blutiggeschlagene Nase

19a-c

Auf dem Schulhof winken sich Klaus und Franziska zu. Der von seiner angehimmelten Barbara enttäuschte Karl bemerkt dies und äußert sich gegenüber Klaus abschätzig: »Die Weiber sind alle Schlampen. [...] Ja, auch deine Franziska.« Klaus, wütend über die Beleidigung seiner Jugendliebe, schlägt Karl mit der Faust die Nase blutig.



19a



20a

20a-c

Der tödlich getroffene Karl lehnt mit offenen Augen und blutender Nase an der Wand des MG-Nestes. Klaus dreht durch: Er verwechselt Karls Anblick mit der vormaligen Situation, als er Karl wegen dessen Beleidigung Franziskas die Nase blutig schlug. Gegenüber dem zu Hilfe eilenden Hans behauptet nun Klaus, er selbst habe Karl umgebracht.



19b



20b

Die beiden äquivalenten Situationen liegen mehr als eine Stunde filmischer Ablaufzeit auseinander. Die Visualisierungsstrategie setzt darauf, dass die erste Situation beim zweiten Einsatz durch die bildliche Referenz in der Großaufnahme in Erinnerung kommt.



19c



20c

Abschließend soll noch auf ein bemerkenswertes Phänomen hingewiesen werden: Der Film hatte in der Fassung der Uraufführungszeit keinen **Vor- und Nachspann**. Die in die erste Einstellung integrierte minimalistische Eingangstitelsequenz nennt nur Verleih- und Produktionsfirma sowie den Filmtitel. Die Namen von Regisseur, Produktionsstab und Besetzung fehlen in dieser Urfassung. (Der Nachspann der DVD-Fassung ist als nachträgliche Anfertigung gut erkennbar.) Doch ist dieser Verzicht nicht nur als uneitle Zurückhaltung zu bewerten, sondern auch als inszenatorisches Kalkül: Das Weglassen der Credits in der Eingangstitelsequenz sowie das Fehlen des »Ende«-Signets oder einer Schlusstitlesequenz verleiht dem Film einen quasi-dokumentarischen Charakter.

Produktionsnotizen: Bernhard Wicki über DIE BRÜCKE

Aus: Fischer 1991; ICH ÜBER MICH (1990; R: Walter Lehr) und Privatarchiv Elisabeth Wicki-Endriss

»Ich habe Filme gemacht, in denen sich ein humanitäres Anliegen manifestiert.«

»Ich machte DIE BRÜCKE als junger Regisseur und habe damit eigentlich etwas gemacht, was dem deutschen Kino damals in keiner Weise konform war.«

Zum Drehbuch

»Man kann Zufall oder Schicksal sagen, DIE BRÜCKE ist mir einfach so an die Hand gegeben worden, ich habe mich nicht darum bemüht. DIE BRÜCKE ist auf mich zugeflattert. Da kam eines Tages Dr. Schwerin und später Jochen Severin, der Co-Produzent, und beide hatten die Idee, mit mir diese BRÜCKE zu machen. Ich habe den Roman gelesen und ich fand den Roman in seiner vorliegenden Gestalt im Grunde nicht verfilmbar: eben weil er mit diesen Rückblenden gerade so filmisch geschrieben war. Und ich habe mich sehr gequält, bis ich die meines Erachtens richtige Form dafür gefunden habe.«

»Zuerst wollte ich diesen Stoff nicht machen, denn der Roman von Manfred Gregor 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. Im Roman *Die Brücke* ist es so, dass die Jungs von einem General an diese Brücke gestellt werden, und er sagt den Jungs: ›Wenn ihr diese Brücke haltet, habe ich die Möglichkeit, einen großen Teil meiner Division zurückzubringen und vor Gefangenschaft zu retten.‹ Und diese Jungs verlieren dabei ihr Leben. Bei mir ist es ganz anders: Sie sterben, weil sie einfach so erzogen worden sind. Sie verteidigen diese Brücke, weil es auch ihr Kinderspielplatz ist. Da sind sie aufgewachsen. Das ist eine ganz andere Weichenstellung. Ich konnte den Film nur als Antikriegsfilm machen, indem ich wesentliche Teile nicht in der *Handlung*, sondern in der *Haltung* verändert habe.«

»Ursprünglich sollte ich das Drehbuch mit Felix Lützkendorf schreiben, ein mir sehr sympathischer, gebildeter, gescheiter Mann. Bis ich erfuhr, dass er SS-Mann war und weiß Gott was, und da sagte ich, wir können nicht zusammenarbeiten, das konnte ich einfach nicht.«

Zur Arbeit mit den jungen Darstellern

»Wenn ich DIE BRÜCKE mit Stars gemacht hätte, hätte ich sie wegschmeißen können, weil das meiner Meinung nach ein Stoff ist, der aus der Anonymität seine Kraft bezieht. Es war zum Teil maßlos schwer, die Kinder dahin zu bringen, diese kontinuierliche Ausnahmesituation durchzuhalten. Ich habe sie dahin gekriegt: durch Intuition, durch Geduld, zum Teil auch mit völlig unkünstlerischen, rein physischen Mitteln, z.B. wenn ein Junge heulen musste: Wie bringen Sie einen Laien – und noch dazu einen Jungen von 16 Jahren – dazu zu weinen. Ich habe halt Staub oder Erde genommen und habe sie dem ins Gesicht geschmissen. Und in der Reaktion habe ich gedreht. Danach bin ich zu ihm gegangen, habe ihn in die Arme genommen und geküsst, weil mir der Junge leid tat – und weil ich mich auch schämte, solche Mittel zu benutzen.«

Zu den Drehbedingungen

»Das Hauptproblem war, dass der Film ja unmittelbar vor der Kapitulation spielt, also im April. Aber drehen konnte ich erst im Juli, und da waren die Bäume natürlich grün. Mein Glück und das Unglück des Produzenten war, dass es damals in Cham [Anm.: der Drehort in der Oberpfalz] noch eine große Zahl an Arbeitslosen gab und ich vom Arbeitsamt Hilfskräfte vermittelt bekam, die Blätter von den Bäumen zupften. Gerade beim Kampf an der Brücke ist es ja sehr wichtig, dass die Stadt, das Zuhause der Kinder, optisch präsent ist. Also wurde gerupft.

Auch die Panzer sind von uns gebaut worden, denn die Bundeswehr hatte keine, zumindest keine Typen, die gepasst hätten, und die Amerikaner wollten uns keine geben, nachdem sie das Drehbuch gelesen hatten. Ein Antikriegsfilm wie dieser war ja damals eine unerhörte Sache. [...]

Die nachgebauten Panzer hatten ja keinen Motor. Wir konnten uns nur einen einzigen Panzer mit Automotor leisten, und das war der, den Michael Hinz [Anm.: Walter] mit der Panzerfaust abschießt. Um zu erreichen, dass sich das Gefährt um 90 Grad dreht und auf Hinz zufährt, wurde es über Seile und Umlenkrollen gezogen, und dafür waren dreißig, vierzig Leute erforderlich. Es waren sehr lange Seile, und ich konnte sie kaum aus dem Kamerawinkel heraushalten.«

Zu den Geräuschen und zur Musik

»Die Geräusche wurden zum großen Teil elektronisch erzeugt. Das waren keine echten Geräusche von Panzern, vor allem wenn sie ankommen, diese lange Zeit, wo man sie nicht sieht und die Jungs fiebernd auf ihr Auftauchen warten, sondern sie wurden von Hans-Martin Majewski komponiert und im Studio von Oskar Sala aufgenommen; Sala hat später für Hitchcocks BIRDS die Vogelschreie gemacht. Das ist moderne Musik.«

Über Heldentum

»Ich hätte diesen Film niemals woanders als in Deutschland oder vielleicht noch in Italien oder Österreich machen können. Wenn ich den Film in Finnland gedreht hätte, wären das echte Helden gewesen, denn der Kampf der Finnen gegen Sowjetrußland war etwas ganz anderes: Da konnte man ein echter Held sein. Heldentum ist nur etwas wert, wenn es für die richtige Sache geschieht. Und für mich, aus meinem persönlichen Schicksal heraus, war die Verteidigung der Brücke nicht erst 1959, sondern auch schon während des Krieges die falsche Sache.

