

Kampfplatz Kino

Filme als Gegenstand politischer Gewalt in der Bundesrepublik

In der bundesdeutschen Nachkriegsfilmgeschichte finden sich einige Beispiele dafür, wie sich der Kampfplatz der politischen Auseinandersetzung von der Leinwand und der Filmpublizistik auf den Kinosaal selbst verlagert. Was sich dabei zeigt, ist das Verschwinden der Grenze zwischen dem Medium Film, als Medium politischer Meinungsbildung, Propaganda oder Agitation, und dem Ort seiner Aufführung, der nun ganz praktisch zum Streitort wird. Die hier vorgestellten Beispiele nehmen dabei explizit oder implizit Bezug auf das Erbe des Nationalsozialismus und den Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Bundesrepublik. Sie können somit auch als Ausdruck geschichtspolitischer Auseinandersetzungen gesehen werden, die sich an politischen und gesellschaftlichen Kontroversen der Nachkriegsgeschichte entzündeten und oft Selbstverständigungsdebatten über Demokratie und Meinungsfreiheit nach sich zogen.

Im Folgenden werden mehrere Gewaltszenen aus dem »Kampfplatz Kino« nachgezeichnet, wobei hauptsächlich auf die publizistischen Auseinandersetzungen, die die Störaktionen begleiteten bzw. ihnen folgten, Bezug genommen wird. Wo sinnvoll, werden auch die zum Anlass der Proteste genommenen Filme mit in die Analyse einbezogen, vor allem, wenn sie Aufschluss über die zum Ausdruck kommenden politischen Positionen geben. Allerdings wird hier explizit ein Ansatz gewählt, der die Aufführung und ihren Ort als Medien der politischen Auseinandersetzung ins Zentrum rückt und weniger die politische Ästhetik der Filme.

Eine vollständige Übersicht aller Kinoproteste ist in diesem Rahmen nicht möglich. Eine systematische Betrachtung steht noch aus.¹ Im Fol-

1 Eine wichtige Grundlage bildet dafür das Dissertationsprojekt von Kai Nowak »Projektionen der Moral« zu Filmskandalen in der klassischen Moderne. Vgl. auch Kai Nowak, Kinemaklasmus. Protestartikulation im Kino, in: Frank Bösch und Patrick Schmidt (Hg.), Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien seit dem 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2010, 179-197. Der Autor nimmt insbesondere das Weimarer Kino in den Blick, wobei er die Formen der Kinoproteste auf Publikumsausschreitungen in Theatern und Opernhäusern im 18. und 19. Jahrhundert zurückführt (vgl. ebd., 180). Er kommt schließlich zu

genden werden einzelne Fälle herausgegriffen und genauer vorgestellt. Ausgewählt wurden die sich an diesen Filmen entzündenden Filmproteste insbesondere deshalb, weil sich an diesen Beispielen die geschichtspolitische Aufladung des Kampfplatzes Kino besonders deutlich zeigt. Die Fallstudie beginnt 1951 mit dem Streit um den heute wenig bekannten anti-kommunistischen Dokumentarfilm *Kreuzweg der Freiheit*², mit dem der Regisseur Johannes Häußler zum einen an seine Filmarbeiten aus dem Dritten Reich anknüpfte, andererseits aber eine neue, die antikomunistischen Gefühle der 1950er Jahre in der Bundesrepublik ansprechende Variante des politischen Dokumentarfilms begründete.³

Eine Fortsetzung dieses vergangenheitspolitisch motivierten Kino-Streits fanden die Aktionen gegen *Kreuzweg der Freiheit* nur wenige Monate später, im Frühjahr 1952, in den gewaltsamen Auseinandersetzungen vor und in jenen Kinos, die Filme von Veit Harlan, dem Regisseur des antisemitischen Hetzfilms *Jud Süß*⁴, ins Programm genommen hatten. An diesem Konflikt entzündete sich »eine in Nachkriegsdeutschland bis dahin unbekannte Protestbewegung«, die sich aus Gewerkschaftsmitgliedern, Sozialdemokraten und Studenten zusammensetzte, lange bevor Ende der 1960er Jahre die Studentenbewegung das politische Parkett der Bundesrepublik betrat.⁵

Deren radikalisierte Überreste, genauer: Mitglieder der sogenannten *Revolutionären Zellen*, platzierten Anfang 1977 Brandsätze in Kinos, die den Spielfilm *Victory at Entebbe*⁶ zeigten. Die geschichtspolitische Dimension spielt in diesem Fall vermittelt durch den Nahostkonflikt in den Streit hinein. Die Dramatisierung der Flugzeugentführung durch ein palästinensisches Kommando mit zwei deutschen Mitgliedern thematisierte die Selektion jüdischer Passagiere und stellte explizit Bezüge zur Ikonografie des Holocaust her. Dies wiederum konfrontierte die bundesdeutsche Gesellschaft und ihre linke Strömung auch mit der Problematik eines neuen lin-

dem Schluss, dass »spätestens in den 60er Jahren die große Zeit der Protestaktionen im Kino vorbei zu sein« scheint (ebd., 195). Der vorliegende Aufsatz behandelt auch Kinoproteste der 1970er Jahre und der Gegenwart.

2 Bundesrepublik Deutschland, 1951.

3 Vgl. Tobias Ebbrecht, »Wir hatten eine Heimat, und die Heimat starb.« Johannes Häußler und die Kontinuitäten im politischen Dokumentarfilm vor und nach 1945«, in: *Filmblatt* 34, Sommer 2007, 6-26.

4 Deutsches Reich, 1940.

5 Torben Fischer und Matthias N. Lorenz, *Lexikon der Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, Bielefeld 2007, 98.

6 Deutscher Verleihtitel: *Unternehmen Entebbe*, USA 1976.

ken Antizionismus und seinem Verhältnis zum (nationalsozialistischen) Antisemitismus.

Auch in der Zeit zwischen diesen exemplarischen Streitfällen der 1950er Jahre und den versuchten Anschlägen in den 1970er Jahren wurden Kinos in der Bundesrepublik immer wieder zu Austragungsorten politischer Auseinandersetzungen. 1951 gab es beispielsweise auch »Stinkbomben gegen den Film ›Die Sünderin‹ mit Hildegard Knef«. ⁷ Der Film von Regisseur Willi Frost gilt als der »erste große Filmskandal der jungen Bundesrepublik«. ⁸ Insbesondere die Kirchen protestierten gegen das Melodrama und dessen Darstellung einer Prostituierten, die ihrem Geliebten, einem schwer kranken Künstler, Sterbehilfe leistet. Neben Prostitution und Selbstmord führte insbesondere das die NS-Vergangenheit tangierende Tabuthema Euthanasie »zu Kinoblockaden und Tumulten, Studentendemonstrationen und Protestmärschen kirchlicher Frauenverbände«, ja sogar zu Morddrohungen gegen Kinobetreiber. ⁹

Auch im Kontext der Kulturpolitik des Kalten Krieges kam es zu Auseinandersetzungen in Kinosälen, meist im Rahmen von Filmfestivals. Ein prominentes Beispiel sind die Proteste gegen den propagandistischen Dokumentarfilm *o.k.* des DDR-Filmemachers Walter Heynowski 1965 in Oberhausen. Der Film behauptete, den Alltag in der Bundesrepublik zu dokumentieren und präsentierte das Schicksal einer jungen Frau, die nach ihrer Flucht aus der DDR in der Bundesrepublik Prostituierte wurde. »Das Publikum reagierte tumultartig mit lauten Buhrufen und piff den Film minutenlang aus.« ¹⁰ Dass auch in diese Auseinandersetzung um einen expliziten Gegenwartsfilm der Bezug zur nationalsozialistischen Vergangenheit hineinspielte, zeigte die auf die Kinoproteste folgende publizistische Auseinandersetzung. Besonders scharf wurde kritisiert, dass Heynowski in seinem Film die sexuellen Beziehungen zwischen amerikanischen Soldaten und deutschen Barfrauen anprangerte und dabei vor allem schwarze GIs in den Vordergrund stellte. ¹¹ Bei einer auf die Vorführung folgenden Pressekonferenz wurde der Film daher als »Machwerk in Stürmer-Manier« von einem bundesrepublikanischen Journalisten titulierte, was Heynowski wiederum dazu verleitete, »westdeutsche Politiker

⁷ Entebbe-Film unter Polizeischutz, in: *Die Welt*, 7.1.1977.

