

Irina Gradinari

Erinnerung als Film. Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmern nach 1945

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2757>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gradinari, Irina: Erinnerung als Film. Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmern nach 1945. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 61: Kino und Erinnerung (2015), S. 8–37. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2757>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Erinnerung als Film

Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmern nach 1945

Erinnerung und Film: Aufriss eines Problemfeldes

Der Fall der Berliner Mauer und das Ende des Kalten Krieges stießen nach 1989 in allen europäischen Ländern Aushandlungsprozesse um nationale Identitätsbilder und Strukturen der Selbstvergewisserung an. Im Zuge dieser Neuverständigung wurde die Geschichte als Argument benutzt¹, um nationale Selbstbilder zu überdenken. Im Zentrum standen dabei vor allem die Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und die damit verbundenen Kommemorationspraktiken, deren identitätsstiftende Funktion auf diese Weise deutlich wurde: Der Zweite Weltkrieg bleibt bis heute ein äußerst umkämpftes geschichtspolitisches Feld, das bei gesellschaftlichen Änderungen als eines der ersten revidiert und neu definiert wird.

Medien spielen in diesem Revisions- und Aushandlungsprozess insofern eine wichtige Rolle, als sie zum zentralen Ort der nationalen Selbstvergewisserung wie auch der Formierung kollektiver und individueller Bilder wurden. In einem zuvor nicht bekannten Ausmaß vermitteln sie so etwas wie eine Zusammengehörigkeit und Homogenität des nationalen Kollektivs. Die Unmittelbarkeit medialer Bilder sowie die Verbreitung der Kinokultur beeinflusste schon früh kulturelle Sinnstiftungsprozesse und avancierte spätestens mit der Entstehung der Fernsehkultur zum Leitmedium identitärer Prozesse, welche sich seither an den Gesetzen audio-visueller Medien ausrichten. Vor allem Kriegsfilmern spielen aufgrund ihrer Popularität und Verbreitung eine zentrale Rolle für kollektive Vergangenheitsbilder.² So wies Harald Welzer in seiner Studie zum kommunikativen Gedächtnis darauf hin, dass biographische Kohärenz nicht nur nach einem quasi-filmischen Prinzip der Montage gebildet wird, sondern sich sogar unmittelbar auf Filmszenen stützt. Die von ihm Befragten gaben etwa Szenen aus *IM WESTEN NICHTS NEUES* (USA 1930, R: Lewis Milestone), *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (DEFA 1946, R: Wolfgang Staudte),

- 1 Beate Binder, Wolfgang Kaschuba, Peter Niedermüller: Inszenierungen des Nationalen – eine einleitende Bemerkung. In: dies. (Hg.): *Inszenierung des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 7–15, hier S. 9.
- 2 Knut Hickethier: Der Krieg, der Film und das mediale Gedächtnis. In: Waltraud «Wara» Wende (Hg.): *Krieg und Gedächtnis*. Würzburg 2005, S. 347–365.

DIE BRÜCKE (BRD 1959, R: Bernhard Wicki) und DAS BOOT (BRD 1981, R: Wolfgang Petersen) als eigene, persönliche Erlebnisse wieder.³ Auch im kulturellen Selbstvergewisserungsprozess spielt der Kriegsfilm insofern eine wichtige Rolle, als dass bei wichtigen politischen Umbrüchen eine Steigerung der Zahl der Produktion beobachtet wurde: In der DDR gehörte der sogenannte Antifaschismusfilm zu den bestfinanzierten Genres,⁴ und auch im wiedervereinigten Deutschland kam es in den 1990ern zu einer Konjunktur des Kriegsfilms, die es davor in diesem Ausmaß nur in den 1950ern gegeben hatte – genau in der Zeit der Neuverhandlung der nationalen Selbstbilder nach der Teilung Deutschlands und der Entstehung der BRD.⁵

Zum Kriegsfilm existiert bereits eine breite Forschung, und besonders im letzten Jahrzehnt erschienen sehr viele Studien, die auf die aktuelle Konjunktur des Kriegsfilms reagierten.⁶ Hinzu kommt eine kaum überschaubare Forschung zum Holocaust im Film.⁷ Bereits in der DDR wurden mehrere Studien zum Antifaschismusfilm veröffentlicht.⁸ Auch aktuell werden DEFA-Filme und die Medien der DDR

- 3 Harald Welzer: *Das Kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2005, S. 180–181.
- 4 Vgl. dazu Anne Barnert: *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse*. Marburg 2008 (= *Marburger Studien zur Medienforschung*).
- 5 Philipp von Hugo: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes, München 2003 (= *Beiträge zur Militärgeschichte*, Bd. 59), S. 453–478.
- 6 Hier um nur einige wenige zu nennen: AugenBlick 17/1994: *Erinnerung und Geschichte*; AugenBlick 36/2004: *Zur Neuen Kinematographie des Holocaust. Das Kino als Archiv und Zeuge*; Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Schmidt, Wolfgang (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. München 2003 (= *Beiträge zur Militärgeschichte*, Bd. 59); Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*, Stuttgart 2006; Stephen Jaeger, Christer Petersen (Hg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien*. Bd. 2 Ideologisierung und Entideologisierung. Kiel 2006; Sonja M. Schultz: *Der Nationalsozialismus im Film. Von TRIUMPH DES WILLENS bis INGLOURIOUS BASTERDS*. Berlin 2012; Elisabeth Bronfen: *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. Frankfurt a. M. 2013.
- 7 Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln, Weimar, Wien 1997 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht*, Bd. 10); Margrit Fröhlich, Hanno Lowey, Heinz Steiner (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München 2003 (= *Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts*, Bd. 19); Margrit Fröhlich, Christian Schneider, Karsten Visarius (Hg.): *Das Böse im Blick: Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film*. München 2007; Inge Stephan, Alexandra Tacke (Hg.): *Nachbilder des Holocaust*. Wien, Köln, Weimar 2007; Burkhard Röwekamp: *Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis*. München 2011; Tobias Ebbrecht: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narration des Holocaust*. Bielefeld 2011; Claudia Bruns, Asal Dardan, Anette Dietrich (Hg.): *«Welchen der Steine du hebst». Filmische Erinnerung an den Holocaust*. Berlin 2012; Ursula von Keitz, Thomas Weber (Hg.): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin 2013.
- 8 Z. B. Allmuth Leugner: *Wirkungsästhetische Probleme des DEA-Spielfilms im Untersuchungszeitraums 1977/78*. Leipzig 1980 (Dissertation); Hendrik Rahn: *Filmkunst im Friedenskampf. Zu Problemen der wertorientierenden und persönlichkeits-bildenden Funktion von DEFA-Spielfilmen*. Berlin 1984 (Dissertation).

aus verschiedenen Perspektiven untersucht.⁹ Als ausgesprochen beliebt erscheinen in diesem Zusammenhang Reflexionen zum kulturellen Gedächtnis insgesamt und zum Trauma insbesondere¹⁰, jedoch existiert bis heute kein filmwissenschaftliches Erinnerungsmodell, das die spezifische Funktion von Filmen für das kollektive Gedächtnis aufschlussreich beschreiben würde. Die zahlreichen exemplarischen Studien zu einzelnen Filmen, die inzwischen erschienen sind, erweisen sich in Teilen durchaus als hilfreich, bestimmte kulturelle Phänomene zu entschlüsseln; allerdings bleibt die Forschung insgesamt disparat, heterogen in ihren methodischen Zugängen und durch Vorlieben zu bestimmten Filmen gekennzeichnet¹¹, wodurch es nachgerade als unmöglich erscheint, ein umfassendes Erinnerungsmodell zu entwickeln. Zudem bauen die grundlegenden Studien zu kollektiven, kulturellen, kommunikativen und sozialen Gedächtnissen¹² ihre Modelle vorwiegend auf dem literarischen Medium auf und betrachten Filme höchstens als mediale Auslöse- und Hinweisreize, die sich durchaus an diskursiven Prozessen einer Kultur beteiligen, für diese allerdings keinen konstitutiven Charakter besitzen könnten. Nach wie vor scheint das Konzept der Trennung von Literatur als Hochkultur und Film als Populärkultur leitend zu sein. Vor diesem Hintergrund erstaunt es dann auch nicht, dass die Konstituierung des kollektiven Gedächtnisses nur dem «ersten» Medium und institutionellen Einrichtungen (Museen, Archive usw.) zugeschrieben und visuelle Massenmedien allein als Stimuli abgewertet werden.

Der Grund für diese Abwertung des Films liegt nach Erll und Wodianka¹³ im Übermaß an Medienangeboten. Die Autorinnen rekurrieren auf Aleida Assmann, die wie folgt formuliert:

- 9 Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer (Hg.): *Der geteilte Himmel: Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. In: *Close up: Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*, Bd. 13, Konstanz 2000; Barbara Eichinger, Frank Stern (Hg.): *Film im Sozialismus – die DEFA*. Wien 2009; Günter Jordan: *Film in der DDR: Daten, Fakten, Strukturen*. Hg. von Filmmuseum Potsdam, Potsdam 2009; Wolfgang Mühl-Benninghaus: *Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Medien-geschichte*. Berlin 2012; Anne Barnert: *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse*. Marburg 2008 (=Marburger Studien zur Medienforschung); Peter Zahlmann: *Wie im Westen, nur anders. Medien in der DDR*. Berlin 2010.
- 10 Anton Kaes: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987; Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren*. Stuttgart 2000; Stefan Zahlmann: *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren*. Berlin 2001 (=Innovationen: Bibliothek zur Neueren und Neuesten Geschichte, Bd. 9); Frank Stern, Julia B. Köhne, Karin Moser, Thomas Ballhausen, Barbara Eichinger (Hg.): *Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss*. Wien 2007; Thomas Elsaesser: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin 2007; Gerhard Lüdeker: *Kollektive Erinnerung und nationale Identität. Nationalsozialismus, DDR und Wiedervereinigung im deutschen Spielfilm nach 1989*. München 2012.
- 11 Einer der beliebtesten Filme der Forschung sind beispielsweise *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, *DER UNTERGANG* und *SCHINDLERS LISTE*.
- 12 Überblick bei Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2005.
- 13 Vgl. Astrid Erll, Stephanie Wodianka: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Film und kulturelle Erinnerung*. Berlin, New York 2008, S. 13.

Die Massenmedien schaffen wichtige Impulse und Auslösereiz für das kulturelle Gedächtnis, ohne selbst eines zu produzieren. Sie sind unentbehrlich, um es zu aktivieren, doch es bedarf anderer Instanzen, um es zu bilden. Der größte Teil der Medienangebote geht unwiderruflich verloren; ein kleiner Teil landet im kulturellen Speichergedächtnis, ein winziger Ausschnitt davon wird Bestandteil des kulturellen Funktionsgedächtnisses.¹⁴

Diese Annahme wurde bis heute kaum infrage gestellt oder gar revidiert. Mit diesem Essay, der als *work in progress* zu verstehen ist, soll daher ein Versuch unternommen werden, ein tragfähiges Modell eines filmisch geprägten kulturellen Gedächtnisses zu skizzieren.

Ein Modell filmischer Erinnerungen

Kriegsfilme oder Filme, die das Thema des Zweiten Weltkrieges zentral behandeln, eignen sich aus mehreren Gründen als Untersuchungsgegenstand des kollektiven Gedächtnisses. Unter dem kollektiven Gedächtnis verstehe ich die von Astrid Erll beschriebene konstitutive Interaktion dreier Dimensionen der Kultur, die der «Zeichenbenutzer, <Texte> (im weiten kultursemiotischen Sinne [...]) und Codes».¹⁵ Zur sozialen Dimension gehören die individuellen und institutionellen Träger des Gedächtnisses, die materielle umfasst die Medien und ihre Produkte und zur mentalen zählt man kulturspezifische Schemata, Codes, also die «vorherrschende mentale Disposition» einer Gemeinde – ihre Normen, Werte, Denkmuster, Selbst- und Fremdbilder usw.

Der Kriegsfilm gilt als eines der wichtigsten Genres in der europäischen Kultur, da es sich um ein Kollektiv-Genre handelt: Der Krieg betrifft in der Regel die ganze Gesellschaft, und der Zweite Weltkrieg überstieg hinsichtlich der Involviertheit der Bevölkerung und des Ausmaßes der Zerstörung alle zuvor bekannten Dimensionen. So gelten die Erinnerungen an diesen Krieg als staatspolitisch wichtig, was an der Finanzierung dieser Filme – sie gehören zu den teuren Genres – und ihrer großen Anzahl zu sehen ist. Seine gesellschaftliche Bedeutung kann zudem an den öffentlichen Debatten abgelesen werden, welche die Werke auslösten. Kriegsfilme werden immer an ihrem Authentizitätsgrad und ihrer Realitätsnähe gemessen, also an der Frage, ob sie den Krieg «wahrheitsgetreu» abgebildet haben – was auch immer darunter zu verstehen ist. Aufgrund seines staats- und identitätsstiftenden Charakters steht dieses Genre unter einem enormen Druck, «Wahrheit» zu produzieren und einen authentischen Zugang zur Vergangenheit herzustellen.