Ich habe in den Jahren seit der BRÜCKE Tausende von Briefen von jungen Männern bekommen, die mir schrieben, dass sie auch aufgrund meines Films den Kriegsdienst verweigert haben. Das und die Auszeichnung der Vereinten Nationen für die Arbeit am Frieden zählt zu den wenigen Dingen in meinem Leben, auf die ich wirklich stolz bin.«

»Es war logisch, dass ich diesen Film machte. Es hat mit meinem Grunderlebnis zu tun, damit, was man als junger Mensch für Träume hat: Sind sie guten oder schlimmen Zielen, guten Vorbildern oder schlimmen Verführern zugetan. Die Jungen an der Brücke waren etwa so alt wie ich, als ich ins KZ kam.«

Zur Aufführung der BRÜCKE in Moskau, 1964

»Auf die BRÜCKE reagierte man sehr, sehr gut. Der Film sollte einmal oder zweimal laufen, und wurde dann siebenmal gezeigt. Auch z.B. im Haus der Schriftsteller und der Journalisten und solchen Gruppen von Menschen. Das Merkwürdige war, dass man mich fragte: ›Sagen Sie, darf dieser Film in Deutschland denn laufen?‹ Sagte ich: ›Natürlich, ja‹, fragte man mich auch: ›Und die Menschen gehen da rein?‹ Und ich sagte: ›Ja.‹ ›Und wie steht Ihre Regierung dazu?‹ Und da habe ich gesagt: ›Unsere Regierung hat diesem Film den Bundesfilmpreis gegeben.‹ Und da machte man sich dann doch anscheinend Gedanken darüber, dass auch bei uns Filme, die so eindeutig gegen den Krieg und gegen Militarismus Stellung beziehen, gezeigt werden können. Und insofern war DIE BRÜCKE sogar ein bisschen ein Politikum und hat gezeigt, dass es bei uns auch eine Menge Menschen gibt, die eben keine Revanchisten sind, so wie man drüben Westdeutschland gemeinhin doch betrachtet.«



Der Regisseur mit seinen jugendlichen Hauptdarstellern in einer Drehpause.

Zeitgeschichtlicher Hintergrund zur Uraufführungszeit

Die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts kann man nicht nur auf das kalendarische Jahrzehnt eingrenzen; als ›Epoche‹ muss man sie vielmehr unter ökonomischen und deutschlandpolitischen Aspekten von der Währungsreform der westdeutschen Trizone am 20. Juni 1948 bis zum Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 begreifen. Nachfolgend werden einige zeitgeschichtliche Eckpunkte rekapituliert, die im Rezeptionsszusammenhang des Films DIE BRÜCKE von Bedeutung sind.

Politik und Militär

Am 8. Mai **1945** endet der Zweite Weltkrieg in Europa mit der bedingungslosen Kapitulation der Deutschen Wehrmacht und der anschließenden Teilung Deutschlands in vier Besatzungszonen: mit einem Einflussgebiet der drei Westmächte (USA, Großbritannien, Frankreich) und der östlichen Sowjetzone. Die Allianz der zur Vormacht avancierten USA mit der UdSSR bricht bald nach Kriegsende auseinander, als die Sowjetunion in ihrem mittel- und osteuropäischen Umfeld kommunistische Satellitenstaaten installiert. Im Zuge der Ost/West-Konfrontation kommt es dann **1949** zur Parallelgründung der beiden deutschen Staaten mit der Verkündung des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland am 23. Mai und der Annahme der Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik am 7. Okt. Als sich die Besatzungsmächte USA und UdSSR aus Korea zurückziehen, bricht der Korea-Krieg (**1950–1953**) aus und verstärkt die Spannungen zwischen den Weltmächten, in deren europäischem Focus das geteilte Deutschland steht.

Die erste Phase der Wiederaufrüstung setzt in der DDR **1950** mit der Gründung der paramilitärischen Kasernierten Volkspolizei und der sog. ›Betriebskampfgruppen‹ (ab **1953**: ›Kampfgruppen der Arbeiterklasse‹) ein, während im Gegenzug **1951** in der BRD der Bundesgrenzschutz als Bundespolizei geschaffen wird. Die politisch und wirtschaftlich unterschiedlichen Entwicklungen in der BRD und der DDR tragen weiter zur Verschärfung des sog. ›Kalten Kriegs‹ bei. Als dann beim Arbeiteraufstand auf der Ost-Berliner Stalin-Allee am 17. Juni **1953** auch sowjetische Panzer zur Niederschlagung eingesetzt werden, beschließen die Westalliierten in den Pariser Verträgen im Okt. **1954** die Notwendigkeit der Wiederbewaffnung der BRD und die weiterreichende Integration in das westliche Militärbündnis. Am 9. Mai **1955** wird die BRD Mitglied der NATO [North Atlantic Treaty Organization; Nordatlantikpakt]; als Reaktion initiiert die Sowjetunion am 14. Mai den Warschauer Pakt, mit der DDR als Gründungsmitglied dieses kommunistischen Militärbündnisses. Auf seiner Moskau-Reise im Sept. **1955** verständigt sich Bundeskanzler Adenauer mit dem sowjetischen Generalsekretär Chruschtschow über die ›Normalisierung‹ der zwischenstaatlichen Beziehungen und erreicht die Rückkehr der letzten deutschen Wehrmachts-Kriegsgefangenen.

Nach zwei Grundgesetz-Änderungen verabschiedet der Bundestag am 19. März **1956** das Soldatengesetz, nachdem bereits am 1. Jan. (gemäß des Freiwilligengesetzes vom 23. Juli des Vorjahres) erste Bundeswehr-Kader gebildet wurden. Im Gegenzug beschließt die DDR am 18. Jan. die Schaffung der Nationalen Volksarmee (NVA), in welche die Verbände der Kasernierten Volkspolizei aufgehen. Am 21. Juli wird in der BRD die allgemeine Wehrpflicht eingeführt, die ersten Wehrpflichtigen ziehen am 1. April **1957** in die Kasernen ein.

Zentrale Konfliktpunkte der deutsch-deutschen und der internationalen West/Ost-Politik sind der politische Status West-Berlins (Ablehnung der sog. ›Dreistaatentheorie‹ durch die BRD am 5. Jan. **1959**) sowie die Fragen einer Wiedervereinigung oder Koexistenz (›Zweistaatentheorie‹). Der von der Sowjetunion am 10. Jan. vorgelegte Friedensplan sieht eine Entmilitarisierung Berlins sowie eine strikte Neutralität eines aus BRD und DDR konföderierten Deutschland vor; die anschließende Viermächte-Außenminister-Konferenz in Genf im Mai/Juni und Juli/Aug. endet ohne Ergebnisse. Die westlichen Verbündeten der BRD, allen voran die USA, **1961** vertreten durch den Präsidenten Kennedy, fordern nach wie vor ihre militärische Präsenz in Berlin, den freien Zugang von und nach Berlin sowie die Freiheit und Lebensfähigkeit der Stadt. Mit dem von Ulbricht, dem Staatsratsvorsitzenden der DDR, veranlassten Bau der Berliner Mauer am 13. Aug. werden dann zugleich die deutschlandpolitischen Wiedervereinigungsfragen bis zum Jahre **1989** einzementiert.

Die rüstungspolitische Entwicklung der letzten Jahrzehnte hat gelehrt, dass weniger pazifistische Positionen und auch nicht die bundesdeutsche Friedensbewegung der 1980er Jahre den Frieden in Europa gesichert haben, sondern letztlich das sog. ›Gleichgewicht des Schreckens‹, also die militärische Pattsituation in der wechselseitigen atomaren Bedrohung von NATO und Warschauer Pakt.