⁸ Jürgen Trimborn, Hildegard Knef. Die Biographie, München 2007, 177.

⁹ Ebd., 183f.

¹⁰ Andreas Kötzing: Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954-1972, Göttingen 2013, 276.

¹¹ Vgl. ebd., 275.

als ›Judenmörder‹ zu bezeichnen.¹² Vonseiten der DDR wurden die Proteste gegen den Film schließlich als »gelenkte Protestaktion« abgetan.¹³ Dabei bediente man sich dort ein Jahr später selbst genau dieses Mittels, um einen unerwünschten Film aus dem Kino zu drängen. Im Dezember 1965 war auf dem II. Plenum des Zentralkomitees der SED eine gesamtjährige Produktion von Spielfilmen verboten worden. Viele dieser Filme richteten ihren Blick auf die Jugend und zeigten u. a., dass dieser das anti-faschistische Erbe der DDR kaum noch bewusst war.¹⁴

Bereits fertiggestellt war zu diesem Zeitpunkt Frank Beyers Film *Spur der Steine*, der am 30. Juni 1966 seine Berliner Premiere erleben sollte. Beyer erinnerte sich später an diese Vorführung: »Es stellt sich heraus, unter den 600 Zuschauern sind 80 bis 100 Leute, die den Film schon kennen und in die Premiere geschickt wurden, um ›Stimme des Volkes‹ zu spielen. Sie sollen den Film niederschreien.«¹⁵ Das gelang auch. Mehrere Vorstellungen wurden gestört, manche gar abgebrochen. Schließlich wurde der Film abgesetzt. Erst Jahrzehnte später wird die Aktenlage die Lenkung des Kinoprotests belegen. In einem Telegramm des Politbüros an SED-Bezirkssekretäre heißt es: »Während des kurzfristigen Einsatzes des Films ›Spur der Steine‹, der bestimmt vom Publikum nicht unkritisch aufgenommen wird, werden in den Bezirksstädten einige publikumswirksame Filme wie ›Spartakus‹, ›Gestern, heute und morgen‹ u. a. eingesetzt.«¹⁶ Die Absetzung des Films war also bereits vor dem Start beschlossen. Entsprechend waren auch die Störungen von der Staatsführung ›vorhersehbar‹. Rückblickend drängte sich Beyer selbst der Vergleich mit politisch doch scheinbar ganz anders motivierten Filmprotesten auf: »So etwas hatte es in der Filmgeschichte der DDR noch nicht gegeben. Dass die Nazis Anfang der dreißiger Jahre den amerikanischen pazifistischen Film *Im Westen nichts Neues* [...] niedergeschrien hatten, wusste ich. Unfassbar war für mich, dass die SED, deren Mitglied ich war, eine solche gelenkte ›Provokation‹ organisiert hatte.«¹⁷ Am 5. Dezember 1930 hatten Nationalsozialisten in einem Kino am Berliner Nollendorfplatz die Vorführung von

12 Ebd., 277.

13 Ebd., 276.

14 Beispiele für verbotene Filme, die diesen Vergangenheitsbezug explizit oder implizit aufgriffen sind *Denk bloß nicht ich heule* von Frank Vogel, *Karla* von Herrmann Zschoche und *Jahrgang 45* von Jürgen Böttcher.

15 Frank Beyer, *Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben*, München 2001, 146.

16 Zit. n. ebd., 146.

17 Ebd., 149.

Erich Maria Remarques Antikriegsfilm durch Zwischenrufe gestört. Es wurden Stinkbomben geworfen und weiße Mäuse freigelassen.¹⁸

1966 wurden im Westteil Berlins abermals weiße Mäuse in einem Kino ausgesetzt.¹⁹ Grund dafür war eine Vorführung des italienischen Dokumentarfilms *Africa addio*, auf den »massive Störungen« durch protestierende Studenten folgten.²⁰ Der Film zeigte die Erschießung von Schwarzen vor laufender Kamera, »die Schwarzen erscheinen in drohenden, harten Großaufnahmen«, die Weißen werden »auch wenn sie wahllos Neger töten zumeist als Edelmenschen präsentiert«, berichtete *Der Spiegel*.²¹ Gegen die Vorführungen im Berliner Kino Astor am Kurfürstendamm regten sich Proteste. Fünfzig Studierende stürmten die Bühne, unter ihnen auch Kommilitonen aus Nigeria und anderen afrikanischen Ländern. Auf dem Kurfürstendamm demonstrierten 800 Menschen gegen den Film. Nach neun gestörten Vorführungen wurde der Film schließlich abgesetzt.²² Studentenverbände kritisierten »Rassenhass«, der *Tagesspiegel* erkannte in dem Streifen die »brutale Fratze des Rassismus«.²³ Auch dieser Filmprotest stand somit im Spannungsfeld der nationalsozialistischen Vergangenheit, auch wenn das Landgericht Berlin ein Ermittlungsverfahren gegen den Film einstellte, weil es eine »Aufstachelung zum Rassenhass« nicht erkennen konnte.²⁴

Diese Beispiele zeigen, dass das Kino in der Nachkriegszeit durchaus als Ort öffentlicher Auseinandersetzungen fungierte, die sich auch in Form politischer Gewalt und Gegengewalt äußerten. Insbesondere im hier betrachteten bundesrepublikanischen Kontext standen die Kinoproteste aber auch immer wieder im Spannungsfeld der politischen und juristischen Auseinandersetzungen um Demokratie und Meinungsfreiheit. Das kulturelle Feld war dabei nicht nur Austragungsort einer symbolischen Politik, sondern ein umkämpfter Raum, in dem durch gewalttätige Aktionen Deutungsmacht entweder infrage gestellt oder erzeugt werden sollte. Die Beispiele zeigen aber auch, dass bei aller Unterschiedlichkeit der politischen Themen, die hier zum Disput standen, die besondere geschichtspolitische Konstellation der deutschen Nachkriegsgesellschaft(en) zumindest implizit in die Auseinandersetzungen hineinreichte. Dies soll im Folgenden an den drei anfangs skizzierten Fallbeispielen genauer untersucht werden.

18 Vgl. Nowak, *Kinemaklasmus* (wie Anm. 1), 179.

19 Ebd., 195.

20 Vgl. Entebbe-Film unter Polizeischutz (wie Anm. 7).

21 *Africa addio*. Starker Spürsinn, in: *Der Spiegel*, Nr. 34/1966, 86-89, hier 89.