Dass Produzent/innen und Rezipient/innen mit ihrem Anspruch an die Kriegsfilme nicht falsch liegen, bestätigt darüber hinaus deren Rolle in der Formierung

14 Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2011, S. 242.

15 Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. Stuttgart 2005, S. 102.

der Vorstellung über den Zweiten Weltkrieg. Den konstitutiven Wechselbezug von Kriegstechnologien, Filmtechnik und Wahrnehmung des Krieges wies bereits Paul Virilio überzeugend nach.¹⁶ Aber nicht nur auf einer medientechnischen Ebene sind Kino und Krieg miteinander verkoppelt. Die Kriegskameramänner der Deutschen Wochenschau machten auf das Problem der Darstellung bzw. Nicht-Darstellbarkeit des Krieges aufmerksam,¹⁷ das sie mit ihren Bildern zu bewältigen versuchten: An der Front war es in der Regel äußerst laut, und es gab zumeist nicht viel zu sehen. Der Feind war zu weit entfernt, die Geschosse flogen viel zu schnell, so dass es kaum möglich war, den richtigen Moment für die Dreharbeiten zu finden. Hinzu kam, dass sich die Front über viele Kilometer hinzog und man daher keinen Überblick über das Geschehen hatte. Informationen waren niemals zuverlässig, wurden sie doch oft aus strategischen oder ideologischen Gründen zurückgehalten oder verändert.¹⁸ Außerdem handelten die Filmemacher/innen im Dienste der Kriegspropaganda. Sie wollten den Krieg von seiner «Schokoladenseite» zeigen, wie sich der ehemalige Reichsfilmintendant Fritz Hippler gegenüber den Filmemachern Niels Bolbrinker und Thomas Tielsch einmal äußerte.¹⁹ Ein homogenes und sinnvolles Gesamtbild des Krieges besaßen somit nicht einmal diejenigen, die unmittelbar an ihm teilnahmen. Außerdem wurde der Krieg später in Bezug auf seine Ergebnisse neu überdacht.

Kollektive Vorstellungen über den Zweiten Weltkrieg formierten sich natürlich aus verschiedenen Quellen und Medien, etwa geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzungen, Memoiren, Literatur, Fotografien und Dokumentarfilmen, deren Informationen mit denen des Kriegsfilms abgeglichen werden. Jedoch können nur der Dokumentarfilm, und noch mehr der Spielfilm den Krieg in einer kurzen Zeit als Gesamtgefüge präsentieren und ihm somit als Ganzem Sinn verleihen. Dieser Sinn kann daher als eine filmspezifische Erfindung vor der Kamera und für die Kamera betrachtet werden, als ein filmisches Setting, das das unüberblickbare, heterogene, komplexe historische Geschehen in einer homogenen, verständlichen, individualisierten und zeit-ökonomisch zugänglichen Form darbietet. Diese notwendige Vereinfachung des historischen Geschehens an sich soll dabei nicht als negativ bewertet werden, wie es bis heute in der Forschung nicht selten vorkommt. Die Komplexitätsreduktion stellt vielmehr den einzig möglichen Weg dar, ein

16 Paul Virilio: *Krieg und Kino: Logistik der Wahrnehmung*. München 1986.

17 Dazu auch Knut Hickethier: Krieg im Film – nicht nur ein Genre. Anmerkungen zur neuen Kriegsfilm-Diskussion. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 19 (1989), S. 39–53.

18 Die Information stammt aus Interviews mit Werner Bergmann (später Kameramann von Konrad Wolf und anderen DEFA-Regisseuren), Hans-Jürgen Musehold (später für den NDR tätig), Jost Graf von Hardenberg (produzierte nach dem Krieg Dokumentar- und Industriefilme) und Heinz Tödter (war u. a. für den WDR in Vietnam) im Dokumentarfilm *SCHUSS GEGENSCHUSS* (BRD 1989/90, R: Niels Bolbrinker/Thomas Tielsch).

19 Der genannte Dokumentarfilm setzt sich mit der filmischen Ästhetisierung des Krieges auseinander, dazu auch die Analyse von Conny E. Voester: *Schuss Gegendenschuss*. In: *20. Internationales Forum des jungen Films*, Berlin 6 (1990).

historisches Geschehen zu erfassen, und letztendlich sind auch Historiker/innen darauf angewiesen, das Material – methodisch reflektiert – so zu selektieren, dass Geschichte als Gesamtheit zu beschreiben möglich wird.

Deswegen sollten Kriegsfilm nicht als Re-Inszenierungen oder Re-Enactments des Krieges auf der Leinwand verstanden werden,²⁰ denn diese Referenz – ein reales ›Urerignis‹ – existierte in dieser Form nie. Die Filme ahmen keine Realität nach, reproduzieren oder rekonstruieren keine Ereignisse (selbst wenn sie ein historisches Ereignis inszenieren), sondern gestalten diese Ereignisse erst entsprechend den filmspezifischen Regeln und lassen sie auf diese Weise zugleich erinnerbar werden. Denn nicht zuletzt diese filmspezifischen Inszenierungen formen und organisieren unsere Vorstellungen über den Krieg und machen ihn dadurch erst intellektuell. Die Kriegsfilm sind daher nicht als sekundäres Phänomen gegenüber dem Krieg zu verstehen, sondern als ein konstitutiver Bestandteil jenes Diskurses, der ›den Krieg‹ als Gegenstand der Erinnerung und des Denkens hervorbringt. Filme tragen zur Herausbildung bestimmter Denk- und Sinnmuster bei, bilden mit Butler gesprochen den sinnstiftenden Rahmen²¹, innerhalb derer die Kultur die Debatten um die Ergebnisse des Zweiten Weltkrieges erst führen konnte. Dieser Sinnrahmen ist nie ideologisch neutral; er regelt die Wahrnehmungsfelder und Sichtbarkeitsmodi in Aushandlung mit aktuellen Diskursen, aber ist auch nie ganz fest fixiert, sondern lässt Überschreitungen zu und wird permanent weiter ausgehandelt.

Dass gerade der Kriegsfilm zentral für die Sinnrahmung des Zweiten Weltkrieges ist, wird schließlich auch durch die Popularität des Genres und seine gegenüber anderen Medien bessere Erreichbarkeit für das Publikum deutlich. Dabei wird der Sinn nicht durch einen erfolgreichen Film allein geformt, wobei die Rolle des Einzelwerks durchaus konstitutiv für diese oder jene Deutung sein kann. Die bekannten Werke können als Kanon angesehen werden, und einige von ihnen werden hier kurz vorgestellt. Sie sind jedoch nicht die einzigen Träger des Erinnerungsdiskurses. Weniger als auf den einzelnen Film kommt es auf die filmästhetischen Strategien an, mit denen mehrere Filme das gleiche Sinnmuster reproduzieren und durchdeklinieren. In der Regel scheinen dabei insbesondere diejenigen Filme auf

20 Vgl. z. B. Elisabeth Bronfen: *Hollywoods Kriege: Geschichte einer Heimsuchung*. Frankfurt a. M. 2013. In ihrer Einleitung spricht die Autorin von der «Re-imagination des Krieges auf der Leinwand» (S. 9), seiner «nachträglichen Rekonzeptualisierung» (S. 11), worunter sie «sowohl eine zeitliche als auch eine räumliche Verschiebung» sowie «die Erneuerung der Vergangenheit als eine Reaktion auf diese» versteht (S. 17). Trotz dieser signifikatorischen Funktion der Kriegsfilm wird eine Realität jenseits der kinematografischen Kriegsbilder suggeriert. Vgl. auch dazu Guy Westwell: *War Cinema. Hollywood on the Front Line*. London, New York 2006; Gerhard Paul: *Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen*. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes, München 2003 (= *Beiträge zur Militärgeschichte*, Bd. 59), S. 3–75.

21 Judith Butler: *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt a. M./New York 2010, S. 13–20.

sich aufmerksam zu machen, die bestimmte diskursive Strategien, die vorher schon mehrmals erprobt wurden, perfekt umsetzen, oder die mit einer bestimmten Tradition brechen und somit aus dem Diskurs herausfallen. Auch dies ist allerdings genrespezifisch, charakterisieren Wiederholung und Überschreitung doch letztlich jedes filmische Genre. Mit der Überschreitung markieren die Filme gerade die Norm, von der sie sich absetzen. Deswegen sind berühmte Werke zwar zentral für die Untersuchung, ist die Formierung des sinnstiftenden Rahmens jedoch nicht allein auf diese angewiesen. Mehrere Filme können gleiche oder ähnliche sinnstiftende Mechanismen durchspielen, selbst wenn sie diese mit neuen Bildern füllen oder die Strukturen etwas modifizieren. Die Kriegsfilm uniformieren dabei gerade aufgrund des an sie herangetragenen Realitätsanspruches und der spezifisch filmischen Zeitökonomie der Darstellung Sinnmuster, die beispielsweise in der Literatur zwar auch beobachtbar, aber viel schwieriger zu einem Modell zu verallgemeinern sind.²²

Aus dem filmischen Material, das im vergangenen halben Jahrhundert zum Zweiten Weltkrieg entstanden ist, lässt sich ein Gedächtnismodell erarbeiten, das die Leistungen des Kriegsfilms für eine Kultur in drei zentrale, konstitutiv miteinander verwobene Funktionen untergliedert. Erstens stiften die Filme den *Sinn* des Krieges, der sich zwar permanent im Prozess der Aushandlung befindet und immer auf die aktuellen politischen Diskurse bezogen ist, der aber in der sinnstiftenden Darstellungsform überdauert, auch wenn diese mit neuen Kontexten gefüllt wird. Zweitens bieten die Filme verschiedene Strategien der *Bewältigung* an, mit denen sie die Kriegsgewalt überwinden und in Richtung Frieden und Gegenwart vermitteln. Drittens rufen sie *Emotionen* hervor, laden zur Identifikation ein und produzieren «unvergessliche» Affektbilder, die im Grunde genommen als kleine Memorialobjekte fungieren und in der Kultur auch außerhalb des filmischen Kontextes zirkulieren können.

Der rezeptionsästhetischen Funktionsweise entsprechen zugleich genuin filmische Mechanismen, die das Medium Kino von der Produktionsebene bis hin zur Ästhetik umfassen. Die Analyse bewegt sich dadurch von der Makro- bis hin zur Mikroebene des Filmes. Die *Sinnkonstitution* beruht hauptsächlich auf den narrativen Strukturen der Filme, die die historischen Stoffe selektieren und ihre Komplexität reduzieren, diese zugleich aber auch dramatisieren, also ästhetisch unter Rückgriff auf bereits vorhandene cineastische Traditionen gestalten (zum Beispiel das Großgeschichtsnarrativ, das Traumanarrativ usw.). Die Narrationsstrukturen bilden den

22 Der Gießener SFB 434 Erinnerungskulturen, der Dynamiken und Pluralität kultureller Erinnerung betonte (Erl 2005, 34;), hob zwar die Literatur als zentrales Medium des Gedächtnisses hervor, konnten allerdings ihre Leistung nicht theoretisieren: «Kulturelles Gedächtnis ist nicht beobachtbar. Nur einzelne Erinnerungsakte sind dem Kulturwissenschaftler zugänglich und damit – ganz im Sinne des Malinowskischen Diktums «study ritual not belief – untersuchbar.» (Erl/Nünning 2003, 17–18) Vgl. Astrid Erl: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2005; Astrid Erl, Ansgar Nünning: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick. In: dies./Marion Gymnich (Hg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier 2003. 3–27.

großen Rahmen, sie ordnen das Filmmaterial und akzentuieren bestimmte Kontexte. Mit den *Bewältigungsmechanismen* sind innerfilmische Strategien gemeint, Normalisierungsprozesse einzuleiten und geschichtliche Kontinuität aufzubauen (zum Beispiel die Inszenierung eines unsterblichen Kollektivs oder die Codierung der Opfer als weiblich). Sie sind sowohl in den Figurenkonstellationen als auch in der bildlichen Gestaltung eines Filmes angelegt. Als Faktoren der *Emotionalisierung* werden spezifisch filmische Darstellungsmittel verstanden – etwa ikonische Bilder, besondere Perspektiven wie die subjektive Kamera, Brüche des Continuity Editings oder der Einsatz von Musik –, welche die Narration unterstützen oder auch sprengen können, indem sie Empathie erzeugen oder ‚unvergessliche‘ Bilder generieren.