Filmkultur und Gesellschaft

Nach dem von den Westdeutschen eher als ›Zusammenbruch‹ denn als ›Befreiung‹ begriffenen Kriegsende gilt das gesellschaftliche Bestreben im Anschluss an die Währungsreform primär dem wirtschaftlichen Wiederaufbau (Stichwort: ›Wirtschaftswunder‹). Die Erinnerung an die persönlich erlebten Nöte des Krieges und die Entbehrungen der Nachkriegszeit lassen die ›Gegenwartsbewältigung‹ dominieren. Die ›Vergangenheitsbewältigung‹, d.h. eine intellektuelle und therapeutische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, wird von den Bundesbürgern vorerst weitgehend verdrängt, ja tabuisiert; die DDR sieht dagegen diesbezüglich offiziell keine Berührungängste, weil ihre Staatsdoktrin keine geschichtliche Kontinuität zum Dritten Reich sieht. Dieser gesellschaftliche Hintergrund wirkt sich auch auf die Filmkultur aus.

Die westdeutsche Filmwirtschaft boomt in den fünfziger Jahren zunächst: Bereits 1951 zählt man schon wieder mehr als 500 Mio. Filmbesuche, und zum Höchststand 1955/56 gar mehr als 800 Mio., bevor insbesondere die Konkurrenz des 1954 gestarteten Fernsehens zu einer Kinokrise führt, die die Filmbesuche bis zum Jahr 1963 mehr als halbiert. Die ersten westdeutschen ›Kassenschlager‹ nach dem Krieg sind die Farbfilme SCHWARZWALDMÄDEL (1951) und GRÜN IST DIE HEIDE (1952), beide unter der Regie von Hans Deppe, die eine ganze Welle von qualitativ immer seichter werdenden Heimatfilmen nach sich ziehen. Aus heutiger Sicht tut man einigen dieser Filme unrecht, wenn man sie global als Kitsch denunziert: Angesichts von Städten, die infolge der Bombardements immer noch Trümmerlandschaften waren, kann man die Tendenz zum Eskapismus in die ›heile Welt‹ unzerstörter Dörfer und Landschaften sowie intakter sozialer Gemeinschaften durchaus nachvollziehen; auch das Problem der Integration von Heimatvertriebenen wird hier z.B. thematisiert. (Und die Filmproduktion der fünfziger Jahre besteht ja nicht nur aus Heimatfilmen, sondern bringt auch anspruchsvolle Filme hervor.)

Mit der im Zuge der Ost/West-Konfrontation immer stärker in die öffentliche Diskussion geratenden Remilitarisierung werden in der BRD allmählich auch Filme produziert, die sich militärischer Sujets des Zweiten Weltkriegs annehmen. Bei CANARIS (1954; R: Alfred Weidenmann) und DES TEUFELS GENERAL (1954; R: Helmut Käutner) tritt aber die Absicht der Rehabilitierung von hochrangigen Wehrmachtangehörigen überdeutlich in den Vordergrund: Diese Art des Zugeständnisses individueller Unschuld und der Freisprechung von soldatischer Mitverantwortung an Hitlers verbrecherischem Krieg zielt nicht unbedingt auf eine Vergangenheitsbewältigung, sondern kann als Legitimation und Motivationsschub für die bundesdeutsche Wiederbewaffnung gedeutet werden. Mit gewissen Einschränkungen gilt dies auch für die beiden Dokumentarspielfilme zum Stauffenberg-Attentat auf Hitler: ES GESCHAH AM 20. JULI (1955; R: G. W. Pabst) und DER 20. JULI (R: Falk Harnack). Die meisten Filme mit der Thematik ›Zweiter Weltkrieg‹ weisen bestenfalls Tendenzen zum ›wehrhaften Pazifismus‹ auf; das Ausgeliefertsein an ein ›unbegreifliches, unentrinnbares Schicksal‹ und die Abspaltung des Krieges als ›existenzialistisches Phänomen des Überlebens‹ vom Nationalsozialismus dominieren hingegen die Produktionen der anschließenden ›Kriegsfilmwelle‹. Radikale Positionen gegen Krieg und Nazismus beziehen in den fünfziger Jahren eigentlich nur Käutners DIE LETZTE BRÜCKE (1953), die DDR-Produktion STERNE (1959; R: Konrad Wolf) und ... Wickis DIE BRÜCKE.

Drei Prädikatisierungsgutachten

Filmbewertungsstelle (FBW), Wiesbaden

Prädikat: »besonders wertvoll« (Prüf-Nr. 5856); *Auszug aus dem Gutachten:*

»Der Film DIE BRÜCKE demonstriert Wahnwitz und Widersinn des Krieges am nutzlosen Opfer einer Gruppe von Jungen, die wenige Tage vorher noch auf der Schulbank saßen. [...] Die Parallelität von Einzelschicksal und Völkerschicksal verleiht dem Film seine überzeugende Wucht und sein moralisches Gewicht.

Die für die Endphase der deutschen Kriegsführung charakteristischen Erscheinungen im menschlichen wie im militärischen Schicksal sind bis in die feinste szenische Nuance hinein glaubhaft und auch von der jüngeren Generation nachvollziehbar, die den Weltkrieg nur vom Hörensagen kennt. Gerade diese Tatsache verleiht dem Film den Rang eines gültigen Zeugnisses.

Der Krieg wird hier nicht rhetorisch oder deklamatorisch *ad absurdum* geführt, vielmehr wird sein Widersinn von einer minutiös entwickelten Spielhandlung aufgedeckt. Wie elementar dieser Film wirklich ›Film‹ ist, zeigt sich darin, dass er es nicht nötig hat, das Geschehen auf der Ebene des Wortes zu erklären. Diese Feststellung verweist unmittelbar auf die Bedeutung der künstlerischen Leistung, die Bernhard Wicki vollbracht hat, der damit zweifellos in die vorderste Reihe unserer Filmregisseure getreten ist. Die Intensität und Geschmeidigkeit seiner Schauspielführung sind über jedes Lob erhaben, zumal wenn man weiß, welche Mühe es bedeutet, mit jungen, noch ungeformten Menschen eine solche Schicksalsballade vom Ausmaß der großen Tragödie zu erfassen. Es gibt in diesem Film einfach keine Szene, die es an Echtheit und Überzeugungskraft fehlen lässt.

Ein besonderes Lob sei ferner der Fotografie und dem Schnitt gezollt. [...] Die Kamera wird vom Schnitt hervorragend unterstützt, so dass die Dynamik der Szenenfolge an keiner Stelle leerläuft. Vergessen sei schließlich nicht die sorgfältige Behandlung des Tons, der oft genug das Stiefkind bei Spielfilmen ist.«

Filmbegutachtungskommission für Jugend und Schule, Berlin

Auszug aus der Würdigung:

»Der Film legt sein Hauptgewicht auf die Absage an den Krieg und tut das mit einer unübertroffenen Echtheit und Konsequenz. Er vermeidet, die politischen Hintergründe aufzuzeigen. Dadurch gewinnt die Antikriegshaltung solche Entschiedenheit und Aussagekraft. Trotz dieser Beschränkung auf das eine Thema sind die zeitgeschichtlichen Bezüge von einer bestürzenden Echtheit. Glaubwürdig wird die Entwicklung der verhetzten Jugend von bedingungslosen Jasagern zu entsetzt sterbendem ›Material‹ gezeichnet. Der Widersinn des Krieges ist durch das Schicksal der Kinder besonders eindrücklich zum Ausdruck gebracht. Erleiden und Sterben der Sechzehnjährigen ist nicht Einzelschicksal oder Grenzfall, sondern wird gültig für die Situation des Soldaten schlechthin.

Bernhard Wicki zeigt den Krieg ohne Schminke, in sämtlichen Nuancen wird der Widersinn des militärischen Kampfes ausgeleuchtet. Jede Szene wird echt, selbst die Begegnung der Jungen mit den Mädchen am Abschiedsabend enthält keine reißerischen und sentimentalen Elemente. Die Wirklichkeit des Krieges wird sehr realistisch, d.h. in seinen grausamen Aktionen gezeigt, aber da diese erschütternden Szenen menschlich ansprechen und nicht als effektvolle Zusätze, sondern als *conditio sine qua non* verstanden werden müssen, haben sie ihre Berechtigung. Wicki hat nirgends auf die bewährten Stilmittel der verlogenen Kriegsfilm zurückgegriffen: Er kommt ohne Landserjargon und Wildwestromantik aus. Die Kasernenszenen sind nicht übertrieben, die Kampfszenen niemals Selbstzweck. Meisterhaft ist die Sequenz von der ersten Frontberührung mit amerikanischen Panzern. [...]