22 Ebd., 86.

23 Ebd., 89.

24 Ebd.

Eine »scharfe, aber dem Frieden dienende Waffe«²⁵ –
Streit um *Kreuzweg der Freiheit*

»Skandal in der Filmbühne Wien«, titelte am 26. November 1951 die Berliner Zeitung *Montagsecho*. Im Kino am Kurfürstendamm hatte einen Tag zuvor der Film *Kreuzweg der Freiheit* seine Erstaufführung erlebt. Diese wurde »durch empörende Zwischenfälle getrübt«, denn als »die Vorführung im Gange war, wurden im Parkett und auf dem Rang Stinkbomben geworfen und besonders für diese Vorstellung gedruckte kommunistische Flugzettel verstreut«.²⁶ Anlass war ein Film, der bereits im Vorfeld als »disziplinierte Anklage gegen Hitler, den Verderber des Vaterlandes, aber auch gegen Jalta und Potsdam und gegen die Gleichgültigen und Schwächlichen in unseren Reihen« gefeiert worden war.²⁷ Allerdings konnte der Film am Totensonntag 1951 nur mit einer Ausnahmegenehmigung gezeigt werden, denn die Freiwillige Selbstkontrolle (FSK) hatte entschieden, eine Freigabe nur unter Vorbehalt von Änderungsaufgaben zu erteilen. Diese bezogen sich einerseits auf die revanchistische Tendenz des Films, der im ersten Teil ausgiebig das Schicksal der Flüchtlinge aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten zum Gegenstand hat, dabei aber die Verbrechen des Nationalsozialismus ausspart, weshalb auch die FSK die »durch den gesprochenen Begleittext zum Ausdruck kommende geschichtliche Verfälschung der Ursachen des deutschen Zusammenbruchs« kritisierte.²⁸ Stattdessen rückte der Film in antikommunistischer Absicht die Abriegelung der innerdeutschen Grenzen, Flucht aus der SBZ sowie das Verhalten der russischen Besatzungsbehörden und der Roten Armee in den Fokus. Mit zum Teil nachinszenierten Szenen von einer Vergewaltigung durch einen russischen Soldaten, einer gescheiterten Flucht über die Zonengrenze und der dämonisierenden Inszenierung einer »Geschäftsstelle der SED« als Sinnbild einer kommunistischen Verschwörung bediente der Film das Repertoire antikommunistischer Einstellungen.

Sowohl die Thematik als auch Auswahl und Anordnung des Materials ließen die politische Stoßrichtung des Films klar erkennen. Entsprechend beschrieb ihn der Berliner FDP-Politiker Carl-Hubert Schwennicke, der auch auf der Premierenfeier öffentlich als Fürsprecher auftrat, »als eine scharfe, aber dem Frieden dienende Waffe im Kampfe um Freiheit und

25 Carl-Hubert Schwennicke, *Kreuzweg der Freiheit*, in: *Montagsecho*, 26.11.1951.

26 Skandal in der Filmbühne Wien. Empörende Szenen bei der Premiere von »Kreuzweg der Freiheit«, in: *Montagsecho*, 26.11.1951.

27 *Kreuzweg der Freiheit*, in: *Der Tagesspiegel*, 20.10.1951.

28 Politische Fragen um *Kreuzweg der Freiheit*, in: *Filmwoche*, Nr. 49, 8.12.1951.

Recht«. ²⁹ Vor Beginn der Vorführung erklärte er kämpferisch, der Film werde »mit oder ohne Kontrolle« auch weiterhin gezeigt und spielte damit auf das vorläufige Verbot des Films durch die FSK an, der er im Übrigen unterstellte, von der DDR unterwandert zu sein. ³⁰ Zuvor hatte Schwennicke Protestschreiben an mehrere Politiker geschickt, in denen er sich über die FSK empörte, obwohl diese den Film für die einmalige Vorstellung ohne Schnittaufgaben freigegeben hatte. Der Berliner Bürgermeister Ernst Reuter kritisierte anschließend das »Verbot als unverständlich«. ³¹ Auf diese Weise war der Film durch die Entscheidung der FSK und die Kampagne Schwennickes bereits im Vorfeld zum Politikum geworden. Die »Premiere mit Zwischenfällen« kam daher kaum überraschend. ³²

Ungefähr eine halbe Stunde nach Beginn der Vorstellung flimmerten die nachgestellten Vergewaltigungsszenen über die Leinwand, an die sich ein Rezensent folgendermaßen erinnerte: »In einer glutzerfressenen Stadt schleicht der Asiat durch Trümmer im Angriff auf seine wehrlose Beute.« ³³ Die Szene stellt unmissverständlich das angsterfüllte Gesicht einer Frau dem eines Rotarmisten gegenüber, der an einer Tür rüttelt und diese schließlich eintritt. Durch den Spalt erkennt der Zuschauer das Gesicht des Soldaten. Der Gegenschnitt zeigt in Nahaufnahme ein Kindergesicht. Dann ist, die Leinwand füllend, wieder das Gesicht des Soldaten zu sehen, dessen Schatten über die Frau und ihre Kinder fällt, bevor der Film, in der später geschnittenen Version, auf suggestive Weise zum sowjetischen Ehrenmal in Berlin-Treptow überschneidet. Während der Premierenvorstellung landeten an dieser Stelle des Films kleine Stinkbomben im Parkett, die vom Rang heruntergeworfen worden waren. ³⁴ »Knoblauch- und Käsedämpfe« verteilten sich im Raum, ³⁵ doch nur wenige Besucher verließen das Kino. Die Mehrheit sah sich den Film, teilweise »mit vorgehaltenen

29 Schwennicke, Kreuzweg der Freiheit (wie Anm. 24).

30 »Sollten die Fäden des Ostens auch in die Filmselfbstkontrolle reichen?«, fragte der Landesvorsitzende der FDP auf einer offiziellen Versammlung seiner Partei im November und »riet den Mitgliedern der Filmselfbstkontrolle, einmal freiwillig in die Sowjetzone zu gehen«. (Eine skandalöse Entscheidung. Selbstkontrolle verbietet »Kreuzweg der Freiheit«, in: *Der Tagesspiegel*, 23.II.1951.) Die DDR-Presse nahm offensichtlich den Ball auf und unterstellte Schwennicke eine Mitgliedschaft in der Gestapo (vgl. Skandal am Ku-Damm, in: *Berliner Zeitung*, 27.II.1951).

31 Filmverbot löst politischen Streit aus, in: *Neue-Ruhr-Zeitung*, 24.II.1951.

32 Premiere mit Zwischenfällen, in: *Die Neue Zeitung*, 27.II.1951.

33 Mario Passarge, Fanfare gegen die Müdigkeit. Eindrücke von der Erstaufführung des Films »Kreuzweg der Freiheit«, in: *Montagsecho*, 26.II.1951.

34 Stinkbomben störte [sic!] Dokumentarfilm, in: *Hamburger Freie Presse*, 26.II.1951.

35 ... heißt jetzt Kaliningrad, in: *Der Kurier*, 26.II.1951.

Taschentüchern«, bis zum Ende an.³⁶ Folgt man der Berichterstattung, dann drückte sich in diesem Sitzenbleiben nicht nur aktiver Widerstand gegen die Störungen, sondern auch ungeteilte Zustimmung zum Film und seinem Gegenstand aus. »Wenn sie denken, sie können uns stören – nun gerade nicht«, sei im Publikum geflüstert worden, nachdem noch zwei weitere Stinkbomben geworfen wurden.³⁷ Als die Zuschauer nach der Vorführung den Saal verließen, konnte die vor den Ausgängen postierte Polizei die Störer nicht identifizieren. Allerdings wurden auf der Treppe Flugblätter gefunden. Neben der Forderung »Setzt den Film ab, wir wollen nicht ins Massengrab«³⁸ war auf diesen zu lesen: »Solcher Film am Totensonntag ist Leichenschändung. So hetzte auch Hitler 7 Millionen Deutsche in den Tod.«³⁹ Für die Befürworter des Films war schnell klar, wer für diese Störungen verantwortlich war. Schon im Kino wurde gerufen: »Das war kommunistischer Gestank«,⁴⁰ und schnell waren als Urheber »offensichtlich bestellte kommunistische Störtrupps« identifiziert.⁴¹