Im Folgenden soll mit diesem Modell in skizzenhafter Form die deutsche Erinnerungsfilmkultur beschrieben werden. Präsentiert werden nur paradigmatische und exemplarische Strategien, die generalisierbare Aussagen über ost- und westdeutsche Erinnerungspolitik ermöglichen. Eine ausdifferenzierte Betrachtung würde den Rahmen des Aufsatzes sprengen.

Sinnkonstitution über Narrationstypen

Die Narration steht vor allem deshalb im Fokus der meisten Genre-Analysen, weil sie es ermöglicht, die ästhetische und semantische Vielfalt eines Filmes zugunsten einer Vergleichbarkeit der Werke zurückzustellen. Für die Beschreibung der Narrationen werden in der Regel Kategorien wie Art der Anordnung des Materials, Zeitgestaltung, Figurenkonstellation und Darstellungsperspektive in Anschlag gebracht. Wenn im Folgenden von der etablierten US-amerikanischen Narrationsforschung²³ wie auch von den deutschen Narrationsstudien²⁴ Abstand genommen wird, so geschieht das vor allem deshalb, weil diese den sinnstiftenden Funktionen der Erzählungen zumeist nicht gerecht werden. Stattdessen wird eine Reihe grundlegender Narrationstypen differenziert, die die Historie auf jeweils unterschiedliche Weise zu Geschichten formen.

Generell sind alle diese Narrationstypen sowohl im Westen als auch im Osten zu finden – das liegt schon in der inneren Logik des Mediums Film selbst begründet, dessen ästhetisches Potenzial hier wie dort gleichermaßen ausgelotet wird. Allerdings erleben sie in Ost und West unterschiedliche Konjunkturen, sind verschieden stark ausgeprägt und mit differenten Inhalten gefüllt, was Aussagen über die jeweiligen kulturellen Formen des Erinnerns zulässt. Betrachtet man zunächst die DEFA-Filme, so sind hier zwei Narrationstypen besonders ausgeprägt, die einen

23 David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin 1985.

24 Julika Griem, Eckart Voigts-Virchow: *Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen*. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltheorie: transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Bd. 5, WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Trier 2002, S. 155–184; Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York 2011 (=Naratologia, Bd. 26).

sinnstiftenden Rahmen für die DDR-Kultur lieferten: das Großgeschichtsnarrativ und die Parabel. Die DDR-Kultur erinnerte somit allumfassend an den Zweiten Weltkrieg, betrachtete ihn in einer geschichtlichen Kontinuität, die die Legitimation der sozialistischen Ordnung und die Konstruktion von machtvollen handelnden Subjekte ermöglichen sollte. Die Kontinuität der Geschichte wurde dabei zunehmend aus dem Inneren des Subjektes begründet. Die Filme waren dabei jedoch von Anfang an mehr als reine Propaganda und Antifaschismusmythos und lösten sich im Lauf der Zeit zunehmend von letzterem ab.

Die Parabel ist eine Form der politischen Mehrdeutigkeit, die ästhetisch insofern als aufschlussreich erscheint, als dass sie verschiedene Sinnkontexte zusammenführt, um einerseits eine Analyse des Krieges zu ermöglichen, andererseits eine Reproduktion von NS-Rhetorik zu vermeiden. Der filmische Erinnerungsrahmen in der DDR war somit ästhetisch vielfältiger und trotz der problematischen antifaschistischen Kontinuitätsthese in seiner Inszenierung oftmals viel mutiger als sein westliches Pendant. Die Vorwürfe der Verdrängung des Holocaust in der DDR-Kultur müssen damit nicht relativiert (wobei eine Reihe von Filmen sich damit auseinandersetzt), sondern aus der Logik der Erinnerungen selbst verstanden werden. Die DDR legitimierte sich als Staat über den Sozialismus und stand unter dem politischen Einfluss der UdSSR, und so setzten – da die Erinnerungskultur immer im Dienste aktueller Diskurse steht – auch die Kriegsfilme mit der Problematik der sowjetischen Präsenz auseinander. Die Vergangenheit sollte im DDR-Film die politische Gegenwart legitimieren, in der auch die sowjetische Kultur die Judenvernichtung nicht memoriert hat.

Für die westdeutsche Erinnerungskultur hingegen war der Narrationstyp des Fragments charakteristisch, und speziell im Zusammenhang mit dem Holocaust-Thema jener der Peripetie. Die BRD trat in das Erbe des Nationalsozialismus ein, zu dem sie gewisse strukturelle und personale Kontinuitäten aufwies und von dem sie sich gleichzeitig dezidiert abzugrenzen versuchte.²⁵ Die Verurteilung des Nationalsozialismus in den Nachkriegsjahren in der Öffentlichkeit – daran waren besonders die Trümmerfilme aktiv beteiligt – machte einen kontinuierlichen Sinnrahmen für den Krieg unmöglich: Entweder war der Nationalsozialismus eine Fortsetzung der bürgerlichen Ordnung, dann wird deren in der Nachkriegszeit angestrebte Wiederherstellung delegitimiert. Oder er war ein Bruch mit der bürgerlichen Ordnung – eine eher gängige Interpretation –, dann musste er ästhetisch gerade über Figuren der Diskontinuität versinnbildlicht werden. Während die DDR-Kultur also kein Problem mit Kontinuitätsbehauptungen hatte, weil sie sich von beiden Ordnungen – der bürgerlichen wie der nationalsozialistischen – abgrenzte, begünstigte der fragmentarische Erinnerungsrahmen in der BRD gerade jene kulturelle Dispo-

25 Dazu z. B. Peter Reichel: *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*. München 2001, S. 30–41.

sition, die oftmals als Verdrängung beschrieben worden ist, konnte der Krieg hier doch nicht mehr in einem ideologisch-kritischen Zusammenhang gezeigt werden.²⁶

«Verdrängung» erweist sich dabei jedoch als eher ungenauer Begriff für die fragmentarische Sinnrahmung, da die Filme unverkennbar die Verbrechen des Nationalsozialismus benennen und kritisieren. Durch die Form des Fragments verliert diese Kritik jedoch offenbar an politischer Überzeugungskraft. Vor dem Hintergrund der Forderung nach Realismus und Authentizität bedingte die Fragmentierung so etwas wie eine ästhetische Aphasie – eine gewisse Lähmung der ästhetischen Ausdrucksweise in Bezug auf den Zweiten Weltkrieg sowie eine fehlende Adäquatheit zu aktuellen Diskursen, auf die zahlreiche Kritiken der Kriegsfilm bis heute hinweisen. Insofern könnte man von einer Traumatisierung der westdeutschen Erinnerungskultur sprechen, denn diese Fragmentierung verunmöglichte geschichtliche Kontinuität ebenso wie handelnde Subjekte im Film. Allerdings scheint dies nicht so sehr mit einer Verdrängung im psychoanalytischen Sinne – nicht wissen wollen oder können – zu tun zu haben, sondern vielmehr damit, dass durch die Ausstellung der Schuld und die Unmöglichkeit, die Geschichte als ganze zu erzählen, auch die Konstruktion einer entsprechenden aktuellen Identität verhindert wurde.²⁷

DDR-Erinnerungskultur: Großgeschichtsnarrativ und Parabel

Das Großgeschichtsnarrativ im DDR-Film zeigt den Krieg vom Anfang bis zum Ende, entwickelt ihn kontinuierlich, kausal-logisch und chronologisch über mehrere Stationen und verschafft so etwas wie einen Gesamtüberblick über die Geschichte. Die Handlung ist oft zirkulär aufgebaut, wie etwa in *ROTATION* (DEFA 1949, R: Wolfgang Staudte), in dem die Geschichte zudem eine Art Umkehrung vollzieht: Der Film endet ähnlich, wie er angefangen hat. Außerdem haben viele Filme dieses Typus' bildliche Leitmotive, die als Kontinuitätssignale fungieren: in *ROTATION* die Drehung der Druckpresse, in *DIE BUNTKARIERTEN* (DEFA 1949, R: Kurt Maetzig) der buntkarierte Stoff, in *DIE TOTEN BLEIBEN JUNG* (DDR 1968, R: Joachim Kunert) die Augen der Opfer, die an einer wichtigen Schnittstelle mit der Kamera angefahren werden. Das Großgeschichtsnarrativ zeichnet sich ästhetisch durch viele Totalen und Vogelperspektiven aus, die den Anspruch eines sinnstiftenden Überblicks bildlich unterstützen. An der Handlung sind mehrere Figuren beteiligt, und oft sind Massenszenen zu sehen wie in *RAT DER GÖTTER* (DDR 1950, R: Kurt Maetzig)

26 Philipp von Hugo: Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre/P. von Hugo. In: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes, München: R. Oldenbourg 2003 (= *Beiträge zur Militärgeschichte*, Bd. 59), S. 453–478. Er zeigt beispielsweise, wie der Krieg in den Filmen der 1950er-Jahren zu einem Schicksal wird, essentialisiert und apolitisiert wird.

27 Mehr darüber bei Irina Gradinari: Trauma als Wissensfigur. Zur filmischen Konfiguration der Geschichte. In: Irina Gradinari, Dorit Müller, Johannes Pause (Hg.): *Wissensraum Film*. Wiesbaden 2014, S. 243–272.

beim Massenstreik und in *ROTATION* bei der Überflutung in der U-Bahn. Die Darstellung suggeriert, die Historie allumfassend und lückenlos zu präsentieren, sie objektiv und wahrheitsgetreu wiederzugeben. Deswegen gibt es in diesen Filmen in der Regel nur wenige selbstreflexive Momente, die das Medium Film und somit die mediale Konstruiertheit der Geschichte sichtbar machen würden. Diese Narration soll unmittelbar wirken, die Historie präsentieren ‹wie sie war› und ihre Wirkung ‹unmittelbar› wiedergeben.

Dieser Narrationstyp eignete sich offensichtlich dazu, die Kontinuität der sozialistischen Bewegung über den Krieg hinweg zu konstruieren. Zum einen konnte man die bereits vor dem Krieg entstandene kommunistische Tradition im und nach dem Krieg fortsetzen. Zum anderen ist die sozialistische Ideologie auf die Zukunft – auf den baldigen Aufbau des Kommunismus – ausgerichtet, soll die Geschichte am Ende ganz überwunden werden. Nicht zufällig dient gerade dieser Narrationstypus auch als eine der Grundlagen der Erinnerungskultur in der UdSSR. Als ‹Urfilm› fungiert hier der epische Zweiteiler *DER FALL BERLINS* (UdSSR 1949, R: Michail Čiaureli), der in Farbe auf deutschem Agfa-«Trophäenzelluloid» gedreht wurde. Die deutschen Filmemacher übernahmen die sowjetische Narration jedoch nicht einfach – diese entstand vielmehr in beiden Ländern gleichzeitig, was eher auf die ideologische Eignung dieser Narration für den Ausdruck des Sozialismus hinweist. Das Großgeschichtsnarrativ war generell insofern populär und bleibt bis heute attraktiv²⁸, da es eine Bemächtigung der Subjekte kraft der Traditionen inszeniert.

Im Gegensatz zur Inszenierung eines internationalen Kollektivs im sowjetischen Film steht im DEFA-Film in der Regel eine Familie im Zentrum, die metonymisch die gesamte deutsche Gesellschaft vertritt. Während das Großgeschichtsnarrativ in der UdSSR offizielle Erinnerungsorte und berühmte historische Persönlichkeiten in Szene setzt, engt der Blick auf eine Familie im DEFA-Film diese globale Perspektive ein, ‹naturalisiert› die Kontinuität und installiert das Andere außerhalb der Familie. Neben der deutschen Familie wird fast immer auch eine jüdische Familie gezeigt, die in der Logik der metonymischen Vertretung nicht zur Nation gehört, sondern eine friedliche Koexistenz zweier Völker als Ideal behauptet. Aufgrund der Favorisierung der familiären Verhältnisse sind in den DEFA-Filmen biografische Elemente stark ausgeprägt. Der Nationalsozialismus wird dadurch überwunden, dass er als die Ordnung der Söhne präsentiert wird. Die abgesetzten Väter oder Mütter überleben den Krieg und ermöglichen somit die Kontinuität der Geschichte. In dieser Konstruktion wird in der DDR sogar eine weibliche Protagonistin möglich: Die Frau wird zu einer wichtigen Legitimationsfigur der politischen Ordnung der DDR, was weder in den Kriegsfilmen der UdSSR noch der BRD verbreitet ist. Die ‹große› Geschichte wird auch in anderen Ländern vorwiegend als männlich dominiert inszeniert.