Der Regisseur blendet keine Wochenschauaufnahmen ein und verzichtet auf Massenszenen; dennoch haben dank der hervorragenden Kameraführung und der bewussten Spannungssteigerung die Gefechtsszenen eine überzeugende, dokumentarähnliche Aussagekraft. Regie, Kameraführung, Schnitt und Darstellung bilden eine Einheit. Bei aller grausiger Monotonie des Kämpfens und Sterbens sind die Gefechtsszenen in sich gegliedert und bisweilen von einer fast unerträglichen Spannung. Niemals folgen Gefechtseinstellungen auf Gefechtseinstellungen, sondern zwischen den einzelnen Kampffaktionen werden die Reaktionen auf den Gesichtern der Jungen (Angst, Entsetzen) gezeigt. [...]

In einigen Einstellungen weitet sich das Geschehen zum Gleichnis: die nach dem Abzug der letzten deutschen Einheiten auf der Brücke zurückbleibenden Jungen im Morgennebel, das aus der Vogelperspektive fotografierte Bataillon (man sieht nur die Stahlhelme), der einzige Überlebende, der den toten

Freund über die Brücke schleppt, die drohend aufgefahrenen Panzer und dazwischen immer wieder die Großaufnahmen der Jungengesichter.

Der ausgezeichnete Schnitt wird seiner dramaturgischen Funktion voll gerecht. Die elektronische Musik wird sparsam eingesetzt, sie trifft genau den Charakter des Films. Schauspielerführung und Typenauswahl gebührt hohes Lob. Ausgezeichnete Leistungen der unbekanntenen Schauspieler.«

Jury der Evangelischen Filmgilde

Auszeichnung: »Film des Monats« (Oktober 1959); *Begründung der Jury:*

»Mit diesem Film, der bewusst auf die Mitwirkung von Stars verzichtet, ist es dem Schweizer Schauspieler und Regisseur Bernhard Wicki gelungen, die Atmosphäre der letzten Kriegstage mit beträchtlicher Annäherung an die Wirklichkeit wiederzugeben. Die starke Erschütterung, die von der hier unternommenen Dokumentation fehlgeleiteten jugendlichen Heldentums auf den Filmbesucher ausstrahlt, stellt ein begrüßenswertes Gegengewicht zu der Wirkung der meisten anderen Kriegsfilm dar. In der rechten Weise kommentiert, kann der Film vor allem die Jugend zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit der Ideologie des Nationalsozialismus und dem Phänomen des Krieges anregen.«

Rezeption

(Über das Kurzzitat sind die vollständigen Quellenangaben in der Mediografie auffindbar.)

Fr. im »Evangelischen Film-Beobachter« 1959:

»[...] Ein derart leidenschaftliches, rückhalt- und rücksichtslos bekenndes Werk gab es noch nicht. [...] Wann wurde je das grausame Verenden von Menschen so drastisch vor die Kamera gebracht? Das ist oft kaum noch zu ertragen, was da an Schmerzen und Qual in Großaufnahme auf der Leinwand erscheint. Aber man kann keinen Augenblick wegsehen. Man spürt: Das geht dich an, darauf musst du eine Antwort geben. Selten ist wohl im Kino eine solche Verwandlung des Publikums zu erleben. Da war eben noch Gelächter über eine satirisch angehauchte Szene (in der Kaserne). Es bleibt in der Kehle stecken, man fühlt es; und man fühlt, wie sich Grauen ausbreitet, ein reines Grauen. Denn da lässt sich keine Roheit mehr lustvoll auskosten. Das ist höchst merkwürdig. Szenen, wie sie in amerikanischen Kriegsfilm mitunter als fragwürdige Effekte erscheinen, haben hier die Kraft der Reinigung. (Was, wenn nicht dieses, ist Katharsis?)

Bernhard Wicki erweist sich [...] als großer Regisseur. Er hat aus ausdrucks-gewaltigen Aufnahmen [...] eine Bildfolge komponiert, wie man sie in solch bezwingender Dichte selten erlebt. Er hat, wie es kein anderer deutscher Filmregisseur kann, jugendlichen Darstellern, die noch nie vor der Kamera standen, ein letztes an Ausdruck abgewonnen. Und er gleitet keinen Augenblick lang ins Effektvolle ab. [...]«

L-nn im »Film-Dienst« 1959:

»[...] Die Regie organisiert hier [Anm.: in der ersten Handlungsphase] wohl die Motive, um einen Querschnitt durch die innere Verfassung der Zeitsituation zu geben. Aber sie konstruiert nicht; sie hält sich an das Mögliche. Die unbeschwerte Forche der Jugend ist vielleicht nicht ganz glaubwürdig, doch hat der Regisseur Bernhard Wicki es verstanden, von der Erscheinung der Jungen selber her zu differenzieren. Man sieht beliebige Durchschnittsgesichter, in denen sich Gemütsbewegung (von Freude bis zur Traurigkeit und Verzweiflung) so unmittelbar ausdrückt, dass von daher individualisiert wird – aber nur insoweit, als das Typische dieser Jugend in fast schmerzhafter Sinnbildlichkeit immer erkennbar bleibt. Nun werden sie, die nicht ahnen können, was Schrecken des Krieges ist, eingezogen. [...] Und wenn dann das Begreifen einsetzt, an eben dieser unwichtigen Brücke, die dem Film den Titel gibt, dann ist auf unvorstellbare Weise die Hölle los. [...] Wie sich der Idealismus dieser Jungen in einen fast hysterischen Affekt wendet, wie die Isolierten in einen psychischen Zustand geraten, der sich wie eine Mischung aus grauenhafter Angst und sinnlosem Draufgängertum ausnimmt, wie dieses Häuflein im schlimmsten Sinne des Wortes außer sich ist, das wirkt als Denunziation des Krieges, wie sie erschütternder nicht vorstellbar ist. Respekt auch vor dem Fehlen jeder ideologischen Redensart! Der Krieg muss sich selber widerlegen! Hier tut er es am Beispiel einer Jugend, die nicht wusste, was der Krieg war. Dieser Film ist für sie geschrieben.«

Karsten in der Münchner »Abendzeitung« 1959:

»Hier gibt es keine aufpeitschende Marschmusik, keine glorreiche Siegesparade, kein heroisches Schlachtengetümmel, keinen hehren Heldentod. Hier führt keine Hintertür zum ruhmbekränzten Soldatendenkmal. [...]

Gewiss, der Film hat Schwächen. Sie liegen im ersten, psychologisch einführenden Teil, der allzu absichtsvoll angelegt ist, zuviel konstruierte Schicksalsverflechtungen bietet. Doch das fällt nicht sehr ins Gewicht. Der zweite Teil, das Sterben der Kinder hingegen, ist ein nüchterner, harter, dokumentarischer Bericht, der nicht kommentiert. Die Dinge, die Bilder sprechen für sich selber. Und hier ist der Film von einer Kompromisslosigkeit, wie sie bisher kein Film über den Zweiten Weltkrieg aufzuweisen hatte. Ein blutiges, dreckiges Inferno sinnlosen und barbarischen Kriegsgemetzels. Dem Zuschauer wird nichts erspart und nichts Tröstendes geboten. Man mag einwenden, dass dieser Schock zu gewaltig sei. Wichtiger ist sein heilsamer Einfluss auf diejenigen, die so schnell vergessen, und jene, die das wahre, grauenvolle Gesicht des Krieges nicht mehr erlebt haben. [...]