Die Proteste gegen den Film wurden auf diese Weise in ein klares politisches Schema eingeordnet, welches der Film selbst vorgegeben hatte. Die Etikettierung als eine aus der DDR gelenkte Störaktion entzog ihnen gleichzeitig die vergangenheitsorientierte Legitimation. Was offensichtlich als Dissens über die Wahrnehmung der nationalsozialistischen Vergangenheit begann, wurde Bestandteil der Systemauseinandersetzung im Kalten Krieg. Aber auch die ursprüngliche Intention des Kinoprotests, die revisionistische Tendenz des Films anzuprangern, entsprang nicht der Absicht, die deutschen Verbrechen und den Holocaust zum Gegenstand der Auseinandersetzung zu machen. Eingelassen in die geschichtspolitischen Diskurse jener Zeit, ging es auch den Störern in erster Linie um eine Selbstverständigung über die ›deutsche‹ Kriegserfahrung und die Folgen des Zusammenbruchs. Die Befürworter des Films und seiner Stoßrichtung versuchten diese Dimension hingegen auszublenden und bemühten, wie Schwennicke, die Rhetorik demokratischer Gesinnung, die sich allerdings fast ausschließlich aus der Position »gegen die östlichen Machthaber« speiste. »Es ist uns unfasslich«, erklärte Schwennicke in einer Stellungnahme nach der Premiere, »daß es Deutsche geben soll, die dieses Film-

36 Stinkbomben störte Dokumentarfilm (wie Anm. 33).

37 »Kreuzweg« – ein voller Erfolg. Premiere in der Filmbühne – Kommunistische Stinkbomben, in: *Der Tag*, 27.11.1951.

38 Stinkbomben (wie Anm. 33).

39 Skandal am Kurfürstendamm, in: *Nachtextexpress*, 26.11.1951. Die Lokalzeitung erschien im Ostteil von Berlin.

40 »Kreuzweg« – ein voller Erfolg (wie Anm. 36).

41 Stinkbomben gegen »Kreuzweg«. Kommunistische Trupps stören Vorführung des Westberliner Dokumentarfilms, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 26.11.1951.

werk verbieten oder gar als nationalistisch abtun wollen.« Implizit schwingt hier ein Vorwurf gegen ›undeutsches‹ Verhalten mit, genauso wie Schwennickes Bekenntnis für die Demokratie eine implizite Drohung enthält: »Hat uns der Untergang der Weimarer Republik gar nichts gelehrt? Wollen wir wieder eine tiefe Kluft zwischen der demokratischen Staatsidee und dem Empfinden unseres Volkes schaffen?«⁴² Diese Stellungnahmen verdeutlichen das in den 1950er Jahren nicht unübliche instrumentelle Verhältnis zur Demokratie ebenso wie die Transformation nationalistischer und antikommunistischer Haltungen in die postnazistische Kultur der jungen Bundesrepublik.

Dennoch zogen die Vorfälle in der Filmbühne Wien in den folgenden Wochen eine zunehmend kritische publizistische Debatte nach sich, in der auch die NS-Vergangenheit von Regisseur Häußler thematisiert wurde.

Häußler hatte kurz vor der Regierungsübernahme der NSDAP einen der ersten NS-Propagandafilme, *Blutendes Deutschland*⁴³, gedreht, in dem Hitler und die nationalsozialistische Bewegung als Retter aus Arbeitslosigkeit und ›kommunistischer Gefahr‹ inszeniert wurden. Der Film ist mit Zitaten aus Wochenschauen und Propagandafilmen sowie Spielszenen bebildert und orientierte sich an nationalistischen und völkischen Geschichtsmysen.⁴⁴ Um diesen letzten noch in der Weimarer Republik produzierten ›politischen Dokumentarfilm‹ gab es bereits zeitgenössische Kontroversen. *Blutendes Deutschland* wurde 1932 zwar zunächst in einer dreißigminütigen Fassung gezeigt, jedoch am 31. Dezember 1932 von der Filmprüfstelle Berlin verboten und nur für geschlossene Vereinsveranstaltungen zugelassen, woraufhin er zumindest auf internen Veranstaltungen der NSDAP gezeigt werden konnte.⁴⁵ Nach der Regierungsübernahme im Januar 1933 wurde der Film im März in einer von Häußler erweiterten Version für öffentliche Vorführungen freigegeben⁴⁶ und – so Häußler – mit ca. 140 Kopien in mehr als 3000 Kinos vorgeführt.⁴⁷

Bereits in der Weimarer Zeit hatte Häußler seine nationalistische politische Gesinnung mit seinem Interesse am Medium Film verbunden und

42 Schwennicke, Kreuzweg der Freiheit (wie Anm. 24).

43 Deutsches Reich, 1932.

44 Peter Zimmermann, Gebt mir vier Jahre Zeit. Erfolgsbilanzen der NS-Propaganda, in: ders., Kay Hoffmann (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3, ›Drittes Reich‹ 1933-1945, Stuttgart 2005, 530-553, hier 532 f.

45 Thomas Hanna-Daoud: Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung. Köln/Weimar/Wien 1996, 327.

46 Ebd., 336.

47 Häußler an Staatskommissar Hinkel (Propagandaministerium) am 18.6.1936, BArch RK-J0039, 1602.

eine politische Filmpraxis entwickelt, in der der Film ganz unmittelbar zur propagandistischen Waffe in einem ideologischen Krieg wurde. Im Jahr 1925 hatte er mit der »Vereinigung der Freunde des deutschen Films« eine Filmgruppe gegründet, die »die nationalen Elemente, die am deutschen Film interessiert« waren, versammeln sollte, und der es erfolgreich gelang, »mehr als eine Million Flugblätter gegen den jüdisch-bolschewistischen Einfluss herzustellen und zu verbreiten«, obwohl die Gruppe »ständig von der politischen Polizei verfolgt wurde«.48 Die Aktivitäten schlossen auch Störaktionen gegen Kinos ein, die »die jüdisch-marxistischen Schmutzfilme vorführten«.49 Solche Aktionen waren keine Seltenheit: »Gerade in der Krise der Weimarer Republik, der ›Demokratie ohne Demokraten‹ [...] wurden brisante Debatten auch im Kino ausgefochten, vis-à-vis mit dem angefeindeten Film.«50

Der spätere Streit um *Kreuzweg der Freiheit* wiederholte also gewissermaßen Häußlers eigenes Konzept vom Film als Instrument politischer Agitation in der Nachkriegszeit, nun mit veränderten Vorzeichen. Der in den 1920er Jahren entwickelte Filmaktivismus Häußlers zeigt aber auch, dass der Kampfplatz Kino kein exklusiver Ort linken Protests war, sondern sich auch in den Dienst der nationalsozialistischen Ideologie stellen ließ, die zu dieser Zeit nach kultureller Hegemonie strebte. Entsprechend erinnerte sich Häußler 1934 an seine zehn Jahre zurückliegenden Aktivitäten: »Die wichtigste Propaganda, die seinerzeit von mir im Rahmen dieser Organisation durchgeführt wurde, war die Flugblatt-Propaganda gegen den undeutschen Film, sowie auch gegen diejenigen Firmen, die bolschewistisch verseucht waren.«51 Der Antikommunismus war neben dem Antisemitismus bereits hier ein zentraler Bestandteil seiner Filmarbeit, was Häußler zu einem der frühesten Pioniere des nationalsozialistischen Films machte.

Häußlers politische Filmarbeit am Vorabend des Dritten Reiches und seine spätere Unterstützung der NS-Propaganda wurden 1951 Gegenstand des publizistischen Nachspiels, das auf die Stinkbomben bei der Premiere von *Kreuzweg der Freiheit* folgte. Insbesondere der Film- und Theaterkritiker Friedrich Luft bezog in der *Neuen Zeitung* gegen den Film Stellung und thematisierte Häußlers Vergangenheit. Dazu veröffentlichte er auch

48 Johannes Häußler, Kurzer Bericht über meine politische Tätigkeit und meine Filmarbeit vom Jahre 1919/1935, BArch RK-J0039, 1666-1674, hier 1666.

