

Der globale Krieg. Der Erste Weltkrieg und das Kino Filmreihe im Zeughauskino

Aufbruch in Damaskus (D 1939)

Filmeinführung vom 28. August 2014

Irit Neidhardt

Gustav Ucickys Spielfilm *Aufbruch in Damaskus* wurde 1938/39 von der Berliner Terra-Filmkunst GmbH produziert, mit Joachim Gottschalk als Leutnant Keller und Brigitte Horney als Vera Niemeyer in den Hauptrollen. Er erhielt die Prädikate *staatspolitisch wertvoll*¹ und *künstlerisch wertvoll*.² Das Filmplakat bewarb *Aufbruch in Damaskus* als „Kriegs- und Abenteuerfilm an der arabisch-syrischen Front während des ersten Weltkriegs 1918 – Deutsches Wüstenfort“. In der englischen Wikipedia wird der Film als „a 1939 German thriller“ bezeichnet. Allein auf youtube ist *Aufbruch in Damaskus* derzeit auf Kanälen wie *Nationale Zukunft 2012*, *Sonnenschein TV Kanal*, *WW2 Music/Video Archive*, *Adolf Hitler Video Archive*, *Bibliotheca Germania* oder in der Liste *Komplette Reichsfilme* zu sehen.

Aufgrund seiner Ästhetik und Erzählform kann *Aufbruch in Damaskus* als ein Wirklichkeitsfilm bezeichnet werden.³ Er handelt von einer deutschen Einheit, die isoliert in der syrischen Wüste ums Überleben kämpft. Oder, in den Worten des *Filmkurier Nr. 3* vom 18. Januar 1939: „Er erzählt ein Heldenlied vom tapferen, aussichtslosen Kampf einer kleinen deutschen Truppe an der syrischen Front gegen einen übermächtigen Feind, sowie gegen die Schrecken der Wüste, und von der Liebe zwischen zwei Menschen, die sich zufällig begegnen, ein paar glückliche Stunden in Damaskus verbringen und dann vom Kriegsgeschehen wieder für lange Zeit auseinandergerissen werden“.

¹ Lichtspielgesetz vom 16.2.1934 (RGBl.I S95) § 8 (2): Dieses Prädikat wird nach der Novelle zur Vergnügungssteuerordnung, der Reichsratsverordnung vom 22.12.1933 (siehe Abschn. Vb9 S17 dieser Sammlung) grundsätzlich für Filme erteilt, die im Auftrag oder mit ausdrücklicher vorheriger Zustimmung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda oder der Reichspropagandaleitung der NSDAP hergestellt sind, und zwar ohne Rücksicht auf die Gesamtlänge.

² Ebd. (3) Diese Anerkennungen [Prädikate, I.N.] führen zu einer stufenweisen Herabsetzung des Steuersatzes, dessen Höhe sich nach dem Verhältnis der Gesamtlänge der anerkannten Filme zur Gesamtlänge aller vorgeführten Filme (Spielfolge) bestimmt. Wegen der Staffelung vgl. Art.II §9 Abs.2 der Vergnügungssteuerordnung.

³ Der Begriff Wirklichkeitsfilm stammt aus der Neuen Sachlichkeit und bezieht sich auf Filme, die sich vom Expressionismus ab- und der Realität zuwenden. Der Wirklichkeitsbezug drückt sich u.a. im Dreh an Originalschauplätzen statt im Studio, der Art des Schauspiels und der Wahl vorrangig sozialer Themen aus. In der Geschichtswissenschaft wird er auf die nationalsozialistischen Weltkriegsfilme angewandt.