Hans-Dieter Roos in der »Süddeutschen Zeitung« 1959:

»[...] Aus Gregors bescheidenem Opus eins wurde indessen einer der härtesten, schonungslosesten, bittersten Antikriegsfilme, die je über eine Leinwand liefen.

Anfangs dürfen wir noch manchmal lachen. Ganz wohl ist uns allerdings nicht dabei, denn dieses bisschen Heiterkeit steht, im April 1945, zu hart am Rande der Barbarei. Nicht dass der Film seiner Absicht etwa untreu würde. Er tastet sich langsam an sein Thema heran. Was Gregor [...] seinen Figuren in längeren Rückblenden verpasste, den seelisch-sozialen Hintergrund, setzt der Film chronologisch an den Beginn. [...]

Der Film zeigt in seiner zweiten Hälfte weiter nichts als das Sterben einiger Menschen. Er zeigt es, und darin liegt seine Kühnheit, mit unerhört drastischer Offenheit. Nicht als effektvollen Heldentod: als brüllende Agonie in Großaufnahme. Mindestens zwei Szenen sind von so krasser Brutalität, dass man sie fast nicht ertragen kann. Keine Sekunde wendet die Kamera ihren Blick vom Todeskampf. Manche Zuschauer sehen weg. Sie haben unrecht. Wir haben zu oft weggesehen. [...]

Wicki rückt mit diesem seinem ersten Spielfilm in die erste Reihe unserer bildmächtigsten Filmschöpfer auf. Nicht nur seinen Mut bewundert man, auch sein Können. Unvorstellbar, wie er ein solches Werk ohne nennenswerte Regieerfahrung schaffen konnte. [...]

Es ist (außer einem schlecht einkopierten Flugzeug) nichts Dilettantisches an diesem Film. Aber auch nichts, was entfernt an Routine erinnert. Dieser Film ist ein spontanes Meisterwerk. Er ist, wenn es je ein Film war, »besonders wertvoll«. Weil er uns noch einmal den Schock vermittelt, den wir vor vierzehn Jahren empfangen und vergessen haben.«

Enno Patalas in der »Filmkritik« 1959:

»[...] Von allen neueren deutschen Filmen geht dieser in der Denunziation des Krieges zweifellos am weitesten. Jedem Kompromiss, auch dem unbewussten, haben die Autoren sich verweigert; Krieg erscheint als das perfekte Grauen, das er ist. [...]

Die Kampfszenen, die die zweite Hälfte des Films füllen, sind so angelegt, dass der Schrecken bis zum Schluss seine Überraschung nicht verliert. Kurze, ereignislose Pausen lassen die »Helden« ebenso wie die Zuschauer zu Atem kommen, ehe das Grauen sie ganz ergreift. [...]

In dieser Episode, »die kein Heeresbericht erwähnte«, wie es im Schlusstitel heißt, ist kein Platz für sinnvolles Heldentum noch für »süßen und ehrenvollen Tod fürs Vaterland«. Szenen wie die vom Verbrennen des deutschen Zivilisten oder vom grausamen Sterben des Amerikaners sah man in ähnlicher Drastik nie im deutschen Film, unmissverständlich dementieren sie bis ins letzte die Vorstellung vom heroischen Soldatentod. [...]

Dennoch gewinnt die Darstellung keine Transparenz: Sie trifft die Oberfläche, aber nicht die historische Disposition, die dahinterstand. Hier wäre Gelegenheit gewesen, zu zeigen, wie eine Anzahl Deutscher 1945 zum Krieg, zur Kriegsschuld, zum Nazismus stand, und dahinter die Ursachen der Katastrophe aufscheinen zu lassen. Stattdessen respektiert der Film aber die Tabus der westdeutschen Produktion, die er sonst so mutig durchbricht. Bis auf den Ortsgruppenleiter erscheinen die Erwachsenen ausnahmslos als unschuldige Opfer – der Geschichte oder des »Geschicks«. [...]

Wohl zeigt die Exposition, welche Motive die einzelnen Jungen zu ihrem selbstmörderischen Verhalten veranlassen konnten, aber diese Motive bleiben privat und zufällig. Die allgemeineren Gründe für den Fanatismus eines Teils der deutschen Jugend von 1945 bleiben außerhalb der Diskussion. Sogar der

Mechanismus des Militärs wird ausdrücklich freigesprochen: Die Vorgesetzten wollen die Jungen vor dem Einsatz bewahren, nur durch den zufälligen Tod des Unteroffiziers [...] wird diese Absicht vereitelt. So gewinnt der Krieg letztenendes doch, wieder einmal, den Charakter eines unentrinnbaren Fatums, an dem niemand schuld war und das niemand verhindern konnte.«

Joe Hembus 1961:

»Wicki als Filmschöpfer musste erst einer Welt begegnen, als deren Interpret sich schon Wicki der Fotograf erwiesen hatte: einer apokalyptischen Welt, deren Schrecknisse er mit Schmerz und Wollust, mit düsterer Poesie und Gewalttätigkeit zugleich betrachtet. Wickis BRÜCKE ist ein großer Film in dem Maße, in dem er das Weltbild seines Schöpfers widerspiegelt. Es ist darüber hinaus ein großer Film, weil er über zwei Drittel der Handlung der psychologischen und historischen Wahrheit des Vorwurfs bis auf Millimeter nahekommt – und das ist mehr, als man von allen deutschen und den meisten ausländischen Filmen sagen kann. Was bleibt, ist die Überlegung, dass man die Qualität eines Filmes nicht von seiner Wirkung auf das Publikum trennen kann. Und wenn man von den Zuschauern absieht, die von Wickis Gefühls-Schocks in ein Meer von sentimental Mitleids-Tränen gejagt wurden, so muss man sich damit beschäftigen, dass Wickis Absichten, die zweifellos die allerbesten sind, bei weiten und gerade bei jugendlichen Kreisen der Zuschauer unkontrollierte und möglicherweise gar nicht nützliche Reaktionen finden. [...]«

Hilmar Hoffmann 1989:

»[...] Erst im Rückblick erkennt man die Saat der Falschmünzer, denen die einst achtbaren Ideale in die Hände fielen, wie es später ein Lehrer ausdrücken wird. Darin besteht dann auch die Meisterleistung Wickis: Mit psychologisch entwickelter Spannung führt er den Zuschauer allmählich, durch die Darstellung vieler kleiner Begebenheiten, die in der Summe eine große Wahrheit ausmachen, zur Erkenntnis. Sie wirkt wie ein Schock. [...]

Als Dokument des kompromisslosen Pazifismus interpretieren die einen den Film, während andere darin die Warnung vor falschem Heldentum sehen – als Abkehr von einem Militarismus, dessen Ziele verbrecherisch waren. Auch heute noch erschüttert Wickis Film mit seiner kargen Bildästhetik und klaren Formsprache als aufrüttelnder Appell, der Vernunft und der Menschlichkeit zu folgen, anstatt dem blinden Wahn einer rücksichtslosen Ideologie.«

Urs Jenny 1997:

»[...] Wie viele Leben hat er gelebt? In einem früheren war Wicki, Jahrgang 1919, als Regisseur eine der herausragenden, einzelgängerisch vorpreschenden, oft umstrittenen und oft gefeierten Erscheinungen des deutschen Films seit dem Krieg; vielleicht die markanteste. Sein erster eigener Kinofilm DIE BRÜCKE ist 1959/60 rund um die Welt gefeiert worden wie kein anderer in den beiden Jahrzehnten davor und danach. [...]

Es ist die Geschichte eines Unglücks, das niemand gewollt hat, auch nicht der Befehlshaber vor Ort, denn die Jungen stürzen sich enthusiastisch in ihren Tod; deshalb ist es nicht nur eine Geschichte des großen Unheils namens Krieg, sondern auch eine der mörderischen Verblendung, die in ihn geführt hat. Es ist ideell der letzte deutsche Kriegsfilm ein für allemal; danach hätte es keinen mehr gebraucht.