49 Ebd.

50 Nowak, Kinemaklasmus (wie Anm. 1), 181.

51 Johannes Häußler, Kurzer Bericht über meine Filmarbeit von 1924/1934, BArch RK-J0039, 1748-1754, hier 1748.

Auszüge aus Akten, die zwischenzeitlich in den Beständen der Reichskulturkammer aufgefunden worden waren.⁵²

Lufts Intervention gegen Häußler und dessen Film richtete sich nicht nur auf die unbewältigte Vergangenheit. Der Verweis auf die Kontinuität in Häußlers Filmarbeit verdeutlicht vielmehr einen in der bundesrepublikanischen Gegenwart ansetzenden Streit über ein unterschiedliches Verständnis von Demokratie und Freiheit. Lufts Kritik an der ideologischen Stoßrichtung von *Kreuzweg der Freiheit* wies gerade zur Verteidigung von Demokratie und Freiheit die formalistische Demokratie-Rhetorik der Befürworter des Films explizit zurück. Er kritisierte Antikommunismus und Antisemitismus gerade darum, weil er sie als Relikte der nationalsozialistischen Ideologie wahrnahm, die dieser Freiheit entgegenstünden. In implizitem Rekurs auf die Ausführungen Schwennicks kritisierte Luft mit Häußler jene »falschen Bundesgenossen«, die sich als Verteidiger der Freiheit brüsteten, aber Ressentiments verbreiteten. »Ein Film, der das Thema der Freiheit hat, ist wichtig«, betonte Luft daher in seinen Bemerkungen zur Diskussion um *Kreuzweg der Freiheit*. »Aber geschaffen werden sollte er nur von solchen, die niemals das Prinzip der Freiheit bekämpft haben und unterdrücken halfen, von solchen, deren Integrität sie zu solchem wichtigen Thema legitimiert, Herr Häußler, das ist klar, gehört zu ihnen nicht.«⁵³

Kino, Protest und unbewältigte Vergangenheit – Der Fall Harlan

Die *Neue Zeitung* veröffentlichte im August 1951 auch die vom Publizisten Erich Lüth initiierte »Friedensbitte an Israel«, die zu persönlicher und politischer Wiedergutmachung aufrief.⁵⁴ Lüth, Direktor der Staatlichen Pressestelle von Hamburg – der Stadt, in der ab 1950 ein Prozess gegen Veit Harlan, den Regisseur des antisemitischen Hetzfilms *Jud Süß*, geführt wurde –, hatte im Rahmen der Eröffnung der »Woche des deutschen Films« bereits im September 1950 dazu aufgerufen, Harlans neuen Film *Unsterbliche Geliebte* (BRD 1951) zu boykottieren, mit dessen Dreh der Regisseur bereits unmittelbar nach seinem Freispruch begonnen hatte.⁵⁵ Nachdem Verleih und Produktionsfirma gegen Lüths Aufruf erfolgreich geklagt

52 Friedrich Luft, Die Filmselbstkontrolle hat völlig recht. Im Kampfe für die Freiheit brauchen wir keine falschen Bundesgenossen, in: *Neue Zeitung*, 6.12.1951.

53 Ebd.

54 Vgl. Dietrich Kuhlbrodt, Deutsches Filmwunder. Nazis immer besser, Hamburg 2006, 30.

55 Peter Reichel, Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute, München 2001, 134.

hatten, solidarisierten sich Gewerkschaften, Intellektuelle und Studenten mit Lüths Forderung.⁵⁶ Dieser erklärte, Harlans Wiederauftreten müsse »kaum vernarbte Wunden wiederaufreißen und abklingendes Misstrauen zum Schaden des deutschen Wiederaufbaus furchtbar erneuern«. Daher sei es »nicht nur das Recht anständiger Deutscher, sondern sogar ihre Pflicht, sich im Kampf gegen diesen unwürdigen Repräsentanten des deutschen Films über den Protest hinaus auch zum Boykott bereitzuhalten«.⁵⁷ Damit gab er den Rahmen vor, in dem sich die darauf folgende »Anti-Harlan-Bewegung« (Wolfgang Kraushaar) bewegte.⁵⁸ Erste Störaktionen gegen die Vorführung von *Unsterbliche Geliebte* gab es bei der Uraufführung in Herford am 1. Februar 1951.⁵⁹ Mehr als 60 Aktionen gegen Harlan-Filme fanden daraufhin im folgenden Jahr statt, zu aufsehenerregenden Störaktionen vor und in Kinos kam es zu Beginn des Jahres 1952 in Göttingen und Freiburg, als dort Harlans zweiter Nachkriegsfilm *Hanna Amon* (BRD 1952) gezeigt werden sollte.⁶⁰

In Freiburg hatten bereits im März 1951 Vertreter der CDU, SPD und FDP sowie des Deutschen Gewerkschaftsbundes und des Katholischen Deutschen Frauenbundes zusammen mit Studentenvertretern und lokalen Persönlichkeiten demonstriert, um Lüths Anliegen zu unterstützen.⁶¹ Als bekannt wurde, dass Harlans neuer Film in Anwesenheit des Regisseurs in der Stadt gezeigt werden würde, organisierte sich Anfang Februar 1952 erneuter Protest. Zunächst »wurden Flugblätter verteilt und Unterschriften gegen die Aufführung des Films gesammelt. Doch bald bildete sich eine informelle Gruppe von vielleicht 20 bis 25 Studenten, die vereint mit einigen jungen Gewerkschaftern zu direkten Störaktionen übergehen wollten.«⁶² Am Tag der Premiere fanden sich rund 25 Kritiker Harlans vor dem Kino Friedrichsbau ein und erwarben regulär Kinokarten.⁶³ Nach Beginn der Vorstellung, als Harlans Name auf der Leinwand erschien, reagierten sie mit Buhrufen. »Der anwesende Polizeidirektor erinnerte sich daran, daß man nun ja in einer Demokratie lebte, und ließ deshalb das Publikum demokratisch abstimmen, ob der Film gezeigt werden solle oder nicht. Natürlich unterlagen die Veit-Harlan-Gegner und wurden aufgefor-

56 Michael T. Koltan, »Wir haben vor Begeisterung geheult!« Die Demonstrationen gegen Veit Harlans *Hanna Amon* im Jahr 1952, in: *Journal Film* 26/1993, 20-25, hier 20.

57 Zit. n. Reichel, *Vergangenheitsbewältigung* (wie Anm. 54), 134 f.

58 Zit. n. ebd., 135.

59 Vgl. Kuhlbrodt, *Deutsches Filmwunder* (wie Anm. 53), 31.

60 DGB-Funktionäre protestieren auf eigene Faust, in: *Filmwoche*, 16.2.1952.

61 Koltan, »Wir haben vor Begeisterung geheult!« (wie Anm. 55), 20.

62 Ebd.

63 Ebd.

dert, das Kino zu verlassen. Dies taten sie auch, jedoch nicht ohne beim Hinausgehen die eine oder andere Stinkbombe fallen zu lassen.«⁶⁴ Einen ähnlich instrumentellen Rückgriff auf eine lediglich formal verstandene Demokratie unternahm auch Harlans Filmverleih. Er organisierte eine, kaum repräsentativ zu nennende, Befragung, die eine 84-prozentige Zustimmung zu Harlans Film ergab.⁶⁵ Die Proteste in Freiburg gingen indes weiter. Flugblätter wurden verteilt, Plakate vor den Kinos hochgehalten. Die Polizei reagierte mit Festnahmen. Am 16. Januar 1952 fand eine Protestversammlung an der Universität statt. Ein Demonstrationzug von rund hundert Studenten marschierte unter dem Motto »Wer Judenhetsfilme drehte, darf in Deutschland nicht mehr filmen« zum Kino in der Kaiser-Joseph-Straße. Dort stießen sie auf Polizisten und erregte Bürger: »Während sich die Demonstranten [...] auf dem Bürgersteig postierten, sammelte sich in kurzer Zeit auf der gegenüberliegenden Straßenseite eine zwischen Neugier und Aggression schwankende Menschenmenge. Schmährufe wurden laut. Die Demonstranten wurden als ›Schmutzfinken‹, ›Judensöldlinge‹ und ›Judenlummel‹ beschimpft.«⁶⁶ Es kam zu Handgreiflichkeiten und Festnahmen.