Dieser Narrationstyp suggeriert die ‹Wahrheit›, richtet sich aber von Anfang an auf die Niederlage aus. Die Filme tun so, als ob sie den Krieg allumfassend darstell-

28 Ein aktuelles Beispiel dieser Narration ist *QUELLEN DES LEBENS* (D 2013, R: Oskar Roehler).

ten, lassen jedoch alles aus, was einer konsequenten Verurteilung des NS-Regimes entgegenstehen könnte. In der Regel verurteilen die Figuren schon den Nationalsozialismus, bevor Hitler die Macht ergriffen hat oder zumindest lange bevor der Krieg beginnt. Als Beispiel kann hier *DIE BUNTKARIERTEN* dienen. Der buntkarierte Stoff steht für die Arbeiterklasse und dient zugleich als wiederkehrendes Leitmotiv für den Aufbau der bildlichen Kontinuität. Der Film erzählt von der Familie der Arbeiterfrau Auguste (Camilla Spira), mit der wichtige geschichtliche Fragen nach der politischen Gesinnung sowie der Beteiligung an der Judenvernichtung und am Krieg behandelt werden. Auch sie warnt ihren Mann und Sohn bereits in der Zeit der Weimarer Republik vor der Hitler-Politik. Die Perspektive einer Frauenfigur fungiert hier einerseits als Opposition zur NS-Ordnung und generell zum männlichen Militarismus, andererseits kann sie eben auch nur aus der eingeschränkten Perspektive der Hausfrau auf die Geschichte blicken. Beispielsweise werden Kriegshandlungen und politische Öffentlichkeit komplett ausgeblendet, sodass der Film die Fixierung des Weiblichen im Privaten fortschreibt. Dadurch wird es wiederum möglich, das NS-Regime als negatives von den filmischen Identitätskonstruktionen abzugrenzen.

Die Protagonistin Guste wird 1883 als uneheliches Kind des Dienstmädchens Marie geboren und arbeitet selbst als Dienstmädchen, bis sie den Malermeister Paul Schmiedecke (Werner Hinz) heiratet, Hausfrau wird und zwei Kinder bekommt. Paul wird während des Ersten Weltkrieges einberufen (der Krieg wird nicht gezeigt) und kehrt unversehrt nach Hause zurück. Er engagiert sich in der Gewerkschaft (auch dies wird nicht gezeigt), stirbt jedoch aufgrund einer langwierigen Krankheit während der Wirtschaftskrise, was symbolisch die Schwäche der kommunistischen Partei und ihre politische Absetzung versinnbildlicht. Gustes Sohn Hans (Kurt Liebenau), bereits verheiratet und selbst Vater, verliert seine Arbeit und erhält erst eine neue, als Hitler an die Macht kommt (was wiederum nicht gezeigt wird). Er wird in einer Rüstungsfabrik arbeiten und somit das Hitler-Regime aktiv unterstützen. Während eines Bombenangriffs kommt Hans' Familie bis auf seine Tochter Christel, die zu dieser Zeit als Flakhelferin dient, ums Leben. Der Sohn als Unterstützer des NS-Regimes wird somit eliminiert. Guste kritisiert das Hitler-Regime und kommt ins Gefängnis, wo sie bis zum Ende des Krieges bleibt (was auch nicht gezeigt wird). Die Figur der Guste kann als ein geschichtliches Bindeglied dienen, weil sie nicht mit den Verbrechen des Nationalsozialismus «kontaminiert» ist und selbst unter dem NS-Regime gelitten hat: Sie war im Gefängnis und hat Sohn, Schwiegertochter und Enkelkind verloren. 1949 wird Christel an der Humboldt-Universität nach einer Aufnahmeprüfung zum Studium zugelassen. Guste schenkt ihr zu diesem Anlass das Kleid aus buntkariertem Bettwäsche, das sie vor vielen Jahren zu ihrer Hochzeit geschenkt bekommen hat; der Stoff repräsentiert damit die Kontinuität der Geschichte ebenso wie durch seine Weitergabe das Fortdauern der Arbeiterbewegung unterstrichen wird.

In der – inspiriert durch den Entstalinisierungsprozess in der UdSSR – kurzen Liberalisierungsphase der 1960er-Jahre wird dieses Narrativ in der DDR modifi-

ziert. Die Figuren werden nun zunehmend individualisiert und psychologisiert, wodurch der Antifaschismusmythos in den Hintergrund tritt. Als einer der wichtigsten Vertreter dieser Epoche erscheint der Film *DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT* (DDR 1964/65, R: Joachim Kunert), der die Kontinuität nicht mehr über die kommunistische Tradition herstellt. Vielmehr wird hier aus den Kriegserlebnissen heraus argumentiert. Werner Holt wechselt aufgrund der Grausamkeit des Nationalsozialismus die Seiten. Das Ende des Films gibt freilich im Gegensatz zu *DIE BUNT-KARIERTEN* keinen Ausblick auf die folgende politische Ordnung und lässt es daher auch offen, ob es hier überhaupt um die sozialistische Gesellschaft geht.

Auch in der BRD wurden einige recht erfolgreiche Versuche unternommen, das Großgeschichtsnarrativ zu installieren. Signifikant kommt es gerade in der Phase der Remilitarisierung der bundesdeutschen Gesellschaft vor, in der ein Bedürfnis entsteht, die Bundeswehr von den Verbrechen des NS-Regimes abzugrenzen und die Nation neu zu bestimmen. Dazu gehört die Trilogie *o8/15* (BRD 1954/55, R: Paul May) und der Film *CANARIS* (BRD 1954, R: Alfred Weidenmann), ferner auch *WIR WUNDERKINDER* (BRD 1958, R: Kurt Hoffmann), der eine kontinuierliche Narration gerade durch die Auslassung des Krieges schafft oder somit ironisch gerade die Unmöglichkeit von Kontinuität ausstellt. In der gemeinsamen Phase der Trümmerfilme wurde der Nationalsozialismus soweit diskreditiert, dass es nicht mehr möglich wurde, den Bruch zu umgehen. Die Filme können daher entweder den Krieg ganz auslassen wie in *WIR WUNDERKINDER* oder diesen entleeren, sodass die Erinnerungsinhalte regelrecht hohl werden. Trotz seines fulminanten Erfolges beim Publikum²⁹ zeigt etwa *o8/15* eine recht heterogene Darstellung des Krieges, verlagert den Krieg in surreale Räume und sprengt letztendlich gegen Ende die Grenzen seines Genres. Die Chronologie wird eingehalten, die Auslassungen werden durch die Aufteilung in drei Folgen legitimiert: Der erste, erfolgreichste Teil zeigt in der Tradition von *IM WESTEN NICHTS NEUES* (USA 1930, R: Lewis Milestone) die Soldatengruppe bei der schikanösen Ausbildung. Der zweite Teil ist irgendwo in der Schneestepe Russlands situiert, wobei die räumliche Desorientierung mit einer exotischen Liebesgeschichte zwischen einem Wehrmachtsoffizier und einer russischen Partisanin verbunden wird. Der dritte Teil zeigt mithilfe von Elementen des Abenteuer- und Kriminalgenres das ehrlose Ende des Krieges. Trotz ihres scheinbar allumfassenden Rahmens liefert die Trilogie jedoch so gut wie keine wichtige Information über den Krieg, die als Erinnerungsfähig gelten könnte, ebenso wie sie keine Tradition herstellt, die weitergeführt werden könnte. Trotz ihres Erfolgs (der eventuell durch die Rehabilitierung der Kriegsveteranen bedingt war) wurde diese Narration nicht mehr weiter

29 Knut Hickethier: *o8/15*. In: Thomas Klein, Marcus Stiglegger, Bodo Traber (Hg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*. Stuttgart 2006, S. 101–106, hier: S. 101. Nach Knut Hickethier werden damit ein neues Konzept des «Bürgers in Uniform» und der «inneren Führung» verhandelt, die in den Filmen als Differenz zwischen der gesamten Kriegsführung und der Wehrmacht inszeniert wird.

verwendet,³⁰ bis Rainer W. Fassbinder einen Weg fand, die Geschichte im großen Rahmen zu erzählen. Sein Film *LILI MARLEEN* (BRD 1981) verlagert den Fokus zum einen auf eine weibliche Protagonistin, was eine Dezentrierung der «großen» Geschichte ermöglicht; zum anderen reflektiert der Film die NS-Medien und wird selbstreflexiv, was die Geschichte als Konstruktion ausweist. Ihre Erzählung erscheint nun nur noch dann als möglich, wenn ihr konstruktiver Charakter ausgestellt wird. Während im DDR-Film die weibliche Protagonistin die «große» Geschichte im Hinblick auf die DDR-Politik und den Antifaschismus-Mythos stabilisiert, dekonstruiert Fassbinder mit der Figur Willie die Erinnerungskultur der 1980er-Jahre: Indem er die Frau als Subjekt installiert und der realitätsstiftenden Funktion der Medien nachgeht, dekonstruiert er zugleich die durch sie installierte (historische) Selbsttäuschung der Nation.³¹

Eine besondere Form der Geschichtsdarstellung stellt die Parabel dar, die in der BRD zwar auch mit einigen wenigen Filmen präsent ist,³² sich als eine tragende Erinnerungsnarration jedoch nicht etablieren konnte. Sie sind künstlerisch sehr überzeugend, fanden aber keine breite Resonanz und wurden schnell vergessen. *SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND* zum Beispiel wurde nicht einmal auf DVD veröffentlicht. In der DDR wurde das parabelhafte Erzählen wahrscheinlich deswegen möglich, weil die Filmschaffenden vor der Aufgabe standen, die westlichen ästhetischen Traditionen, aus denen sie kamen, mit der sozialistischen



1 08/15 (Teil 2): Krieg in Russland. Trotz der Halbtotale entsteht Desorientierung im Bild



2 08/15 (Teil 2): Die Vogelperspektive ist eine typische Einstellung für das Großgeschichtsnarrativ, das hier jedoch keinen Überblick über das Geschehen vermittelt

30 Allerdings ermöglicht es die Serie, episch zu erzählen, hier leider kann nicht berücksichtigt werden. Vgl. *HEIMAT* (BRD 1981, 1984, R: Edgar Reitz).

31 Mehr dazu bei Irina Gradinari: Minorisierung als cineastischer Effekt. Lili Marleen von R.W. Fassbinder. In: Nicole Colin, Franziska Schößler, Nike Thurn (Hg.): *Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*. Bielefeld 2012, S. 315–354.

32 *SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND* (BRD 1949, R: Wolfgang Staudte), *DER VERLORENE* (BRD 1951, R: Peter Lorre) und die Episode mit dem Buchhändler Marek aus *DAS HAUS IN DER KARPFGASSE* (1963, R: Kurt Hoffmann).

Ideologie zu verbinden; dies führte zur Abstrahierung der Kriegsdarstellungen. Generell entstand in der DDR im Gegensatz zur BRD ein Bedarf an Mehrdeutigkeit, mit der die bestehende Ordnung im Umgang mit der Zensur kritisch reflektiert werden konnte. Symptomatisch wurden auch Brechts parabolische Stücke populär.

Der parabelhafte Darstellungsmodus zeichnet sich durch die Fokussierung eines besonderen Ereignisses außerhalb des Krieges aus, in der Regel eines Verbrechens, anhand dessen Ermittlung und diskursive Aufarbeitung die Gründe³³ oder Folgen³⁴ des Krieges untersucht werden. Das Verbrechen ermöglicht es, Nationalsozialismus und Krieg zu pathologisieren und zu verurteilen. Gleichzeitig dient die Ermittlung oder die Vertuschung des Verbrechens der Analyse des Krieges. So kann der Fall mehrdeutig gelesen werden: Als psychologische Untersuchung der menschlichen Handlung bzw. Auseinandersetzung mit dem individuellen Verhalten bei einem konkreten Vorfall, der zugleich bestimmte Zusammenhänge im Krieg erklärt sowie die Verhandlung aktueller Nachkriegsdiskurse sichtbar macht. Die letzte Funktion ist dabei für alle Narrationstypen üblich. Der Krieg wird somit abstrahiert, in ein anderes Sinnsystem übertragen und dort analysiert. Die Handlung folgt dem Drei-Akt-Schema, hat eine geschlossene Form, zeigt einen kurzen Zeitabschnitt und enthält wenige Figuren, die die Positionen für und gegen den Nationalsozialismus präsentieren. Der Sonderfall, der in der Regel keinen real-historischen Fall darstellt, wird durch die Allegorisierung der Figuren und die Analyse des Krieges verallgemeinert. Die Parabel verweist mit ihrem Sonderfall immer auf die herrschende Gesetzmäßigkeit.³⁵ Außerdem gibt die Handlung selbst verschiedene Signale zur Analogiebildung zwischen dem Sonderfall und dem Krieg und aktiviert somit ein kulturelles Wissen des Publikums, das für die parabolische Rezeption von Bedeutung ist. Das Großgeschichtsnarrativ suggeriert hingegen, dass an der Geschichtsdarstellung nichts mehr fehlt.