DIE BRÜCKE war wie die Eruption einer elementaren Kinobegabung. Nichts im gefälligen und selbstgefälligen deutschen Film jener Jahre hatte vorausgewiesen auf die Vehemenz, die visuelle Kraft, die Unbeirrbarkeit, mit der Wicki durchsetzte, worum es ihm ging. Dass dem Stoff kein Kompromiss zuträglich gewesen wäre, dass kein prominenter Schauspieler beteiligt war, dass kein professioneller Besserwisser den Neuling Wicki zu bevormunden versucht hat: All das trug dazu bei, dass der italienische Neorealismus in der Deutlichkeit und Entschiedenheit dieses Films eine späte Widerspiegelung gefunden hat – deutsch, pathetisch, geradeaus. [...]

So war Wickis »Engagement« immer: humanistisch, moralisch, nicht eigentlich politisch und im Herzen naiv. Den Anspruch, sich durch einen Film mit Gesellschaft und Geschichte auseinanderzusetzen, gegen Unrecht, Machtmissbrauch, Gewalt aufzubegehren und das als recht Erkannte zu verteidigen, ließ er sich niemals abhandeln. [...]

Was in der BRÜCKE so überwältigend an Kraft, Pathos und Willen zur Unbedingtheit hervorbrach, kam aus Tiefen eigener Erfahrung, auch wenn es damals, in den Jubeljahren der Adenauerschen Restauration, nicht als schicklich galt, darüber zu sprechen: Wicki hat 1938/39 eine paar Monate im Konzentrationslager gesessen.«

Martin Scorsese in der Münchner »Abendzeitung« 2003:

»[...] In der Geschichte der Menschheit haben viele Leute ihr Leben für ihr Land gegeben – und ich bin nicht in der Position, sie zu verurteilen. Mich interessieren eher die Situationen, in denen sich die Leute wiederfinden und wie sie damit umgehen. Ähnlich wie in DIE BRÜCKE von Bernhard Wicki oder in Oliver Stones PLATOON sind die Leute auch in GANGS OF NEW YORK Gefangene einer Situation. [...]«

Bearbeitungsvorschläge

Vorüberlegungen

DIE BRÜCKE hat eine starke Affektwirkung – gerade auf jugendliche Zuschauer, die sich noch im Reifeprozess befinden. So ist es ratsam, der gemeinsamen Filmsichtung im Klassenverband eine kurze didaktische Einführung voranzustellen, die auf den historischen Kontext sowie auf die pazifistische Appellfunktion hinweist. Den genauen Inhalt sollte man hingegen nicht »verraten«, um die Wirkung der Erstrezeption nicht abzuschwächen.

Zur Uraufführungszeit wurde bisweilen beobachtet, dass sich »jugendliche Zuschauer an den Kampf-szenen begeisterten« (Barthel 1991) – was freilich auch auf eine psychologisch begründete Ventilfunktion in der Affektverarbeitung zurückzuführen sein dürfte. Sicherlich differieren die historischen und medialen Erfahrungen des jugendlichen Publikums von damals und heute. So haben sich im Filmangebot der letzten zehn/fünfzehn Jahre, das auch die aktuellen Seherfahrungen der Jugendlichen prägt, Gewaltdarstellungen zwar einerseits intensiviert, werden andererseits aber durchaus medienkompetent als »ästhetisiertes Spiel mit der Gewalt« wahrgenommen. Die individuelle Reaktion jugendlicher Zuschauer bei der Erstsichtung der BRÜCKE ist jedoch auch heute nicht immer kalkulierbar. Eine intensive Nachbereitung ist in jedem Fall erforderlich.

Einsatzmöglichkeiten im Unterricht

DIE BRÜCKE ist von der FSK ab zwölf Jahren freigegeben; als Altersempfehlung für eine Sichtung und Besprechung im Rahmen des Schulunterrichts empfehlen die Jugendkinotage ein Mindestalter von 14 Jahren. Für einen reflektierteren, auch die filmkünstlerischen Mittel und das zeitgeschichtliche Hintergrundwissen einbindenden Zugang ist ein schulischer Einsatz erst ab der 9. oder 10. Klasse ratsam. Ideal wäre es, den Film ab einem gewissen Leistungsniveau als **fächerübergreifendes Projekt** in mehreren Fachgebieten komplementär zu behandeln.

Der **Deutschunterricht** setzt die Verständnisvoraussetzungen. In ihm sind Dramaturgie, Handlungskonzeption, Figurenmodellierung und alle weiteren textuellen Phänomene zu besprechen. Zusätzlich ist eine vergleichende Analyse zwischen dem Film und der literarischen Vorlage möglich, die im vorliegenden Filmbegleitheft ausgespart wurde; hierbei sind die unterschiedlichen Vertextungsstrategien zu diskutieren, um den jeweiligen medialen Eigenwert von Film und Literatur aufzuzeigen.

Für den **Geschichtsunterricht** liefert der Film ebenso eine Diskussionsgrundlage zur Erziehung der Jugend im Dritten Reich, wie er die Frage stellt, welches Alltagsbild vom Nationalsozialismus entworfen wird. Die Geschichte des Zweiten Weltkriegs – und insbesondere die historische Situation gegen Kriegsende – erschließt sich Jugendlichen am besten, wenn die regionalen Bedingungen des eigenen Wohnortes erörtert werden. Darüber hinaus können die zeitgeschichtlichen Bedingungen der Produktions- bzw. Uraufführungszeit des Films (1959) – Wiederaufrüstung, Ost/West-Konfrontation – erörtert werden sowie die mentalitätsgeschichtliche und politische Fragestellung nach dem Stellenwert des Militärs (im Dritten Reich und in der BRD) oder nach der »Aktualität« neonazistischer Umtriebe.

Im **Religions- und Ethik-Unterricht** können die grundlegenden Fragen nach der Verantwortung und dem Gewissen des Einzelnen thematisiert werden, nach der menschenverachtenden Ideologie des Nationalsozialismus als »Ersatzreligion« und nach Grundpositionen des Pazifismus. Auch für die Unterscheidung von »Morak« und »Ethik« liefert der Film einen idealtypischen Diskussionsansatz.

In **Kunsterziehung** bietet es sich an, die Schüler mit dem künstlerischen Ausdruckspotenzial des Mediums Film vertraut zu machen und am Beispiel der BRÜCKE die filmstilistischen Phänomene von Mise en scène, Kamerahandlung und Montage zu besprechen.

Erschließungsfragen

Die Didaktisierung des Films DIE BRÜCKE ist per se abhängig vom stofflichen Kenntnisstand der unterrichteten Jahrgangsstufe sowie vom individuellen Leistungsniveau und der Entwicklungsreife der jeweiligen Klasse. Nachfolgend sind einige ausgewählte Fragen zum Textverständnis sowie zur abstrahierenden Reflexion formuliert. Die jeweiligen Argumente zur Beantwortung sind in den entsprechenden Ausführungen dieses Filmbegleitheftes zu finden.

Dramaturgie

- In wie viele Geschehensabschnitte lässt sich die Geschichte segmentieren?
- Welche Funktionen haben diese einzelnen Handlungsphasen?
- Wie steuert die Informationsvergabe die Interpretation durch den Zuschauer?

Handlungsmodell

Die Erarbeitung des auf S. 31 abgebildeten Schemas des Handlungsmodells ist das Diskussionsziel bezüglich des dramaturgischen Textverständnisses. Zum Einstieg in die Reflexion von Geschehensablauf und erzählter bzw. gezeigter Geschichte ist zunächst der Handlungskern zu erörtern:

- Worin besteht der zentrale Konflikt? (siehe ›Konfliktraum‹ im Schema)
- Wie entsteht dieser zentrale Konflikt? (siehe ›konfliktinitiierendes Moment‹ im Schema)

Wenn hierüber Klarheit besteht, bietet es sich dann an, sich dem Handlungsmodell über eine Diskussion des Figureninventars zu nähern. Anhand der einzelnen Figurenkonzeptionen und der jeweils figurenspezifischen Anteile am Geschehen ist eine ›Stoffsammlung‹ anzuregen, welche Problemfelder der Film insgesamt diskutiert und wie diese in Szene gesetzt sind. Die in diesem Filmbegleitheft vorliegenden Ausführungen zu den einzelnen Themen der BRÜCKE liefern hierfür eine Diskussionsbasis.