Obwohl sich der Kinokrieg weiter radikalisierte, erfuhren die Studenten von Politikern, Journalisten und Hochschullehrern Unterstützung für ihren Protest. Was sich hier abzeichnete, war also gerade keine Rebellion gegen die politische Ordnung der Bundesrepublik, sondern, ganz im Sinne des Aufrufs von Lüth, ein moralisches Bekenntnis: »Es war also nicht so, daß die Aktion von irgendeinem ›linken Lager‹ ausging und sich gegen ›Rechte‹ wandte. Vielmehr demonstrierte eine zukünftige gesellschaftliche Elite, daß sie ein neues, besseres Deutschland repräsentiere.«⁶⁷ Ihnen gegenüber stand wiederum eine Bevölkerung, die, so Koltans These, keineswegs *wegen* Harlans nationalsozialistischer Vergangenheit den Film befürwortete, sondern diese Vergangenheit gerade durch solche Filme vergessen wollte: »doch dieses kulturindustriell organisierte Vergessen wurde durch die Demonstranten verhindert, da diese gerade den *Hanna Amon* mit einer Vergangenheit in Verbindung brachten, die man mit solchen Filmen vergessen wollte.«⁶⁸ Die Harlan-Proteste markieren somit einen ersten intergenerationellen Konflikt der Nachkriegszeit. Selbst wenn die Zuschauer den Film kaum aufgrund von Harlans NS-Vergangenheit schauen wollten, drückte sich in der den Regisseur unterstützenden Haltung doch

64 Ebd., 21.

65 Vgl. Reichel, *Vergangenheitsbewältigung* (wie Anm. 54), 136.

66 Koltan, »Wir haben vor Begeisterung geheult!« (wie Anm. 55), 21.

67 Ebd., 23.

68 Ebd., 22.

unter anderem der Wunsch aus, die Vergangenheit, und damit auch die Frage nach persönlicher Schuld, ruhen zu lassen. Gleichzeitig war dieser Zuspruch aber, ähnlich wie beim zeitgleich erfolgreichen Genre der Heimatfilme, bereits Ausdruck einer spezifischen Nostalgie, die allerdings mit einer Transformation der alten NS-Kino-Ästhetik in die bundesrepublikanische Kultur einherging.

Auf die Störung dieses nostalgischen Wunsches durch die Studenten reagierten Teile des Filmpublikums mit einer Aggression, die die alten antisemitischen Ressentiments wieder hervorbrachte. An den Filmen Harlans und am Ort der Zerstreuung, dem Kino, entzündete sich also eine Auseinandersetzung, in deren Zentrum die Aushandlung einer neuen Nachkriegsidentität stand. Auch hier waren es weniger die nationalsozialistischen Verbrechen gegen die Juden, deren Ausblendung den Kern des Anstoßes bildete, sondern der »Wille zur bedingungslosen Identifikation mit einem ›guten‹ Deutschland«. ⁶⁹ Wie bereits bei den Konfrontationen um *Kreuzweg der Freiheit* stand auch hier nicht etwa die mangelnde Auseinandersetzung mit dem Massenmord an den europäischen Juden im Zentrum, sondern der Wunsch nach moralischer Wiedergutmachung. Dennoch trat auch der Holocaust im Kontext des antisemitischen Charakters von *Jud Süß* und der Verwendung antisemitischer Stereotype gegen die Protestierer stärker in der öffentlichen Wahrnehmung hervor. Im Vordergrund stand jedoch, dass die Proteste vor allem ein aktives Bekenntnis zur Demokratie und einem auch Protest einschließenden Politikverständnis formulierten, das sich vom instrumentellen Demokratieverständnis der Befürworter Harlans absetzte. Zwar war »Demokratie« in der öffentlichen Auseinandersetzung zur bindenden Norm geworden, auf die sich Befürworter wie Gegner Harlans beriefen. Allerdings zeigte sich – ähnlich wie im Fall Häußler – im Versuch, die demokratische Willensbekundung der Studenten zu diskreditieren, ein Ressentiment gegen Formen des Protests als demokratische Streitkultur, wenn den Harlan-Gegnern unterstellt wurde, diese brächten mit ihren Aktionen den Antisemitismus erst hervor. ⁷⁰ Gegen diese Diskreditierung der Demokratie und Verharmlosung des Antisemitismus verwahrte sich in der anschließenden Debatte der im selben Artikel angegriffene Redakteur des Südwestfunks Klaus Peter Schulz, der erklärte, »daß es für die Demokratie erst zu kämpfen und zu arbeiten gilt, bevor man in aller Gemütsruhe ihre Früchte genießen will. Von der Arbeit und von dem Kampf für die Demokratie sind auch wir Deutsche nicht entbunden, selbst wenn wir sie nicht errungen haben, son-

69 Ebd.

70 Helm ab!, in: *Filmwoche*, 2.2.1952.

dern wenn sie vielen von uns noch immer als unvermeidliches Ergebnis des militärischen Zusammenbruchs erscheinen mag.«⁷¹

Das Kino wurde in der Nachkriegszeit sporadisch zum Ort dieses Kampfes. Als privater Rückzugsort und gesellschaftlicher Versammlungsraum ist es zwischen kommerziellen Interessen und der Kommunikation und Verhandlung kultureller und moralischer Werte positioniert, produziert einerseits eine passive Zuschauermasse und zielt andererseits auf den aktiven Zuschauer ab. Damit bot es sich als potenzieller Streitort und Kampfplatz geradezu an. Politische Aktionen, die sich im Kino entzündeten, zielten daher nicht ausschließlich auf das Kino, sondern wirkten in die gesellschaftliche Realität hinein. Darauf wies auch Erich Lüth in einem letzten Beitrag zur Harlan-Kinodebatte hin, als er erklärte, die Studenten von Freiburg und Göttingen hätten »für Frieden und Israel demonstriert, wofür ihnen unter antisemitischen Beschimpfungen die Köpfe blutig geschlagen worden sind«.⁷²

Wiederkehr des Verdrängten – Sprengbomben auf *Unternehmen Entebbe*

Fünfundzwanzig Jahre nach den Harlan-Protesten, im Januar 1977, diente schließlich der Staat Israel als Folie für einen Kinokrieg in der Bundesrepublik, in dem nun auch die Erinnerung an den Holocaust ganz dezidiert in den Fokus rückte. In zwei Kinos, in Aachen und Düsseldorf, wurden Brandsätze gefunden, die die Vorführungen des US-amerikanischen Spielfilms *Unternehmen Entebbe* verhindern sollten. Damit zeichnete sich – im Vergleich zu den Protesten der 50er und 60er Jahre – auch eine Radikalisierung auf dem Kampfplatz Kino ab. Flugblätter und Stinkbomben wurden von Brand- und Sprengsätzen abgelöst, erheblicher Sachschaden und Verlust von Menschenleben war einkalkuliert.

Nur sechs Monate nach der Befreiung von rund hundert Geiseln durch eine israelische Militäreinheit, die von einem deutsch-palästinensischen Kommando nach Entebbe entführt worden waren, brachte der Produzent David L. Wolper als Erster eine Filmversion der Ereignisse auf die Leinwand.⁷³ Regisseur des Films war Marvin Chomsky, dessen Fernsehserie *Holocaust*⁷⁴ drei Jahre später in der Bundesrepublik eine breite Beschäftigung mit dem Schicksal der Juden im Zweiten Weltkrieg auslösen sollte.