Im Ersten Weltkrieg haben ca. 16.000 deutsche Soldaten gemeinsam mit ihren osmanischen und österreichischen Verbündeten an der *Palästinafront* gekämpft. Nach der verlorenen *Palästinaschlacht* vom September/Oktober 1918 und dem damit einhergehenden endgültigen militärischen Zusammenbruch des Osmanischen Reiches waren in der Gegend von Dara'a, 90 Kilometer südlich von Damaskus, am Fuße der Golan-Höhen gelegen, einzelne Einheiten des deutschen Asienkorps auf sich allein gestellt. Eine solche Gruppe steht im Zentrum von Ucickys Film. Darüber hinaus hat das Werk wenig mit der Realität zu tun. Was die Szenerie angeht, liegt Dara'a in einem fruchtbaren, wasserreichen Gebiet, das vom Tuffgestein früherer Vulkanaktivität geprägt ist und nicht, wie im Film, in einer (Sand-)Wüste. Statt im titelgebenden Damaskus mit seinem architektonisch einzigartigen Zentrum spielen die Stadtszenen von *Aufruhr in Damaskus* in der Medina des libyschen Tripolis mit ihrer typisch maurischen Bauweise. Die Kleidung der Araber im Film ist nordafrikanisch und ähnelt der der Levante kaum. Die Entfernung zwischen Damaskus und Tripolis ist nur unwesentlich geringer als die zwischen Damaskus und Berlin. Das wenige Arabisch, das im Film gesprochen wird, hat den falschen Dialekt und führt zuweilen inhaltlich in die Irre.

Es ist dem Erzählen immanent, Geschichten und Geschichte zu verdichten und Auslassungen vorzunehmen. Die Abgeschiedenheit der Kampfeinheit, die exotisierte Kulisse sowie die allgemein wenig bekannte Historie des Asienkorps laden dazu ein, den Kontext des realen Geschehens zu ignorieren.

Aufruhr in Damaskus beginnt mit folgender Texttafel:

„...hier zum erstenmal wurde ich stolz auf den Feind. Sie waren zweitausend Meilen von ihrer Heimat entfernt, ohne Hoffnung im fremden Land, in einer Lage, verzweifelt genug, um auch die stärksten Nerven zu brechen. Dennoch hielt ihre Truppe fest zusammen, geordnet in Reih und Glied, schweigsam und erhobenen Hauptes. Wurden sie angegriffen, so machten sie halt, nahmen Gefechtsstellung und gaben gezieltes Feuer. Da war keine Hast, kein Geschrei, keine Unsicherheit. Sie waren prachtvoll. Oberst Lawrence (Syrien 1918)“

Der Tafel folgt eine Karte des Deutschen Reiches und seiner Nachbarländer, auf der West- wie Ostfront eingezeichnet sind. Um die Syrienfront ins Bild zu bekommen, bedarf es des Aufzoomens und eines Kameraschwenks auf der Karte. Nach dem Schnitt auf die Realbilder nähert sich die Kamera dem einsamen deutschen Wüstenfort aus der Totale. Sobald sie sich im Inneren der Festung befindet, sehen wir Reiterhorden von allen Seiten angreifen. Untermalt von Marschmusik, werden die Feinde abgewehrt, die Fanfare bläst zum Sieg. Nach diesem Kampf, der in der 5. Minute des Films beendet ist und bei dem die letzte Munition verschossen wurde, harret die Einheit, abgeschnitten von der Außenwelt und jedwedem Nachschub, im Fort aus. Heldenhaft wirkt sie dabei, zumindest aus heutiger Perspektive, nicht.

Der Umgang mit der Niederlage im Ersten Weltkrieg, mit dem Friedensvertrag von Versailles, den Massen an Kriegsinvaliden und dem Gedenken an die zwei Millionen toten Soldaten war in der Weimarer Republik politisch umkämpft. Die Wiederherstellung der Ehre der Kriegsversehrten und die historische Revision des Versailler Vertrages, der weit über NSDAP-Kreise hinaus als Schandvertrag galt, waren ideologische und propagandistische Zugpferde der nationalsozialistischen Wahlkämpfe seit den späten 1920er Jahren. Nach der kompletten Übernahme der Regierungsgewalt mittels des bis zum Ende des Systems dauernden Ausnahmezustandes begann das Propagandaministerium unter Joseph Goebbels mit kulturpolitischen Maßnahmen zur Umdeutung der Niederlage im Ersten sowie zur mentalen Mobilmachung für den Zweiten Weltkrieg⁴. Demnach standen die Toten und die vier Millionen Kriegsversehrten am Anfang der nationalsozialistischen Bewegung. Sie galten als „der Kraftquell, der das deutsche Volk in seiner Wiedergeburt und seinem neuen Aufstieg stärkt“, wie es z.B. im Bericht über die Eröffnungsfeier des neuen deutschen Zentralfriedhofs für die gefallenen Soldaten an der Palästinafront in Nazareth im Juni 1935 heißt.⁵