Sicherlich bedingen sich in jedem fiktionalen Text das Figureninventar und das Handlungsmodell mit seinen einzelnen ›Diskursen‹, also Äußerungs- und Erörterungsfeldern mit bestimmten Argumentations- und Erzählstrategien, wechselseitig. Die Trennung nach einzelnen inhaltlichen Aspekten dient aber der Strukturierung des Unterrichtsgesprächs und spaltet die Komplexität des künstlerischen, hier: audiovisuellen Textes auf, macht diesen für Reflexion und Erkenntnis leichter zugänglich.

Nach Besprechung der einzelnen Themenbereiche kann schließlich das Handlungsmodell – als gemeinsame Abstraktionsleistung von Lehrkraft und Schüler – erarbeitet werden:

- Welche Bedingungen gelten für die Ausgangssituationen der Figuren?
(Anschließend: Rekapitulation von konfliktinitiierendem Moment und Konfliktraum)
- Warum gibt es für die Jungen ›keinen Weg zurück‹ mehr?
- Wie wird der zentrale Konflikt gelöst? Warum endet dieser zwangsläufig in der Katastrophe?
- Was bedeutet diese Konfliktlösung für die Endsituation der Figuren (im Vergleich zu den Ausgangssituationen)?
- Was bedeutet der Ausgang der Geschichte für den allein überlebenden Albert Mutz?

Figurenmodell

- Welche Figurengruppen lassen sich differenzieren?
- Welche Unterscheidungs- bzw. gemeinsamen Merkmale (Persönlichkeit, Kleidung) charakterisieren die jugendlichen Hauptfiguren?
- Was für ein individuelles soziales und familiäres Umfeld wird den Jugendlichen zugewiesen? Welche Figurenmerkmale haben die Mütter bzw. Väter? Wie lässt sich das jeweilige Mutter/Sohn- bzw. Vater/Sohn-Verhältnis beschreiben?
- Welche Funktionen nehmen die anderen zivilen Erwachsenen ein?
- Wie sind die Figuren der Militärhierarchie gekennzeichnet?
- Wie machen sich die Zeitumstände (Nationalsozialismus, Krieg) in den Figurenkonzeptionen bemerkbar?

Vaterland, Idealismus und Heldentod

- Welche Gegenpositionen vertreten die beiden gelernten Lehrer Stern und Fröhlich?
- Welche Funktion hat das Hölderlin-Gedicht im geschichtlichen Zusammenhang? Welche Parallelen und Widersprüche gibt es zum Geschehen in der BRÜCKE?
- Wie wird der Dialog inszeniert (Mise en scène, Kamerahandlung, Montage)?

Freundschaft, Kameradschaft, Fanatismus und Heldentum

- Welche Situationen sind als gruppendynamische Wendepunkte konzipiert? Welche Konflikte hinsichtlich jugendlicher Freundschaft und soldatischer Kameradschaft lassen sich bei den Jungen erkennen?
- Wie äußert sich der ideologische Missbrauch der Jugendlichen? Wie diskutiert der Film die Begriffe ›Feigheit‹ und ›Heldentum‹? Und ab welchem Zeitpunkt ist die Schwelle zum Fanatismus überschritten?
- Wie ist die Schlusszene der Konfrontation mit dem Sprengkommando zu interpretieren?

Frontenerlebnis

- Welchem fatalen Irrtum unterliegen die Jungen bezüglich des Schauplatzes ›steinerne Brücke‹? Wie verändert sich der Abenteuerspielplatz zur Kriegsfront?
- Lässt sich ein bestimmtes Prinzip für die Abfolge der Tode der Jungen und der GIs erkennen?
- Welche Inszenierungsmerkmale sind für die Genrezuordnung ›Antikriegsfilm‹ wesentlich?

Liebe

- Welche emotionalen Bindungen – Zuneigung und Liebe – präsentiert der Film?
- Wie wird die Jugendliebe zwischen Klaus und Franziska dargestellt und welche Bedeutung hat sie?

Sprache

- Wie lässt sich die sprachliche ›Kommunikationskultur‹ nach Gruppen differenzieren?
- Welchen Stellenwert nehmen die Reizworte »Kind« und »Kindergarten« ein?
- Was unterscheidet die Sprache von militärischer Führung und Landsern?

Filmstil

Hier wird man vermutlich erst einmal grundsätzlich die Phänomene des filmischen Ausdruckspotenzials darzulegen haben. An ausgewählten Szenen der BRÜCKE können dann einzelne Aspekte von Mise en scène, Kamerahandlung und Montage erörtert werden. Die Ausführungen auf S. 45 ff. und die entsprechenden Abbildungsreihen geben hierzu Ansatzpunkte für das Unterrichtsgespräch.

Rezeption

Die abgedruckten Prädikatisierungsgutachten, Filmkritiken und Wickis Produktionsnotizen zur BRÜCKE liefern den Schülern vorformulierte Interpretationen und bieten ihnen eine ›Reibungsfläche‹ für eigene Beobachtungen; zudem können sie zu den Ausführungen dieses Filmbegleitheftes in Bezug gesetzt werden.

- Welche Kernargumente – pro und contra – lassen sich aus den publizierten Äußerungen zur BRÜCKE herausfiltern?
- Wie informieren, argumentieren und bewerten diese publizierten Äußerungen (Diskussion der Textsorte ›Filmkritik‹ etc.)?

Kriegsfilm / Antikriegsfilm

Eine abschließende Interpretation kann durch folgendes Zitat angeregt werden: »Kritiker fragten, ob vielleicht die Jungen, hätten sie eine strategisch wichtige Brücke erfolgreich verteidigt, als Helden einen ›sinnvollen‹ Opfertod gestorben wären?!« (Barthel 1991)

Resümierend bietet sich eine Diskussion zum Kriegs-/Antikriegsfilm-Genre insgesamt an; hier können dann auch neuere Filmwerke (z.B. aus dem Kenntnisbereich der Schüler) einbezogen werden. Fragen zu neonazistischen Umtrieben in Deutschland sowie Fragen zum Pazifismus allgemein oder im Angesicht der globalen terroristischen Bedrohung öffnen die Grundthemen der BRÜCKE einem aktuellen Bezug.

Mediografie

(Auswahl)

Allgemeine Filmliteratur und Literatur zum (Anti-)Kriegsfilm

- **Basinger**, Jeanine: *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. New York 1986.
- **Dunker**, Achim: »Die chinesische Sonne scheint immer von unten.« *Licht- und Schattengestaltung im Film*. München [1993] 4., aktual. u. erw. Aufl. 2004 (= TR-Praktikum, 9).
- **Kandorfer**, Pierre: *Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*. [Köln 1984] Stein-Bockenheim 6., aktual. Aufl. 2003.
- **Kanzog**, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig. München [1991] 2., aktual. u. erw. Aufl. 1997 (= diskurs film, 4).
- **Kanzog**, Klaus: *Grundkurs Filmrhetorik*. München 2001 (= diskurs film, 9).
- **Koebner**, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002.
- *Krieg und Frieden / Atomare Bedrohung*, hg. vom Gemeinschaftswerk der Evang. Publizistik. e.V. u. der Jury der Evang. Filmarbeit. Frankfurt/M. 1988 (= Filme zum Thema, 1).
- **Monaco**, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache und Theorie des Films* [engl. Orig. u.d.T.: *How to Read a Film*. London u. New York 1977/1980/1995]. Reinbek [1980 (= rororo 6271)] 6., überarb. u. erw. Neuausg. 2005 (= rororo 60657).
- **Parish**, James Robert: *The Great Combat Pictures: Twentieth-Century Warfare on the Screen*. Metuchen, N.J., u. London 1990.
- **Rother**, Rainer (Hg.): *Sachlexikon Film*. Reinbek 1997 (= rororo Handbuch, 6515).
- *World War II, Film, and History*, hg. von John Whiteclay **Chambers** II u. David **Culbert**. New York u. Oxford 1996.