71 Südwestfunk-Kommentar zu »Helm ab«, in: *Filmwoche*, 23.2.1952.

72 Erich Lüth, Wiedergutmachung, in: *Filmwoche*, 1.3.1952.

73 Es folgten noch zwei weitere Filme: *Raid on Entebbe (Die keine Gnade kennen, USA 1977)* und *Mivtsa Yonatan (Operation Thunderboldt, Israel 1977)*.

74 USA 1979.

Auch *Unternehmen Entebbe* enthielt, trotz seines Aktualitätsbezuges, bereits Hinweise auf die nationalsozialistische Vergangenheit: speziell die in Entebbe vorgenommene Selektion jüdischer Passagiere. Maßgeblich beteiligt an dieser Aktion waren die beiden deutschen Mitglieder des Entführungskommandos, Wilfried Böse und Brigitte Kuhlmann. Beide hatten Mitte der 1970er Jahre die *Revolutionären Zellen* (RZ) in Frankfurt mitbegründet.⁷⁵ Wie die RAF und die Bewegung 2. Juni gab es auch bei der RZ enge Kontakte zu palästinensischen Gruppen. Böse und Kuhlmann hatten wohl bereits 1972, noch vor der Gründung der RZ, die Vorbereitungen des Olympia-Attentats in München logistisch unterstützt.⁷⁶

Als *Unternehmen Entebbe* kurz vor Weihnachten 1976 in den deutschen Kinos startete, erhielt der Film gemischte Kritiken. »Unternehmen Hollywood – kläglich gescheitert«, titelte die *Badische Zeitung* und kritisierte, der Film zeige »immer das gleiche«, nämlich »die Verherrlichung erfolgreicher militärischer Aktionen und der an ihnen beteiligten Supermänner«.⁷⁷ Die *Neue Rhein Zeitung* wusste zumindest zu loben, der Drehbuchautor habe sich »erfreulicherweise nicht zu allzu simpler Schwarzweißmalerei hinreißen lassen«. Hervorgehoben wurde der innere Konflikt der Figur des deutschen Terroristen. Dieser sei »keineswegs nur kalt und gefühllos. Da wird ein Konflikt deutlich, ausgelöst durch einen ehemaligen KZ-Häftling, der in ihm nicht den Freiheitskämpfer sieht, sondern einen Nachfolger nazistischer Antisemiten.«⁷⁸ Helmut Schmitz fokussierte in der *Frankfurter Rundschau* fast ausschließlich diese historische Dimension, in der er die überraschende Qualität des Films sah, und »von der wir Deutsche, zusammen mit den Israelis, am stärksten betroffen sind. Wie ein roter Faden ziehen sich durch ›Unternehmen Entebbe‹ stete Hinweise auf das, was Juden vom Nationalsozialismus angetan wurde. [...] Die Rampe von Auschwitz, sie wird in Entebbe von Deutschen neu errichtet.«⁷⁹ Hinter der kommerziell Erfolg versprechenden Mischung aus Melodram und Actionfilm verbarg sich also »auch ein Auschwitz-Film«, zumindest wurde *Unternehmen Entebbe* zu Beginn des Jahres 1977 so interpretiert.⁸⁰ Damit machte der Film auch auf eine Kontinuitätslinie zum Nationalsozialismus auf-

75 Vgl. Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967-1977*, Frankfurt am Main 2002, 337.

76 Vgl. ebd., 367.

77 Will G. Kruft: *Unternehmen Hollywood – kläglich gescheitert*, in: *Badische Zeitung*, 25.12.1976.

78 Tatjana Pawlowski: *Loblied auf das tapfere Israel*, in: *Neue Rhein Zeitung*, 23.12.1976.

79 Helmut Schmitz: *An der Rampe. Mehr als eine Kino-Spekulation: Unternehmen Entebbe*, in: *Frankfurter Rundschau*, 4.1.1977.

80 Ebd.

merksam, die einen neuen linken Antizionismus hervorbrachte, der sich vor allem nach dem Sechs-Tage-Krieg Bahn gebrochen hatte. Tatsächlich rekonstruierte Chomsky sehr präzise diese Wiederkehr des Vergangenen in der Inszenierung seines ansonsten sehr frei verfahrenen Films, indem er das Aufeinanderprallen der Handlungen der Terroristen und ihrer Wahrnehmung durch die Entführten mit einer Reihe von Anspielungen illustrierte – beispielsweise die (deutschsprachigen) Rufe der Kuhlmannfigur (»Los, Schnell«), oder der Inszenierung der Selektionsszene, die an Deportationen erinnert.⁸¹

In diesem Spannungsfeld müssen also auch die versuchten Anschläge verortet werden, die wenige Wochen nach Filmstart in zwei deutschen Kinos verübt wurden. Am Morgen des 5. Januar 1977 entdeckte eine Putzfrau unter einem Logenplatz im Aachener »Gloria-Palast« eine Plastiktüte mit einer Zeitbombe.⁸² In Reaktion auf eine Polizeiwarnung kontrollierte auch der Geschäftsführer des Düsseldorfer Residenzkinos vor der Vorführung den Zuschauerraum und fand ein sechs Pfund schweres Bombenpaket. Erst fünf Minuten vor Ablauf des Zeitzünders gelang es, den Brandsatz zu entschärfen. In zahlreichen Kinos der Bundesrepublik wurde der Film daraufhin abgesetzt.⁸³ Im Berliner City-Kino wurde die Vorführung von Zivilpolizisten überwacht, die gegen Störer einschritt.⁸⁴ Auch in Münster und in Mainz lief der Film unter Polizeischutz.⁸⁵

Zu den Anschlägen in Aachen und Düsseldorf bekannten sich die RZ. In einem mit »Kämpfer für ein freies Palästina« unterzeichnetem Schreiben erklärten sie: »Wir haben heute in mehreren westdeutschen Kinos, die den Film ›Unternehmen Entebbe« spielen, Feuer gelegt. Dies soll als Warnung verstanden werden von den Filmverleihern und Kinobesitzern, die an der rassistischen Hetze verdienen wollen, aber auch als Warnung an die Zuschauer. Diesmal haben wir durch Art und Umfang unserer Aktion sichergestellt, daß niemandem etwas geschehen kann. Um vermeidbare Risiken für die Zukunft auszuschalten, fordern wir: Die sofortige Absetzung des Hetzfilms ›Unternehmen Entebbe«! Boykott aller nachfolgenden Entebbe-

81 Vgl. zur Szenerie in Entebbe auch die Erinnerungen des ehemaligen Entführungsgopfers Ilan Hartuv: Yossi Melman, *Setting the record straight: Entebbe was not Auschwitz*, in: *Haaretz*, 8.7.2011.

82 Vgl. Zeitbomben in deutschen Kinos: Entebbe-Film wurde abgesetzt, in: *Hamburger Morgenpost*, 6.1.1977.

83 Vgl. Beate Bröhl, Viele Kinos müssen Angst vor Bombenterror haben, in: *Neue Rhein Zeitung*, 6.1.1977.

84 Vgl. ebd.

85 Vgl. Entebbe-Film unter Polizeischutz (wie Anm. 7).

Filme!«⁸⁶ Die verhinderten Anschläge zielten also auf das Kino als einen Ort, an dem Geschichte in ein kulturindustriell tradiertes Bild überführt und somit festgeschrieben wird. Die Bomben dienten als Waffen in einem Deutungskampf, in dem die Gegner des Films das ›Ansehen‹ ihrer Kampfgenossen zu verteidigen versuchten. Ausgespart und ausgeblendet blieb dabei die vergangenheitsbezogene Dimension der Tat von Entebbe. Denn die Art wie diese auf der Leinwand gezeigt wurde, musste das Weltbild der linken Sympathisanten des palästinensischen Befreiungskampfes erschüttern. Indem der Film kurzerhand zur »rassistischen Hetze« erklärt wurde, konnte die unangenehme Erinnerung an den eigenen Antisemitismus ausgeblendet werden.