Vor diesem Hintergrund ist das Ende von *Aufbruch in Damaskus*, in dem die Marschfähigen unter den Soldaten weiterziehen, das einzig Mögliche. Überblendet wird der Marsch, der vor allem ein Marsch in die Zukunft ist, von der fingierten Zeitungsmeldung „Leutnant Keller und 14 Mann der Abteilung Schulz erreichen die deutschen Linien bei Aleppo“.

Wie spannen die Drehbuchautoren Mayring und Geis, wie spannt Ucicky den Bogen von dem an realen Begebenheiten orientierten Filmanfang zur nationalsozialistischen Utopie des Endes? *Aufbruch in Damaskus* wurde für ein Massenpublikum jenseits der Anhängerinnen und Anhänger der NSDAP produziert. Er hat zwei Erzählstränge: Einen in erster Linie ideologischen und einen vorrangig unterhaltenden. Das Leben der im Fort abgeschiedenen Einheit nutzt der Film mit Witz für die Vermittlung der Ideologie: Zwei Kameraden lieben dieselbe Frau, die sie bei ihren jeweiligen Heimaturlauben treffen. Es kommt zu Eifersüchteleien, für die der Vorgesetzte Verständnis zeigt und bei denen er schlichtet. Zu Essen gibt es nichts als Bohnensuppe. Trotz Gemurre und derben Witzen reißen sich die Männer zusammen. Sie halten zusammen. Die Soldaten warten auf Post, in Sorge um die Angehörigen an den anderen Kriegsfrenten. Zu keiner Zeit vermittelt die Erzählung, warum sich die Soldaten im Krieg befinden, für welche Ziele und gegen welchen Feind sie kämpfen. Und nie hinterfragt ein Soldat im Angesicht der aussichtslosen Situation die Durchhalteparolen und das Martyrium. Alle erledigen ihre Arbeit, pflichtbewusst

⁴ Siehe Krumeich, Gerd (Hrsg.): *Nationalsozialismus und Erster Weltkrieg*. Essen, 2010. Darin besonders Teil I. Mentale Mobilmachung

⁵ *Kriegsgräberfürsorge, Mitteilungen und Berichte Volksbund deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V.*, Heft 8. Zitiert nach: Schwake, Norbert: *Deutsche Soldatengräber in Israel. Der Einsatz deutscher Soldaten an der Palästinafront im Ersten Weltkrieg und das Schicksal ihrer Grabstätten*. Münster 2008, S. 300.

und kameradschaftlich. Widerspruch oder Rebellion kommen nicht auf, nicht einmal als dramaturgisches Spannungsmoment. Absolute Ergebenheit und bedingungsloses Mitlaufen werden als Selbstverständlichkeiten gesetzt. Die Kamera nimmt beobachtend teil. Hiermit sowie durch die Detailversessenheit der Ausstattung und die episodenhafte Erzählform schafft der Film eine Intimität, die an die Wahrhaftigkeit der Erlebnisse der fiktiven Abteilung Schulz glauben lässt.