Als Beispiel einer filmischen Parabel kann *AFFÄRE BLUM* (DEFA 1948, R: Erich Engel) dienen, der sich anhand eines Kriminalfalls aus der Zeit der Weimarer Republik mit dem Antisemitismus und der Judenvernichtung auseinandersetzt. Der Film ist eine Adaption des gleichnamigen Romans von Adolf Stemmler, der einen realen Magdeburger Justizskandal von 1925/26 schildert. Der jüdische Fabrikant Rudolf Haas wurde unschuldig wegen Mordes an dem Reisenden Helmuth Helling angeklagt. Der Fall löste sogar eine Debatte im Preußischen Landtag aus.

33 Zum Beispiel *DAS BEIL* von Wandsbek (DDR 1951, Falk Harnack), *BETROGEN BIS ZUM JÜNGSTEN TAG* (DDR 1957, R: Kurt Jung-Alsen), *SIE NANNTEN IHN AMIGO* (1959, R: Heiner Carow), *PROFESSOR MAMLOCK* (1961, R: Konrad Wolf).

34 *DIE RUSSEN KOMMEN* (1967/68, 1987, R: Heiner Carow), *MAMA, ICH LEBE* (1976, Konrad Wolf), *DIE VERLOBTE* (DDR 1980, R: Günther Rucker/Günter Reisch), *DER AUFENTHALT* (1983, R: Frank Beyer), *ERSTER VERLUST* (1990, R: Maxim Dessau).

35 Zur literarischen Parabel siehe Überblick bei Josef Billen: Nachwort. Notizen zur Geschichte, Struktur und Funktionen der Parabel. In: ders. (Hg.): *Deutsche Parabeln*. Stuttgart 2007, S. 251–296.

Der Kriminalplot wird im Drei-Akt-Schema entwickelt: Im ersten Teil wird der Mord vorgeführt, im zweiten werden die Fahndung nach dem Mörder und die Ermittlung gezeigt, die sich gegen einen unschuldigen Juden richtet. Im dritten Akt kommt es schließlich zur Auflösung, die den Sachverhalt richtig stellt. Auf dieser unmittelbaren semantischen Ebene analysiert der Film individuell-psychologische und gesetzliche Mechanismen eines



3 AFFÄRE BLUM: Der eigentliche Mörder schaut durch das Fenster den unschuldigen verhafteten Juden Blum an. Das Fenster versinnbildlicht die Einengung und Verstellung des Blickes

Verbrechens. Im Vordergrund steht die Psychologie des Mörders (Hans Christian Blech), die zugleich auf soziale Umstände der 1920er-Jahre rekurriert. Ihm wird aufgrund seiner Abstammung und Biografie jegliche Art des sozialen Aufstiegs verwehrt. Durch den Raubmord kommt er nicht nur zu Geld, sondern kann sich dadurch den bürgerlichen Lebensstil aneignen. Zugleich wird am Beispiel des Mordes auch die Funktionsweise des Justizapparats in der Weimarer Republik freigelegt. Von Anfang an ist für die Zuschauer/innen klar, wer der Mörder ist. Um ihn als solchen zu identifizieren, muss der Justizapparat eine Reihe von juristischen und polizeilichen Maßnahmen einsetzen, die den Mörder erst als solchen performativ herstellen. Die Institutionen der Justiz bestimmen, was die Wahrheit ist. Ihre Maßnahmen führen indes vor, wie Gesetze von der politischen Konjunktur abhängig sind, und stellen somit die Wahrheit als Konstruktion einer hegemonialen Ideologie aus. Der sinn- und realitätsstiftende Interpretationsakt erscheint also immer als eine politische Handlung. Denn zum Mörder deklariert wird nicht der richtige Mörder, sondern der jüdische Fabrikant Blum (Kurt Ehrhardt).

Beide Zugänge zu diesem Kriminalfall, der psychologische und der gesetzliche, können zugleich als Analyse der künftigen Mechanismen der Judenvernichtung gelesen werden: die Machtkämpfe und der Aufstieg des Antisemitismus in die Staatseinstitutionen ermöglichen es, bestimmte Machtinteressen durchzusetzen. Die parabolische Bedeutung der Geschichte erkennen auch die Zeitgenossen und -genossinnen: Zu der Tragödie des «12jährigen Barbarentums» liefere der Film «Vorwort und zugleich Antwort»,³⁶ wie es in einer Rezension heißt. Diese semantische Ebene wird erst durch die Analogiebildung möglich. Der Beschuldigte ist Jude. Am Ende

36 Dora Fehling: Der Tragödie Vorwort. Der DEFA-Film «Affaire Blum» im Babylon. In: *Telegraf*, 5. Dezember 1948.

sagt er in die Kamera, dies sei erst der Anfang gewesen, und verbindet somit den Fall mit der künftigen Judenvernichtung, die für das Publikum bereits bekannte Vergangenheit ist. Außerdem vertreten die Figuren verschiedene politische Ideen und Staatsinstitutionen, die für oder gegen das Judentum handeln, wodurch der Sonderfall verallgemeinerbar und mit größeren Strukturen assoziierbar wird. In *AFFÄRE BLUM* sind der reale Mörder ebenso wie der Untersuchungsrichter (Paul Bildt) ehemalige Freikorpsoldaten, die bekanntlich später in den SA-Verbänden aufgehen und Hitler bei der Machtergreifung unterstützen werden. Der sozialdemokratische Provinzoberpräsident Wilschinsky (Helmut Rudolph) rettet Blum schließlich vor der Hinrichtung, indem er einen anderen Ermittler aus Berlin engagiert. Einer weiterer unschuldig Verdächtiger ist Kommunist. Blum sympathisiert selbst mit den Sozialdemokraten. In der Entscheidung, ob der Jude Blum schuldig sei oder nicht, werden somit die Kämpfe zwischen den parteilich rechts- und linksorientierten Figuren ausgetragen, die politische Kräfte der Weimarer Republik nachstellen und durchspielen, wie der Antisemitismus strukturell im Staat verankert und für die Realisierung bestimmter politischer Ziele angewendet wird.

Letztendlich verweist der Film auch auf die Gegenwart, weil die Parabel durch den Bezug zur Gegenwart entsteht – sie ist auf das aktuelle Wissen des Publikums angewiesen. So wurde beispielsweise *AFFÄRE BLUM* auch als Kritik an den aktuellen Prozessen gegen ehemalige Nationalsozialisten gelesen.³⁷ In einer Rezension zu *AFFÄRE BLUM* heißt es etwa: «Nun schiebt der eine der verbohrteten Richtergestalten der anderen die Schuld zu, denn keiner will es gewesen sein (wie heute auch!).»³⁸

Die BRD-Erinnerung: Fragment und Peripetie

Für die filmische Erinnerungskultur der BRD ist die Darstellung der Geschichte als Fragment charakteristisch, das kein allgemeines Bild der Vergangenheit zu erschaffen vermag, selbst wenn es sich in seiner Darstellung immer auf die Niederlage im Krieg bezieht. Das Fragment zeigt ein Ereignis oder einen Aspekt des Krieges, der unmittelbar in der Kriegsphase situiert ist. Das Ereignis steht für sich und ist nicht verallgemeinerbar. Es unterstreicht somit das Besondere: Waren die meisten Personen aus dem Umfeld Hitlers treue Nationalsozialisten, so zeigt das Fragment Widerstand oder zumindest Distanz. Ist die Wehrmacht eine genuin männliche Domäne, so stellt der Film *KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL* (BRD 1955, R: László Benedek) dar, wie die Mütter in den Krieg ziehen, um ihre Kinder zu retten, die sich freiwillig an die Front gemeldet haben. Waren viele Wehrmachtssoldaten jahrelang in Kriegsgefangenschaft, so zeigt das Fragment die Flucht. Die Zeit der Handlung ist begrenzt; die Zahl der Figuren variiert stark. Im Vordergrund stehen in der Regel einige wenige Personen; sie werden aber oft in der Masse gezeigt – z. B.

37 Peter Reich: *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*. München: C.H. Beck 2001, S. 39–41.

38 Dora Fehling, 5. Dezember 1948.

in jenen Werken, in denen es um die Schlacht um Stalingrad geht. Die Handlung entwickelt sich chronologisch und wird über mehrere Stationen hinweg entwickelt, passt somit im Gegensatz zur Parabel nicht ins Drei-Akt-Schema und kann mehrere Höhepunkte enthalten. *PAROLE HEIMAT* (BRD 1955, R: Wolfgang Becker/Hans F. Wilhelm/Fritz Stapenhorst) besteht beispielsweise aus drei kurzen Geschichten, die jeweils über mehrere Stationen entwickelt werden. Das präsentierte Ereignis wird als eine geschlossene Geschichte dargestellt, der Krieg hat aber keinen Anfang und oft auch kein Ende. Das Fragment erscheint daher insofern als problematisch, als es das entworfene Ereignis von der «großen» Geschichte abkoppelt oder diese zumindest nicht in einen größeren Zusammenhang setzt und somit auch die politischen Gründe des Gezeigten auslassen kann. Die Themen werden in der Regel dekontextualisiert und isoliert gezeigt, wodurch die Protagonist/innen zugleich als Opfer dargestellt werden können. Das bedeutet aber nicht, dass das Fragment nicht kritisch sein kann. Trotz der Probleme der globalen Zusammenhänge kritisiert das Fragment die Gewalt des Krieges.

Im Lauf der Zeit werden verschiedene Themen in den Fragment-Narrationen behandelt, wobei der Wandel dieser Themen Aussagen über die Erinnerungspolitik ermöglicht. Filme, in denen dezidiert Kampfhandlungen im Mittelpunkt stehen, wurden hauptsächlich in den 1950er-Jahren gedreht. Die Remilitarisierung der westdeutschen Gesellschaft legte es nahe, die Rolle der Wehrmacht und vor allem die der Soldaten neu zu definieren. Beispielhaft sind Filme wie *DES TEUFELS GENERAL* (BRD 1955, R: Helmut Käutner), *DIE GRÜNEN TEUFEL VON MONTE CASSINO* (BRD 1958, R: Harald Reinl) und *HUNDE, WOLLTE IHR EWIG LEBEN?* (BRD 1959, R: Frank Wisbar) zu nennen. In Zuge dessen wird auch der Widerstand des Militärs gegen das NS-Regime zum Thema, etwa in *DER 20. JULI* (BRD 1955, R: Falk Harnack) und *ES GESCHAH AM 20. JULI* (BRD 1955, R: Georg Wilhelm Pabst). Andere Filme behandeln die Problematik der Heimkehrer, die später nahezu verschwinden wird: *UND FINDEN DEREINST WIR UNS WIEDER* (Westdeutschland 1947, R: Hans Müller), *PAROLE HEIMAT*, *DER ARZT VON STALINGRAD* (BRD 1958, R: Géza von Radványi), der Fernseh-Mehrteiler *SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN* (BRD 1959, R: Fritz Umgelter) und *DER TEUFEL SPIELTE BALALAIKA* (BRD 1961, R: Leopold Lahola).

In den letzten Jahren wird in den Fragment-Narrationen verstärkt das Ende des Krieges behandelt, wie sich etwa an *DER UNTERGANG* (D 2004, R: Oliver Hirschbiegel), *DRESDEN* (D 2006, R: Roland Suso Richter) und *ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN* (D 2008, R: Max Färberböck) studieren ließe, wobei auch bereits in den 1950ern das Ende des Krieges thematisiert wurde – so zum Beispiel in *DER LETZTE AKT* (BRD 1955, R: Georg Wilhelm Pabst), in dem erwähnten Film *KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL* und schließlich in *DIE BRÜCKE* (BRD 1959, R: Bernhard Wicki). Es gibt darüber hinaus eine Reihe von Filmen, die besondere Themen behandeln und daher nicht einer Gruppe zuzuordnen sind, wie *DIE LETZTE BRÜCKE* (A/J 1954, R: Helmut Käutner) oder *AIMÉE & JAGUAR* (D 1999, R: Max Färberböck).

Der zuletzt genannte Film über die Liebe zweier Frauen im Krieg entsteht unter dem Einfluss einer allgemeinen Sensibilisierung gegenüber queeren Identitäten.