www.filmportal.de [Deutsches Filminstitut (DIF), Filmdatenbank]

german.imdb.com [Internet Movie Database, Filmdatenbank]

www.krieg-film.de [Erich-Maria-Remarque-Friedenszentrum, Datenbank »Der moderne Krieg im Film«]

www.bjf.info [Bundesverband Jugend und Film e.V. (BJF), Arbeitshilfen für LehrerInnen]

www.film-kultur.de [Institut für Kino und Filmkultur, Arbeitshilfen für LehrerInnen]

www.kinomachtschule.at [Arbeitshilfen für LehrerInnen]

www.bpb.de/publikationen/SNA3WX,0,0,Filmhefte.html [Bundeszentrale für politische Bildung, Filmhefte]

www.fachinformation-filmwissenschaft.de [Filmbibliografische Informationen]

lexikon.bender-verlag.de/suche.php [Fachlexikon der Filmbegriffe]

Über DIE BRÜCKE

- **Barthel**, Manfred: *Als Opas Kino jung war: der deutsche Nachkriegsfilm*. Frankfurt/M. 1991 (= Ullstein Sachbuch, 34823) [Erstveröff. u.d.T.: *So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm*. München u. Berlin 1986]; hier: S. 260.
- **Fr.:** DIE BRÜCKE [Filmkritik]. In: *Evangelischer Film-Beobachter*, München, Nr. 44, 31.10.1959, Film Nr. 708, S. 537 f.
- **Hembus**, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen 1961; hier: S. 98.
- **Hoffmann**, Hilmar: DIE BRÜCKE [Filmkritik]. In: *111 Meisterwerke des Films: das Video-Privatmuseum*, hg. von Günter **Engelhard**, Horst **Schäfer** u. Walter **Schobert** in Zus.arb. mit der Wochenztg. *Rheinischer Merkur: Christ und Welt*. Frankfurt/M. 1989 (= Fischer Tb., 4497), Film Nr. 77, S. 239–241.
- **Hugo**, Philipp von: »Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre.« In: *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, i.A. des Militärgeschichtl. Forschungsamtes hg. von Bernhard **Chiari**, Matthias **Rogg** u. Wolfgang **Schmidt**. München 2003, S. 453–477.
- **Jenny**, Urs: »Der Krieg ist aus. Bernhard Wicki und DIE BRÜCKE: Triumph und Ende des Fünfziger-Jahre-Kinos.« In: *50 Jahre »Der Spiegel«: Sonderausgabe 1947–1997. Mit dem ersten »Spiegel« vom 4. Januar 1947*. Hamburg 1997, S. 300–307.
- **Kanzog**, Klaus: »Warten auf das entscheidende Wort.« Pubertät und Heldenwahn in Bernhard Wickis DIE BRÜCKE (1959).« In: *Der erotische Diskurs: filmische Zeichen und Argumente*, hg. von Klaus Kanzog. München 1989 (= diskurs film, 3), S. 127–155.

- **Karsten**: »Neuer Film in München: DIE BRÜCKE. Wickis Anti-Kriegs-Fibel.« In: *Abendzeitung*, München, Nr. 254, 23.10.1959, S. 9.
- **L-nn**: DIE BRÜCKE [Filmkritik]. In: *Film-Dienst*, hg. von der Katholischen Filmkommission für Deutschland, Düsseldorf, Nr. 43, 22.10.1959, Film Nr. 8520, S. 373.
- **Patalas**, Enno: DIE BRÜCKE [Filmkritik]. In: *Filmkritik*, München, Nr. 12, Dezember 1959, S. 315–317.
- **Roos**, Hans-Dieter: »Bernhard Wickis Film von der BRÜCKE. In: *Süddeutsche Zeitung*, München, Nr. 255, 24./25.10.1959, S. 15.
- **Scorsese**, Martin, im Interview mit Martin **Schwickert**: »Es war einmal in Amerika. Regisseur Martin Scorsese über sein Lebenswerk GANGS OF NEW YORK. In: *Abendzeitung*, München, Nr. 40, 18.02.2003, S. 15.

clubfilmothek.bjf.info/hilfen/pdf/2910052.pdf [Film-Arbeitshilfe des BJF]

Zu Bernhard Wicki

- **Blank**, Richard: *Jenseits der Brücke: Bernhard Wicki, ein Leben für den Film*. München 1999.
- **Fischer**, Robert: *Sanftmut und Gewalt: Der Regisseur und Schauspieler Bernhard Wicki*. Essen 1991.
- **Fischer**, Robert: *Bernhard Wicki: Regisseur und Schauspieler*. München 1994 (= Heyne Filmbibliothek, 228).
- **Weber**, Andreas (Hg.): *Er kann fliegen lassen. Gespräche und Texte über Bernhard Wicki (1919–2000)*. St. Pölten 2000.

www.bernhardwicki.de

Zum Thema ›Jugend im Nationalsozialismus‹

- »Du bist nichts, Dein Volk ist alles.« *Forschungen zum Verhältnis von Pädagogik und Nationalsozialismus*, hg. von Christa **Berg** u. Sieglind **Ellger-Rüttgardt**. Weinheim 1991.
- **Gamm**, Hans-Jochen: *Führung und Verführung: Pädagogik des Nationalsozialismus* [Quellen-sammlung]. München 1964 (³1990).
- **Kater**, Michael H.: *Hitlerjugend* [engl. Orig. u.d.T.: *Hitler Youth*. Cambridge 2004]. Darmstadt 2005.
- **Lohmann**, Dieter: »Dulce et decorum est pro patria mori.« Zu Horaz c.III 2.« In: *Schola anatolica. Freundesgabe für Hermann Steinthal*, hg. von Kollegium u. Verein der Freunde des Uhland-Gymnasiums Tübingen. Tübingen 1989, S. 336–372.
- **Schirach**, Baldur von: *Die Hitlerjugend*. Leipzig 1934.
- **Schwarz**, Herrmann: *Nationalsozialistische Weltanschauung*. Berlin 1933.
- **Stippel**, Fritz: *Die Zerstörung der Person. Kritische Studie zur nationalsozialistischen Pädagogik*. Donauwörth 1957.
- **Tewes**, Ludger: *Jugend im Krieg: von Luftwaffen Helfern und Soldaten 1939–1945*. Essen 1989.
- **Usadel**, Georg: *Zucht und Ordnung. Grundlagen einer nationalsozialistischen Ethik*. Hamburg 1935 u. 1943.

Geschichtliche Überblicke

- *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, hg. von Wolfgang **Benz**, Hermann **Graml** u. Hermann **Weiß**. München 1997 (= dtv 3307).
- **Hartmann**, Christian, u. Johannes **Hürter**: *Die letzten 100 Tage des Zweiten Weltkriegs*. München 2005.
- **Lehmann**, Hans Georg: *Deutschland-Chronik 1945 bis 2000*. Bonn 2002 (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für Politische Bildung, 366).

www.dhm.de/lemo/html/wk2/index.html

Primärquellen

- **Buch:** Manfred Gregor: *Die Brücke. Roman*.
[Erstausg.:] München, Wien, Basel: Verlag Kurt Desch 1958;
[vergriffene Tb.-Ausg.:] München: Wilhelm Heyne Verlag 1998 (= Heyne allg. Reihe, 10605);
[aktuelle Hardcover-Ausg.:] München: Deutsche Verlags-Anstalt DVA 2005 (ISBN: 3-421-05870-9).
- **Film [DVD]:** Kinowelt / Arthaus-Video D 1872 (Veröffentlichungsdatum: 13.09.1999)

Kontaktadresse

Bernhard Wicki Gedächtnis Fonds e.V.
Pagodenburgstr. 2, 81247 München
Tel.: 089 / 811 52 67, Fax: 089 / 81 08 93 45
E-Mail: info@bernhardwicki.de
Homepage: www.bernhardwicki.de

Wir danken für die freundliche Unterstützung von:



DEUTSCHE FILMVERSICHERUNGSGEMEINSCHAFT