Der unterhaltsamere Teil der Geschichte erzählt von der Liebe zwischen Leutnant Keller (Joachim Gottschalk) und Vera Niemeyer (Brigitte Horney). Da die Telefonverbindungen nach Damaskus unterbrochen sind, begibt sich Keller mit einigen seiner Soldaten vom Wüstenfort in die Stadt, um Nachschub zu besorgen. Beim Ritt durch die Wüste, auf dem Weg zum Bahnhof von Dara'a, treffen die Männer auf eine junge deutsche Frau, die just von ihrer eigenen Karawane verstoßen und allein im Wüstensand zurückgelassen wurde. Um keine Zeit zu verlieren, müssen sie die ausgesetzte Frau mit nach Damaskus nehmen. Das kommt ihr gelegen, denn dort besitzt ihr Onkel ein Haus. Bereits in der Eisenbahn entwickelt sich zwischen Vera und Keller eine Liebesgeschichte. Vera lebte viele Jahre mit ihrem Vater in Nablus. Als dieser von arabischen Aufständischen ermordet wurde, musste sie fliehen. Ihre Mutter starb bereits, als sie noch ein kleines Mädchen war. Hier trifft sich Veras Schicksal mit dem des Waisenkindes Keller. Beim Abendessen in einer arabischen Gaststätte in Damaskus/Tripolis unterhalten sich die beiden bis tief in die einzige Nacht, die sie miteinander verbringen können, über diesen Verlust. Und wie sie ihn gemeistert haben.

Im deutschen Hauptquartier in Damaskus gelingt es Keller trotz anfänglicher Schwierigkeiten, nicht nur Munition, sondern auch Lebensmittel für die Truppe im Fort zu beschaffen. Mit dem Nachschub kehren er und seine Männer zurück in die Wüste. Vera entscheidet sich, als Schwester im Lazarett zu helfen und auf Keller zu warten. Der kehrt beim Vorstoß auf Damaskus verwundet kurz zurück, soll jedoch mit der Truppe weiterziehen, da sich die Engländer im Anmarsch auf die Stadt befinden. In einem Moment des Kontrollverlusts versucht Vera, Keller durch eine Lüge bei sich zu halten. Sie denkt, er habe seine Pflicht bereits erfüllt, diszipliniert sich allerdings schnell selbst und sieht ihren Fehler ein. „Es ist ja Krieg“, murmelt Vera. Dieser Gefühlsausbruch am Ende des Films steht der Liebesgeschichte und der Inszenierung von Wirklichkeit gut zu Gesicht. Vera weiß, dass der Krieg verloren ist. Draußen wird der Einzug der britischen Armee vom Volk bejubelt. Keller und die Seinen geben nicht auf, denn der Krieg, so die nationalsozialistische Ideologie, dauert an. Für die Erneuerung und Wiedergeburt des deutschen Volkes.

Aufbruch in Damaskus hat ein offenes Ende. In der Logik des Films geht es um die Notwendigkeit, weiter zu kämpfen. Auch für das Publikum. In diesem Wirklichkeitsfilm ist für keine andere Realität als die nationalsozialistische Platz. Die Möglichkeit, Geschichte, den Ersten Weltkrieg zu reflektieren, ist nicht vorgesehen. Wenn der verlorene Krieg für die NSDAP der Beginn ihrer

Bewegung war, dann ist der Film kein historischer. Und angesichts der Perspektive eines tausendjährigen Reiches stand man 1939 tatsächlich gerade erst am Anfang.

In Bezug auf den nationalsozialistischen Wirklichkeitsfilm *Unternehmen Michael* (1937) hat der Historiker Florian Kotscha die erhaltenen Besprechungsprotokolle der Ufa, die den Film produziert und verliehen hat, ausgewertet. Dabei wurde deutlich, dass die Überprüfbarkeit der Geschichte auf ihre potentielle Authentizität für die Herstellung des Werks von Bedeutung war. Einige Szenen wurden entsprechend verändert oder gestrichen⁶. *Ucickys Aufbruch in Damaskus* hielt einer solchen Überprüfung nicht stand. Die Realität wird hier in erster Linie durch die hervorragende Inszenierung suggeriert. Der Film funktioniert aufgrund der Emotionalität, die er auslöst. Und er lebt von der Isolation und Intimität, welche sich per se einer Überprüfbarkeit entziehen. Das Drehbuch basiert zwar auf den Erinnerungen Herbert Tjadens, der zwei Jahre als Funker diente⁷. Für den historischen Moment jedoch, in dem die filmische Erzählung angesiedelt ist, spielen weder der Krieg noch der Schauplatz eine Rolle. Der Krieg ist vorbei, das Osmanische Reich am Ende. Neue Machthaber übernehmen die Geschicke in Syrien, von dem Palästina nun abgetrennt wird. Die Dramatik dieses politischen Wendepunkts, des geschichtlichen Augenblicks, in dem mehr Handlungsspielräume offen stehen als gewöhnlich, übergeht *Aufbruch in Damaskus* völlig. Es war gerade die Unschlüssigkeit solcher Zeiten, von der die Weimarer Republik besonders geprägt war und die es nach Meinung der Nationalsozialisten zu überwinden galt.