Als Beispiel für das Fragment soll im Folgenden *HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN?* dienen, von dem sich die Bundeswehr bereits bei den Dreharbeiten distanzierte und für dessen Herstellung sie jegliche Hilfe verweigerte, was das politische Potenzial auch der fragmentarischen Kriegsfilm noch einmal unterstreicht. Die Bundeswehr befürchtete öffentliche Debatten und fühlte sich u. a. durch den Titel provoziert, der angeblich auf einen Satz zurückgeht, den Friedrich der Große in der Schlacht bei Kolin den weichenden Grenadieren zugerufen haben soll.³⁹ Die Handlung ist chronologisch aufgebaut und umfasst die Stalingrad-Schlacht, die vom Rest des Krieges abgekoppelt wird. Am Anfang wird zwar eine Dokumentation über eine Militärparade vor Hitler eingeblendet, die auf die Vorkriegszeit bzw. den Anfang des Krieges hinweist. Allerdings wird weiterhin nichts Historisches angedeutet, und so bleibt die Stalingrad-Schlacht vom Nationalsozialismus wie auch vom Verlauf des Krieges abgekoppelt. Der Krieg wird hier zum Schicksal.⁴⁰

Zugleich wird im Film minutiös entwickelt, wie die Schlacht verlaufen ist und vor allem, wer die Schuld für den Untergang der 6. Armee trägt, die in Stalingrad eingekesselt wurde. Mithilfe von Karten werden zahlreiche Details erklärt; Frank Wisbar soll zwei Jahre lang historische Dokumente studiert und persönlich mit den Generälen gesprochen haben.⁴¹ Die Schuld wird schließlich bei Hitler und seinen Generälen gefunden, die ihm keinen Widerstand leisten konnten und blind den Befehlen folgten. Die Soldaten sind Opfer dieses militärischen Fanatismus' wie auch kritische Instanz des Filmes: Denn sie sind es, die sich von Zeit zu Zeit fragen, was sie an der Wolga überhaupt verloren haben und somit zumindest auf globale historische Zusammenhänge anspielen. Nichtsdestotrotz ist diese Produktion insofern ein kritischer Film, als dass er den Krieg als Verfall ins Chaos inszeniert – die Armee wird zunehmend demoralisiert, die Orientierung im Bild geht verloren, wodurch der Sinn des Krieges, sein Pathos und sein Rechtfertigungssystem (Heroismus, Opferung für den Vaterland usw.) destruiert werden. Der Armee geht es immer schlechter, die Versorgung bleibt aus, die Soldaten sehen unordentlich aus, Freunde und Feinde gehen durcheinander. Das Figurenensemble ist um Oberleutnant Wisse (Joachim Hansen) gruppiert. Die Soldaten entwickeln sich von dem Nationalsozialismus treuen Armeeingehörigen zu kritischen Figuren, die Fragen nach dem Sinn des Krieges aufwerfen. Vor allem schreitet die Erkenntnis der Sinnlosigkeit durch den Tod der Kameraden voran, die von Lungenentzündung (Böse), Verletzungen (Fuhrmann), vom Wahnsinn der ausgeweglosen Lage und vom Hun-

39 Vgl. O.A.: Frei nach Schiller. In: *Der Spiegel* vom 15. April 1959, S. 65–68. Abrufbar unter <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/42625075> (20.3.2015)

40 Vgl. Philipp von Hugo, S. 453–478.

41 Vgl. O.A.: Frei nach Schiller. Wisbar hat persönlich mit «Hoth und Seydlitz, dem Generalstabschef Halder, dessen Nachfolger Zeitler und dem General Arthur Schmidt, damals Stabschef des Armeeführers Paulus» gesprochen. Einige der Genannten treten auch als Filmfiguren auf.

ger (Kunowski) dahingerafft werden. Ihnen gegenüber steht das fanatische Oberbefehlskommando: Hitler, Generalfeldmarschall Paulus (Ernst Wilhelm Borchert) und Major Linkmann (Wolfgang Preiss). Sie treiben die Armee in den Tod.

Der Film zeigt mehrere Schlachtszenen, die zum Teil mit Dokumentarsequenzen aus der Kriegszeit montiert werden, und ist insgesamt sehr handlungsreich. Das Ereignis wird über mehrere Stationen entwickelt, wobei das Besondere betont wird: die Charakterisierung der deutschen Offiziere als anständige Menschen über die Perspektive russischer Frauen; heroische Kämpfe am Anfang der Schlacht; ein zunehmendes Durcheinander in Stalingrad und die Räumung des Lebensmittellagers; ein 30-minütiger Waffenstillstand für das Abholen der Verletzten auf beiden Seiten, währenddessen der Freund Wisses Klavier spielt; der Tod von Kunowski beim Versuch, in ein Flugzeug einzusteigen, um Stalingrad zu verlassen. Im Kontrast zu Görings pathetischer Rede anlässlich des 10-jährigen Jubiläums der Machtübernahme werden Verwundete gezeigt. Es folgen das Durcheinander von Freund und Feind, bei dem Wisse unter die Russen gerät und von ihnen etwas zu Essen bekommt; seine Rettung durch eine seiner russischen Bekannten, der er früher einmal in der Ukraine geholfen hat; dann desertiert Linkmann und wird erschossen, die Armee kapituliert und wird im Winter in die Gefangenschaft nach Sibirien getrieben. So wird der Krieg an sich kritisiert, ohne dass jedoch seine politischen Gründe thematisiert würden.

Fragmentarisches Erzählen als Darstellungsmodus war auch in der DDR sehr populär, allerdings fehlen dort die Themen der Heimkehrer oder das der direkten Kriegshandlungen: *ICH WAR 19* (DDR 1968, R: Konrad Wolf), *ICH ZWING DICH ZU LEBEN* (DDR 1972, R: Ralf Kirsten), *MAMA, ICH LEBE* (DDR 1976, R: Konrad Wolf), oder *PUGOWITZA* (DDR 1981, Jürgen Brauer), zeigen hauptsächlich das Ende des Krieges und handeln somit die Bedingungen der sozialistischen Ordnung aus. Dazu gehören auch Filme über die Judenvernichtung, die keine Kontinuität mehr erlauben: *STERNE* (DDR/BUL 1959, R: Konrad Wolf), *NACKT UNTER WÖLFEN* (DDR 1963, R: Frank Beyer) oder *JAKOB DER LÜGNER* (DDR 1974, R: Frank Beyer). Sie bestimmen aber nicht den sinnstiftenden Rahmen, sondern bewegen sich im etablierten Feld der Ideologie des sozialistischen Staates, auf den sie sich beziehen. Allerdings können sie diese negieren oder kritisieren: So thematisiert *ICH WAR 19* zum ersten Mal die Vergewaltigungen der deutschen Frauen durch die Rotarmisten, legitimiert jedoch gleichzeitig die sowjetische Präsenz, die auch in anderen Narrationstypen verhandelt wird.

Die Peripetie hingegen ist eine Form der Darstellung, die insbesondere in Filmen auftaucht, die sich dem Thema der Judenvernichtung in Deutschland widmen. Sie waren hauptsächlich in der BRD verbreitet. Im Gegensatz zu anderen Narrationstypen etabliert die Peripetie sich etwas später, nach der Verschiebung des erinnerungspolitischen Fokus von den Tätern auf die Opfer, die besonders erfolgreich mit dem Fernseh-Vierteiler *HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS* (USA 1978, R: Marvyn J. Chomsky) vollzogen wurde. Die Serie war unter anderem auch

deswegen erfolgreich, weil sie die Geschichte der Judenvernichtung als ein Großgeschichtsnarrativ entwarf und zugleich die Vergangenheit mit der Gegenwart verband. Ein Sohn aus der Familie Weiss überlebt den Holocaust und ermöglicht somit eine geschichtliche Kontinuität. Im west- und ostdeutschen Film erfüllten die (jüdischen) Opfer im Film vor allem die Funktion, das NS-Regime zu verurteilen, wie es in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (DEFA 1946, R: Wolfgang Staudte),⁴² *ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN* (D 1947, R: Harald Braun), *IN JENEN TAGEN* (D 1947, R: Helmut Käutner), *DIE BUNTKARIERTEN* und *DER RAT DER GÖTTER* (DDR 1951, R: Kurt Maetzig)⁴³ der Fall ist. Ihre Rolle im Filmgeschehen war jedoch eher marginal. Außerdem sterben die jüdischen Protagonist/innen oder verschwinden aus der Handlung, was einerseits zur Kritik beiträgt, allerdings keine Kontinuität in die Gegenwart möglich macht. Einer der bekanntesten frühen Produktion ist *EHE IM SCHATTEN* (DEFA 1947, R: Kurt Maetzig). In den benannten DEFA-Filmen findet die Fokussierung auf die Opferfiguren früh statt. Als eine Zäsur für die bundesdeutsche Erinnerungskultur freilich nennen alle Studien den US-amerikanischen Vierteiler.

Die Peripetie ist auch eine fragmentarische Form, zeigt sie doch stets nur einen kurzen Abschnitt der Geschichte. Allerdings ist ihre Dramaturgie anders aufgebaut. Während das Fragment das Unglück und das Ende fokussiert und seine Handlung in der Regel nach 1942 situiert wird, zeigt die Peripetie immer den Umschlag vom Glück ins Unglück. Daher findet die Handlung vor dem Krieg oder im bereits begonnenen Krieg statt, wobei sie sowohl chronologisch als auch rekonstruierend verlaufen kann. Der Umschlag spaltet das Handlungsgerüst in zwei Teile auf: Im ersten Teil oder in den Rückblenden geht es um das glückliche Leben vor dem Anfang der Judenvernichtung, im zweiten Teil um den Antisemitismus oder die Vernichtung selbst. In der Regel stehen eine oder einige jüdische Familien im Zentrum, und es werden recht konservative Werte inszeniert, um den Opfern eine auratische Ausstrahlung zu verleihen. Im zweiten Teil werden Verfolgung und Niedergang drastisch in Szene gesetzt: Die Figuren werden misshandelt, zu Unrecht verhaftet oder gar getötet. Beispielweise rekonstruiert der Film *DER LETZTE ZUG* (D/Tschechien 2006, R: Joseph Vilismaier/Dana Vávrová) die Vergangenheit in Rückblenden, während die Handlung die fortschreitende Verschlechterung der Zustände bei den deportierten Menschen in einem Waggon zeigt. Als weiteres Beispiel ließe sich der Zweiteiler *GESCHWISTER OPPERMANN* (BRD/A/CH 1983, R: Egon Monk) nach dem gleichnamigen Roman von Lion Feuchtwanger anführen, der patriarchalisch-konservative Bilder des Judentums entwirft, aber auch antisemitische Stereotype aufruft. Im Zentrum der Handlung steht die reiche jüdische Familie Oppermann, in der Martin (Wolfgang Kieling) als Geschäftsführer des an die Familie vererb-

42 Vgl. hierzu etwa Ursula von Keitz: Zwischen Episierung und Dramatisierung. Täterbilder des NS in deutschen Filmen der 1950er- bis 1970er-Jahre. In: Margrit Frölich, Christian Schneider (Hg.): *Das Böse im Blick*. München: edition text+kritik 2007, S. 97–119.

43 Vgl. von Keitz 2007.

ten Möbelhauses Oppermann tätig ist, sein Bruder Edgar (Peter Fitz) ist Chefarzt in einer Klinik und der dritte Bruder Gustav (Michael Degen) lehrt als Professor für deutsche Literatur. Die Schwester Klara spielt hingegen so gut wie keine Rolle. Obwohl sich das Ende des schönen Lebens in der politischen Situation und in den Ängsten der Protagonisten abzeichnet, stellt der Film das luxuriöse, glückliche Leben der jüdischen Familie geradezu aus. Es steht hier in einem drastischen Kontrast zur allgemein herrschenden Armut, welche sich vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise entwickelt hat. Nach der Machtergreifung Hitlers beginnt der Untergang der Familie: Der 17-jährige Sohn Martins, Bertold (Till Topf), nimmt sich das Leben, nachdem ein nazigetreuer Lehrer Druck auf ihn ausgeübt hat. Der Literaturwissenschaftler muss rasch ins Ausland fliehen; der Chefarzt muss ebenfalls Deutschland verlassen, und der Geschäftsführer Martin Oppermann erfährt die brutalen Verhörmethoden der Gestapo. Der Umschlag ins Unglück wird hier durch das davor aufgezeigte Leben im Wohlstand explizit in Szene gesetzt, das Verkennen des Aufstiegs der Nationalsozialisten als vorübergehender Erfolg als fataler Irrtum der sich überlegen und gesellschaftlich sicher wählenden Brüder gedeutet.

Bewältigungsmechanismen

Die über die Figuren und Bilder angebotenen Bewältigungsmechanismen dienen der Bändigung der Kriegsgewalt und dem Übergang zum Frieden. Denn einerseits sollen die Kriegsfilme das Andenken an die Gewalt bewahren, ja diese erst als solche symbolisch erfahrbar machen. So setzen die Filmemacher/innen Spezialeffekte ein, bemühen sich um eine tragische Handlungsentwicklung und inszenieren emotionale Schockmomente, die den gesellschaftlichen Ausnahmezustand und die zerbrochene Ordnung zum Ausdruck bringen. Andererseits bändigen sie die auf dem Bildschirm entfesselte Gewalt, um eine Verbindung zur Gegenwart herzustellen.