Nur wenige Tage nach den versuchten Anschlägen erfolgten die ersten Festnahmen. Unter den Festgenommenen war auch Gerhard Albartus. Im September 1977, kurz nach der Entführung von Hanns Martin Schleyer durch ein RAF-Kommando, kam es vor dem Oberlandesgericht Düsseldorf zur Anklage gegen ihn und zwei weitere Angeklagte und zu Albartus' Verurteilung.⁸⁷ Nach seiner Haftentlassung 1981 nahm er wieder Kontakt zu den noch lebenden RZ-Gründern Johannes Weinrich und Magdalena Kopp auf. 1983 war er an den Vorbereitungen eines Anschlags auf das französische Kulturzentrum in Berlin beteiligt, obwohl er vordergründig ein unauffälliges Leben führte, und sich als Rundfunkredakteur u. a. mit den Themenfeldern Skinheads, Asylbewerber und den Schicksalen von Holocaust-Überlebenden beschäftigte.⁸⁸ Nach wie vor hatte er jedoch zu Israel eine »sehr, sehr rigide Haltung«, wie sich ein Freund erinnert.⁸⁹

Am 6. Dezember 1987, zehn Jahre nach dem versuchten Anschlag auf das Kino in Aachen, flog Albartus nach Damaskus. Dort sollte er Johannes Weinrich treffen. Kurz vor Weihnachten tagte im Libanon ein Femegericht gegen Albartus. Vorgeworfen wurde ihm Verrat, da Albartus mit dem Gedanken spielte, sich endgültig vom Terrorismus loszusagen. Verurteilt wurde er zum Tode. Das Urteil wurde sofort vollstreckt.⁹⁰ Aber erst fünf Jahre später wurde der politisch motivierte Mord von Albartus bekannt. Als Reaktion distanzieren sich Mitglieder der RZ 1991 in einer berühmt gewordenen Erklärung erstmals auch von dem geschichtsvergessenen Vor-

86 Zit. n. Brandanschläge auf deutsche Kinos. Erste Festnahmen in Aachen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.1.1977.

87 Anklage gegen Entebbe-Film-Brandstifter, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.9.1977.

88 Vgl. Peter Hillebrand, Freiflug in den Tod. Auf den Spuren von Gerd Albartus, in: *SWR2 Feature*, 14.9.2011, 15. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/feature/-/id=8433974/property=download/nid=659934/ivipsih/swr2-feature-20110914.pdf> [5.7.2013].

89 Ebd., 8.

90 Wilhelm Dietl, Eiskalter Vollstrecker, in: *Focus Magazin* 4/2000.

gehen, das *Unternehmen Entebbe* auf die Leinwand gebracht hatte und gegen dessen Thematisierung Albartus selbst noch mit Brandbomben vorgegangen war: »Die Solidarität mit dem Widerstand der Palästinenser ist umgeschlagen in die Bereitschaft, jüdische Passagiere gleich welcher Staatsangehörigkeit für den Terror und die Grausamkeiten des israelischen Regimes haftbar zu machen und damit sozialrevolutionäre Maßstäbe gegen die der Sippenhaft einzutauschen. Das Ausmaß an historischer Amnesie und moralischer Desintegration, das in dieser Bereitschaft zum Ausdruck kommt, ist die schwerste Hypothek, mit der unsere Geschichte belastet ist.«⁹¹

Kino als Streitort unbewältigter Vergangenheit

Die Erklärung zum Tod von Gerd Albartus gilt heute als zentrales Dokument einer Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus in der deutschen Linken. Entebbe und der Kampf um dessen Deutung im Rahmen eines Kinokriegs waren dafür, genauso wie die Beschäftigung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, wichtige Bezugspunkte. Die Virulenz dieser Vergangenheit, die, anders als noch in den 1950er Jahren, längst in eine offizielle deutsche Erinnerungskultur gebannt worden ist, zeigt sich nach wie vor gerade im schwierigen Verhältnis zu Israel, das trotz oder auch wegen der Geschehnisse in den 1970er Jahren in der deutschen Linken, aber nicht ausschließlich dort, fortbesteht. Wie eine geisterhafte Wiederkehr dieser Auseinandersetzung am Kampfplatz Kino musste daher 2009 der gewaltsame Protest gegen eine Vorführung des Films *Warum Israel*⁹² von Claude Lanzmann in Hamburg erscheinen. Mit selbst gebastelten Maschinengewehren waren Israel-Gegner vor dem Kino aufmarschiert und hatten einen ›Checkpoint‹ errichtet, an dem sie ihre Version der Grenzsituation zwischen Israel und den palästinensischen Gebieten inszenierten. Damit blockierten sie die Vorführung, schließlich eskalierte die Lage, und Besucher des Films wurden als »Judenschweine« beschimpft, angepöbelt und geschlagen.⁹³

Der Kinoprotest setzte eine politische Gewalt frei, die sich selbst als Gegengewalt gegen eine auf Israel und Claude Lanzmanns Film projizierte Deutungsmacht wahrnahm. Im imaginierten Re-Enactment israelischer Grenzposten konnten die Demonstranten hingegen eigene Machtfantasien ausleben, die schließlich in direkte Gewalt gegen einen politischen Gegner

91 Zit. n. Hillebrand, Freiflug in den Tod (wie Anm. 86).

92 Frankreich, 1973.

93 Vgl. Sebastian Hammelehle, Antisemitismus in Hamburg. Regisseur Lanzmann ›schockiert‹ über Krawalle bei Israel-Film, in: *Spiegel-Online*, 19.11.2009.

umschlug, der nicht nur mit dem Feindbild Israel, sondern gleich mit ›den Juden‹ identifiziert wurde. Obwohl mit der Checkpoint-Szenerie die Erinnerung an Selektionen auf die Israelis projiziert werden sollte, wurde die Kinoblockade doch zur Wiederkehr dieser eigentlich zu verdrängenden Vergangenheit. Darin liegt der zentrale Unterschied zwischen dem Kinokampf um die Filme *Unternehmen Entebbe* und *Warum Israel* auf der einen und den Auseinandersetzungen in den 1950er Jahren auf der anderen Seite. Bei den unmittelbaren Nachkriegsprotesten ging es zwar in erster Linie um die Suche nach einer neuen, positiven Identifikation mit der postnazistischen Bundesrepublik. Sie entwickelten sich aber in ihrer positiven Haltung zu einer eingreifenden Demokratie auch zu einem entschiedenen Akt gegen die Kontinuitäten zum Nationalsozialismus beziehungsweise einen national-chauvinistischen Kinoaktivismus. So wurden sie zum Ausdruck einer politischen Subjektivierung, die das Zerstreungsangebot des Unterhaltungskinos zugunsten einer Aktivierung der bundesdeutschen Bevölkerung und ihrer Teilhabe an der demokratischen Kultur zu durchbrechen suchte, dabei aber oft genug selbst Abwehr und alte Ressentiments zu spüren bekam. Bei den Kinoanschlägen vom Januar 1977 manifestierte sich aber das Gegenteil. Diese zielten darauf, eine antisemitische Tat unsichtbar zu machen, auf die vollständige Verdrängung einer Aktion, mit der die politische Subjektivität in ihr Gegenteil verkehrt wurde: die durch die Selektion von Entebbe vollzogene Selbstermächtigung, die dabei implizit die Vergangenheit wiederholte. Diese Selbstermächtigung sollte durch einen neuen Akt der Macht über Leben und Tod in Form der Kinobombe als Spreng- und nicht als Stinkbombe zurückerobert werden, die gleichzeitig die Deutungsmacht über die eigene Geschichte mit einschloss. Auf diese Weise wurde das Kino nicht nur zu einem Ort der öffentlichen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit, sondern auch zum Kristallisationspunkt politischer Gewalt im Spannungsfeld zwischen politischer Subjektivierung und ideologischem Deutungskampf.