Die *Aufbruch in Damaskus* kennzeichnende Filmästhetik hat bis heute ihre Wirkung. Der Historiker Gerd Krumeich wies wiederholt darauf hin, dass „sich heutige ‚dokumentarische‘ Fernsehproduktionen zum Ersten Weltkrieg ohne weiteres – und zumeist ohne Skrupel – dieses NS-Filmmaterials zu Zwecken der ‚Dokumentation‘ bedienen, gilt doch manchen Fernsehmachern heute alles Schwarz-Weiß-Material per se als historisches Dokument.“⁸ Auch wenn Krumeich keine Fallbeispiele anführt, fällt auf, dass das im Fernsehen verwendete historische Archivmaterial zum Ersten Weltkrieg in aller Regel Tonfilm ist. Die Premiere von *The Jazz Singer*, dem ersten Tonfilm in Spielfilmqualität, fand jedoch erst 1927, neun Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs statt.

6 Kotscha, Florian: *Der Erste Weltkrieg im nationalsozialistischen Spielfilm: Karl Ritters „Unternehmen Michael“ (1937)*. In: Krumeich a.a.O. 2010, S. 159ff.

7 Vergl.: Kalscheuer, Daniela: *Sieg! Heil? Strategien zur mentalen Aufrüstung im deutschen Weltkriegsfilm 1931-1939*. München 2014, S. 229. Bis in die 1960er Jahre hinein war Tjadens unregelmäßig als Drehbuchautor tätig.

8 Krumeich 2010, S. 14 und fast im Wortlaut in *Wie die Nazis den Ersten Weltkrieg gewannen: politische und kulturelle Ansätze*. In: Herbst-Meißlinger, Karin und Rainer Rother: *Der Erste Weltkrieg im Film*. München 2009, S. 138f. sowie in *Hitler, die Deutschen und der Erste Weltkrieg*. In: Erpel, Simone und Hans U. Thamer: *Hitler und die Deutschen: Volksgemeinschaft und Verbrechen*. Dresden 2010, S. 35.

Der Erste Weltkrieg selbst war aber bereits ein Medienereignis. Standbilder und Stummfilmaufnahmen der Palästinafront und ihrer deutschen Soldaten sind zahlreich vorhanden. 1915 beauftragte das Kommissariat der Osmanischen Armee in Jerusalem Khalil Raad als Militärfotografen. Raad war bereits als Kaiserlicher Hoffotograf Wilhelms II. bei dessen Jerusalem-Reise im Herbst 1898 angeheuert worden. Von ihm stammen zahlreiche Fotografien der deutschen und österreichischen Truppen sowie Porträtaufnahmen militärischer Befehlshaber und Würdenträger, die heute in Büchern, Zeitschriften und im Internet veröffentlicht sind.⁹ Es existieren zahlreiche stumme Wochenschau-Beiträge, von denen einige in den letzten Jahren digitalisiert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. So ist es nun möglich, die später entstandenen Wirklichkeitsbilder der Nationalsozialisten über die verlorene Palästinaschlacht und den britischen Einmarsch in Damaskus mit denen der zeitgenössischen britischen und der kaiserlichen Armeen zu vergleichen.¹⁰

⁹ Zu Raads Militärfotografie siehe Tamari, Salim: *The War Photography of Khalil Raad: Ottoman Modernity and the Biblical Gaze*. In: *Jerusalem Quarterly* 52, 2013, S. 25-37.

¹⁰ Z.B. *The Advance through Nazareth and Damascus, September 20th-October 1st 1918*
www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060022591, oder *Bei der IV. türkischen Armee in Palästina (1917)*
www.filmportal.de/video/bei-der-iv-tuerkischen-armee-in-palaestina