Auslösung wie Bewältigung der Gewalt sind bereits in der Narration angelegt; die narrative Sinnggebung der inszenierten Gewalt entsteht durch die Verlagerung der Handlung in die Vergangenheit. Allerdings gibt es weitere Mechanismen, die zwar Teil der Narration, jedoch nicht an die unterschiedlichen Narrationstypen gebunden sind und zudem variieren und miteinander kombiniert werden können. Diese Mechanismen sind zugleich als filmästhetischer Ausdruck diskursiver Praktiken der Erinnerungskultur zu verstehen, die sich in den Filmen in konkreten Figuren- und Bildkonstellationen niederschlagen haben. Beispiele für derartige Bewältigungsmechanismen sind innerkulturelle Spaltungen der Figuren, die Buße für den Krieg, die Frau als Kontinuitätsgarant, Versöhnungsstrategien, Ermächtigungsstrategien und das Motiv der religiösen Wiedergeburt. Die Liste ist allerdings nicht vollständig; sie soll exemplarisch vorführen, wie Bilder und Figuren innerhalb einer Narration in Bezug auf bestimmte Funktionen strukturiert werden können. Als Beispiel für einen bildlichen Bewältigungsmechanismus kann das Geschirr aus Porzellan dienen, das in so gut wie jedem bundesdeutschen Kriegsfilm

in einer Tischszene zu sehen ist. Im Prinzip hat es keine sinnstiftende Funktion, signalisiert jedoch die bürgerliche Normalität, selbst wenn sich in der Handlung Katastrophen ereignen.

Innerkulturelle Spaltung der Figuren

Einen zentralen Bewältigungsmechanismus, der in der Filmproduktion beider deutscher Staaten etabliert ist, stellt die innerkulturelle Spaltung der Figuren dar, mit der der Nationalsozialismus von der aktuellen Identität abgetrennt wird. Diese Strategie wird fälschlicherweise oft als Verdrängung interpretiert. Allerdings ermöglicht sie, eine aktuelle Identität von der Täterschaft abzutrennen, um die Täterrolle nicht in die Friedenszeit hinein verlängern zu müssen. Der Film als solcher und der Kriegsfilm insbesondere verarbeiten mit ihren Inhalten stets aktuelle Diskurse einer Kultur. So ist es wichtig, keine Mörder und Täter als Identifikationsvorlage anzubieten, sondern diese zu verurteilen oder zu bestrafen und somit symbolisch zu bewältigen. Die Hauptfigur, die in der Regel als Identifikationsträger für das Publikum fungiert, muss sich daher dezidiert vom Nationalsozialismus abgrenzen, um in der Gegenwart als eine gültige Identifikationsfigur zu erscheinen. Dieser Mechanismus kann in allen hier beschriebenen Narrationstypen eingesetzt werden. Während im Großgeschichtsnarrativ diese Strategie als eine unter anderen erscheint und nur einen Teil der Handlung strukturiert, macht es die Spaltung im Fragment kaum möglich, die Anderen zu thematisieren, seien es die Juden, die Feinde oder die Alliierten, da die Spaltung eine dramaturgische Achse der ganzen Handlung darstellt, die oftmals auch eine – viel kritisierte – Aufteilung in Gut und Böse mit sich bringt.

In den Filmen über Stalingrad oder das Stauffenberg-Attentat auf Hitler, in *ROTATION* und *08/15* sind die Abspaltungsfiguren die Vorgesetzten, die den Widerständler bestrafen oder ihre treuen Untergeordneten im Stich lassen. In *CANARIS* wird eine Opposition zwischen dem titelgebenden General und dem Leiter des Reichssicherheitshauptamtes und SS-Obergruppenführer Reinhardt Heydrich aufgebaut,⁴⁴ in *DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT* zwischen den beiden Freunden und der SS-Staffel sowie zwischen den Soldaten und den Vorgesetzten, wobei wie gesagt im Großgeschichtsnarrativ weitere Differenzierungen möglich sind. Die beiden Freunde stellen zwei verschiedene Umgangsweisen mit dem Nationalsozialismus dar. Gilbert ist ein Militärfanatiker, jedoch kein Massenmörder. Er ist Träger der Militärmaschine. Werner ist Mitläufer, der eine Bewusstseinsentwicklung durchmacht und am Ende den Nationalsozialismus dezidiert verurteilt. Die Spaltung wird außerdem in der BRD und DDR unterschiedlich eingesetzt. In den westdeutschen Filmen wird sie eher an der militärischen Hierarchie entlang produziert: Hitler gegen die Wehrmacht oder die Vorgesetzten gegen die Untergeordneten. In den DEFA-Filmen verläuft die Spaltung innerhalb einer Familie.

44 Vgl. von Keitz 2007

Buße für den Krieg

Damit wird die nächste Strategie angesprochen, die eher für ostdeutsche Filme typisch ist – die Buße für den Krieg. In der Regel gehört zur NSDAP der Sohn der Familie, der dann auch entweder stirbt oder in Gefangenschaft gerät. Das Prinzip der Überbietung beherrscht diese Opferökonomie. Nicht nur die Schuldigen sollen für den Krieg büßen, sondern auch die Unschuldigen, wodurch die Schuld im Krieg getilgt und der Anfang der neuen politischen Ordnung der DDR durch die auratischen Opfer legitimiert wird. Außerdem werden die Verluste der Kriegskontrahenten nicht gezeigt, so dass gerade die Diskrepanz eine Art Reinigung durch das Leiden erschafft. In *DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT* wird der beste Freund des Protagonisten, eigentlich auch die Hauptfigur, am Ende von dem System hingerichtet, das er fanatisch unterstützt hat. Hier wird eine Art der Spaltung des deutschen Selbst inszeniert, was auch auf die Ost-West-Trennung zurückzuführen ist. In *DIE BUNT-KARTIERTEN* sterben der Sohn, die Schwiegertochter und das Enkelkind der Protagonistin. Sie selbst kommt letztendlich selbst ins KZ. In *ROTATION* geht der Protagonist ins Gefängnis, seine Frau wird bei der Schlacht um Berlin fallen, sein Schwager, der im Widerstand war, wird hingerichtet, sein Sohn gerät in Kriegsgefangenschaft. *ICH ZWING DICH ZU LEBEN* zeigt den Tod des Vaters, der seinen Sohn vor dem Volkssturm rettet. Er selbst war ein Lehrer und am Krieg nicht beteiligt.

Im vergangenen Jahrzehnt verwendeten einige Filme wieder den Buße-Mechanismus: So verbrennt in *DRESDEN* zunächst die Stadt, bevor sich ein neuer Anfang abzeichnet. Die Protagonistin gebiert eine Tochter – als auratischer Anfang und Absage an den Militarismus. Auch in *ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN* büßen die Frauen mit ihrem Körper für die Grausamkeiten des männlichen Krieges.

Frau als Kontinuität

Trotz der Tatsache, dass Frauen in der Wehrmacht kaum vertreten waren, haben sie im Kriegsfilm beider Kulturen die wichtige Funktion inne, geschichtliche Kontinuität herzustellen. Zum einen verkörpern sie oft in der bereits etablierten ikonografischen Tradition Volk und Nation, die mit Weiblichkeitsbildern viktimisiert werden.⁴⁵ Zum anderen können sie als auratische Opfer oder zumindest als Nicht-Beteiligte am Krieg einen neuen sozialen Anfang begründen, da sie sich, so die Konstruktion, nicht mit der Täterschaft oder mit der NS-Ideologie kontaminiert haben. In *ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN* verschwinden in der Handlung alle männlichen Figuren – sie werden hingerichtet, nehmen sich das Leben oder gehen einfach weg –, während die vergewaltigten Frauen – die also selbst Opfer des Krie-

45 Silke Wenk, Insa Eschenbach: Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz: Eine Einführung. In: Insa Eschenbach, Sigrid Jacobeit, Silke Wenk (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht: Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt a. M. 2002, S. 13–38, hier: S. 26. «Ist ›das deutsche Volk‹, das die Nazis an die Macht brachte, erst einmal über die Zuordnung zum ›Weiblichen‹ auf der Seite des Schwachen (als der Opposition ›des Männlichen‹), so lässt es sich als ›Opfer‹ (im Sinne von victim) beschreiben: verführt und/oder vergewaltigt.»

ges sind – bleiben und überleben. In DRESDEN stirbt der englische Pilot, die Hauptfigur; die Krankenschwester hingegen überlebt und bringt eine Tochter zur Welt, was auf Kontinuität und Wiedergeburt hinweist. In DER UNTERGANG überlebt die Sekretärin Hitlers den Krieg. Am Ende geht sie mit einem Jungen durch den Kessel, wodurch wieder Zukunftsvisionen sozialer Wiederherstellung aufgerufen werden.

Diese werden in den beiden Kulturen wiederum unterschiedlich in Szene gesetzt. In der DDR kann die Frau als geschichtliches Subjekt handeln, wie etwa in DIE BUNTKARIERTEN oder in DIE SCHAUSPIELERIN (DDR 1988, R: Siegfried Kühn). In der BRD wird ihre apolitische Rolle betont. KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL ist einer der wenigen Filme, die die Frauen an der Front zeigen. Sie werden dabei jedoch nicht in einer geschichtlichen Funktion dargestellt, sondern in der essentialistisch-universellen, apolitischen Mutterrolle, in der sie sich der männlichen Geschichte – dem Krieg – widersetzen und ihre Kinder dadurch retten, dass sie sie unmittelbar von der Front abholen.

Ihre Bedeutungsrelevanz im westdeutschen Film besteht vor allem dort, wo sich eine Annäherung an den Feind vollzieht. Die Frauenfiguren fungieren als Medien der Vermittlung. Ein früher Film, der dies vorführt, ist die österreichisch-jugoslawische Koproduktion DIE LETZTE BRÜCKE aus dem Jahr 1954: Eine Krankenschwester gerät auf dem Balkan in Gefangenschaft der Partisanen und gewinnt für sie immer mehr Sympathie. Schließlich hilft sie ihnen, Verletzte zu retten. Hier wird noch keine sexuelle Beziehung inszeniert, allerdings empfindet die Protagonistin Gefühle für den jugoslawischen Partisanenführer, der von Bernhard Wicki gespielt wird. Wegen einer Frau nähern sich in VIER TAGE IN MAI (D/RF/UA 2011, R: Achim von Borries) sowjetische und deutsche Soldaten einander an und kämpfen zusammen gegen andere, gewalttätige sowjetische Soldaten.

Versöhnungsstrategie

Damit ist auch der nächste Mechanismus angesprochen – eine Versöhnung zwischen den ehemaligen Kriegskontrahenten, wobei in DIE MÖRDER UNTER UNS oder in IN JENEN TAGEN mit dem Liebespaar eine innerkulturelle Versöhnung zwischen Tätern und Opfern inszeniert wird. In der DDR gab es schon früh Versöhnungsstrategien, die in der Produktionsweise des Filmes angelegt waren. Seit etwa den 1960er-Jahren besetzen DEFA-Regisseur/innen die Rollen der Rotarmisten mit sowjetischen Schauspielern, wodurch zugleich die sowjetische Präsenz sowohl inszeniert als auch gerechtfertigt wurde. Außerdem findet in solchen Produktionen ein Abgleich der Erinnerungskulturen statt, wobei die DEFA-Filme diesen Prozess stark kontrollierten, so dass oft die ostdeutsche Erinnerungskultur durch sowjetische Erinnerungsmotive angereichert wurde: Beispielsweise geht es in ICH WAR 19 nicht um die Vernichtung der Juden, sondern um die Vernichtung der sowjetischen Kriegsgefangenen – ein bis heute geltendes Erinnerungsmotiv Russlands.

In diesen Filmen wird eine paternalistische Beziehung inszeniert, in der den sowjetischen Figuren die Rolle des Vaters oder des größeren Bruders zukommt. In der

ostdeutsch-sowjetischen Koproduktion FÜNF TAGE – FÜNF NÄCHTE (UdSSR/DDR 1961, R: Leo Arnstam/Heinz Thiel/Anatoli Golowanow) verkörpert ein sowjetischer Soldat eine Vaterfigur, die bei der Rettung der Bilder aus der Dresdener Gemälde-Galerie ums Leben kommt. In ICH WAR 19 sind die sowjetischen Kameraden der Hauptfigur so etwas wie seine älteren Brüder.

In der BRD erlebt die Versöhnung über eine Geschlechterbeziehung bereits recht früh Konjunktur, wodurch politische Verhältnisse sexualisiert und apolitisiert werden. Die Liebesbeziehung besteht angeblich über alle kulturellen Differenzen hinweg, scheitert allerdings nach einer ersten Annäherung immer – ein Motiv, das bis heute zum Einsatz kommt. Ein frühes Beispiel ist hier DER ARZT VON STALINGRAD mit der ungarisch-britischen Schauspielerin Eva Bartok als russische Femme Fatale. In DRESDEN ist die deutsche Krankenschwester kurze Zeit mit einem englischen Pilot zusammen. Während in ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN eine eher sexuelle Beziehung zwischen der Protagonistin und einem russischen Major entsteht, dienen Sex und Liebe in AIMÉE & JAGUAR der Versöhnung der Deutschen mit den Juden.

Auch in der DEFA-Produktion MAMA, ICH LEBE gibt es eine Liebesbeziehung zwischen einem deutschen Soldaten und einer sowjetischen Funkeerin; allerdings befinden sich hier beide auf der gleichen Seite – der Soldat ist ein Überläufer und dient der Roten Armee. Eines der wenigen ostdeutschen Beispiele für Beziehungen zwischen Angehörigen der Kriegsgegner ist ERSTER VERLUST (DDR 1989/90, R: Maxim Dessau), der u. a. eine gescheiterte sexuelle Annäherung zwischen einer deutschen Bäuerin und einem sowjetischen Kriegsgefangenen in Szene setzt.

Ermächtigungsstrategie

Dieser Mechanismus ist allein für die DDR-Kultur typisch. Während die geschichtlichen Subjekte der BRD sich als ohnmächtig erfahren, wobei es sich um eine durch die Hierarchie bedingte oder durch die Niederlage im Krieg erfahrene Ohnmacht handeln kann, wird die Ohnmachtserfahrung in den DEFA-Filmen durch die (Selbst-)Ermächtigung der Figuren konterkariert. Zum einen ermöglicht es das Großgeschichtsnarrativ kraft seiner Tradition, die Figur zu einem handelnden Subjekt zu verwandeln, wie den Chemiker in RAT DER GÖTTER oder die Protagonistin Guste in DIE BUNTKARIERTEN. Zum anderen reißt die Figur die Handlung an sich, wenn sie sich gegen den Nationalsozialismus wehrt. In DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT erschießt Werner eine SS-Staffel, die seinen Freund hingerichtet hat, und entscheidet sich somit aktiv gegen die NS-Ordnung. In RAT DER GÖTTER kündigt der Chemiker seinen Job, um nicht an der Herstellung des Giftgases teilzunehmen. In DIE SCHAUSPIELERIN verzichtet eine im NS-Regime bekannte Schauspielerin (Corinna Harfouch) auf ihre Karriere und inszeniert ihren Tod, um mit ihrem jüdischen Geliebten zusammen zu sein. Die Hauptfigur (Gerd Krause-Meltzer) tötet in DIE RUSSEN KOMMEN einen Polizisten, der einen russischen geflohenen Zwangsarbeiter erschossen und daraufhin seine Schuld geleugnet hat.

Religiöse Wiedergeburt

Diese Strategie ist wiederum allein für die BRD typisch. Sie dient dazu, die angestrebte bürgerliche (Neu-)Ordnung an universelle, ahistorische humanistische Prinzipien der christlichen Religion anzuknüpfen. Dadurch wird das Bürgertum stabilisiert und als apolitisch dargestellt, als eine gottgegebene Ordnung. Besonders häufig wird dabei das Weihnachtsfest inszeniert, das die Wiedergeburt Deutschlands in Bezug auf Jesus verspricht. Im Film *DIE MÖRDER UNTER UNS*, der auch keinen typischen DEFA-Film darstellt, wird der Verantwortliche für die Massenmorde im Krieg an Weihnachten verhaftet. Der Film *IN JENEN TAGEN* besteht beispielsweise aus sieben Episoden, die die Geschichte der Zerstörung mit der Genesis umschreiben. Die letzte Episode handelt von dem Kriegsdeserteur Josef und Marie, einem Flüchtling aus Schlesien, die – wiederum als Absage an den männlichen Militarismus – eine Tochter bei sich hat. Alle drei übernachten in einem Schuppen, der ikonografisch an Jesu Geburt erinnert. Auch in *HUNDE, WOLLT IHR LEBEN?* gibt es eine Weihnachtsszene, selbst wenn sie den Soldaten keinen Trost spendet. Der Film *SO WEIT DIE FÜSSE TRAGEN* (D 2001, R: Hardy Martins) lässt den Protagonisten nach vielen Jahren Flucht am Heiligabend nach Hause zurückkehren.

Emotionalisierung: Ein Ausblick

Der dritte Aspekt des filmischen Erinnerungsmodells ist die Emotionalisierung, die hier nur grob vorgestellt werden kann. In den Filmen generell und in den Kriegsfilmen insbesondere werden Emotionen nicht einfach erprobt oder intensiviert, sondern ganz neu hervorgerufen, wobei sie sich jedoch auf keine reale Erfahrung stützen müssen. Den Krieg hat in der Form, die die Filme vermitteln, keine/r erlebt, nicht einmal die Kriegsteilnehmer/innen selbst. Wie könnte sich eine Explosion aus der Nähe anfühlen? Wie kann der Tod wiederholt erfahren werden, ohne dass man jemals gestorben ist? Unter der Überschrift «Emotionalisierung» werden somit filmische Strategien beschrieben, die Affekte, Schock und Emotionen ästhetisch auf eine Weise produzieren, welche allein für den Kriegsfilm typisch ist und die eventuell einer der zentralen Attraktivitätsmomente dieses Genres darstellen: eine globale Zerstörung oder eine verlorene Vergangenheit zu erleben, Orte des Todes aufzusuchen, ohne selbst versehrt zu werden. Die Emotionalisierungsstrategien helfen dabei, die bereits angesprochene ambivalente Funktion der Kriegsfilme, Gewalt, Angst und Schock auszulösen, in Erinnerung zu überführen. Zugleich werden sie durch bekannte Bilder oder Narrationen gebändigt.⁴⁶ Außerdem erfüllen

46 Diese Ambivalenz der Affekte spricht bereits Aby Warburg mit seinem kulturanthropologischen Modell an: Unter Pathosformel versteht er Verdichtung sozialer Energien, die zu «Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins» beitragen. Die Pathosformel sind Erinnerungen an archaische Ängste und Affekte, «Engramme leidenschaftlicher Erfahrung». Diese Affektpotenziale können unter Umständen in verschiedenen historischen Epochen wiederbelebt oder gar umgeschrieben werden, zugleich werden sie durch ihre ästhetische Erfassung depotenziert. Aby Warburg: Ein-

sie bestimmte ästhetische Funktionen, wenn sie die Spannung oder einen dramatischen Höhepunkt gestalten. So bemühen sich die Kriegsfilme um neue affektive Erfahrungen, die zugleich erkennbar und am Ende auslöschar sein müssen. Drei zentrale Modi von Emotionalisierungsstrategien für die Kriegsdarstellung können dabei differenziert werden: Die narrativ bedingte Erfahrung des Verlustes, primär auf sinnliche Wahrnehmungen hin orientierte, genre-konstitutive Elemente sowie das subversive Potenzial affektiver Bilder.⁴⁷

Als ein zentrales Emotionsversprechen des deutschen Kriegsfilms⁴⁸ gilt die Verlusterfahrung, die hauptsächlich über die bildgewaltige Inszenierung von Tod und Zerstörung hergestellt wird. Sie kann durch Emotionen wie Angst oder Schock begleitet werden, die allerdings zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich eingesetzt wurden. Angst taucht beispielsweise dort auf, wo das Subjekt als ohnmächtig inszeniert wird, während der Schock in den letzten Jahrzehnten durch den Einsatz von Spezialeffekten an Bedeutung gewonnen hat. Die ganze Narration ist im Kriegsfilm darauf angelegt, den Tod erfahrbar zu machen: So tauchen die künftigen Opfer früh in der Handlung auf und werden als Identifikationsfiguren installiert, oder es wird zumindest eine emotionale Nähe zu ihnen hergestellt. Außerdem wird im deutschen Kriegsfilm die Sinnlosigkeit des Todes betont, was beispielsweise im sowjetischen oder US-amerikanischen Kriegsfilm kaum möglich ist. Die Hauptfigur stirbt jedoch sehr selten, der Tod wird in der Regel über Nebenfiguren integriert, die vom Protagonisten betrauert werden. Besonders tragisch erscheinen dabei kindliche und weibliche Opfer: Mit den Kindern wird das Unschuldige wie die Zukunft zerstört; mit Frauen das Schöne⁴⁹ wie das Leben selbst vernichtet, verweisen die Frauen doch auf die Reproduktionsfähigkeit der Nation.

Die Verlusterfahrung entsteht jedoch aus der ganzen Atmosphäre des Kriegsfilms. Außerdem verfügt der Kriegsfilm über genre-typische Bilder, Musik oder bestimmte Schnittweisen, die fast jede Kriegsdarstellung begleiten und somit auch das Genre selbst stabilisieren. Hier werden Emotionen über die Wiedererkennbarkeit der Strategien und Motive hervorgerufen, welche eher auf eine sinnliche Wahrnehmung zielen und oft auch semantisch nicht fixierbar sind. So sind beispielsweise in jedem Kriegsfilm die Stiefel der Soldaten zu sehen – oftmals in Großaufnahmen

leitung. In: ders.: *Mnemosyme-Atlas*, Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 3 Bde., Berlin 1998, hg. Von H. Bredekamp, Bd. II.1, S. 3.

47 Dazu auch Francesco Cassetti: Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt. In: M. Brütsch et al. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*. 2. Aufl., Marburg: Schüren 2009, S. 23–32; Christiane Voss: *Narrative Emotionen: Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*, Berlin/New York 2004.

48 Zur Emotionserwartung und Genres vgl. Roland Mangold, Anne Bartsch: Mediale und reale Emotionen – der feine Unterschied. In: Sandra Proppe (Hg.): *Emotionen in Literatur und Film*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012, S. 89–105. Die Autoren versuchen mit den bestehenden Theorien der Mediennutzung und Medienkognition die Auswahl der negativen Emotionen durch die Benutzer/innen zu begründen.

49 Dazu auch. Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche: Weiblichkeit, Tod und Ästhetik*. München 1994.

und sowohl in Benutzung als auch als eigentümliches Kasernen-Stillleben. Sie können immer neu codiert oder gar desemantisiert werden. Die Stiefel können Anonymisierung, Depersonalisierung oder das Ausgeliefertsein an den fremden Willen im Krieg vermitteln oder einfach auf das soldatische Schicksal, viele Kilometer zu Fuß marschieren zu müssen, hinweisen. Im Kriegsfilm beider Kulturen gibt es bei der Darstellung der Soldaten immer eine Einstellung, die sie von oben zeigt und ihre Ohnmacht für einen Moment versinnbildlicht. Ein prägnantes Beispiel liefert *DIE BRÜCKE*, der vor der ohnehin sinnlosen Schlacht Soldaten aus der extremen Vogelperspektive zeigt und sie somit auf ihre Helme reduziert. Ein solches Bild verdichtet die Erfahrung der Ohnmacht, der Depersonalisierung und Objektivierung des menschlichen Lebens. Dieses Motiv wird jedoch nicht kommentiert und nur für einen Moment eingeblendet. Es beeindruckt eher durch seine Totalität, wenn es das ganze Bild ausfüllt.

Neben diesen genregemäßen Emotionen können Affektstrategien als subversive Mechanismen eingesetzt werden, um präsentierte Inhalte zu sprengen. Zum einen steht der Kriegsfilm unter dem Druck, Kriegsrealitäten zu produzieren. So ist es in der Regel eher schwer, etablierte Narrative oder Bewältigungsmechanismen zu umgehen. Eine affektive Bildlichkeit kann sie aber in Frage stellen. Zum anderen ist es auffällig, dass der Einsatz besonderer Bildlichkeiten und somit die Erzeugung neuer Emotionen wiederholt in DEFA-Produktionen eingesetzt wurden, während auf der narrativen Ebene eher konventionelle Darstellungsweisen fortgesetzt wurden. Der Film *DIE RUSSEN KOMMEN* etwa sprengt die eigene Narration durch Traumbilder des Protagonisten und durch als Negativ gefärbte Filmbilder, was die Zensur des Filmes nach sich zog. Die Affektbilder konstruieren dabei eine innere Welt der Hauptfigur, in der kein Platz für ideologische Postulate bleibt. In *ERSTER VERLUST* arbeitet Maxim Dessau mit langen Einstellungen und einem wiederkehrenden musikalischen Leitmotiv über die Heimat, wobei die Weite der Felder und die Enge der Gemeinschaft, ja die Sehnsucht nach dem Anderen durch Bilder und Musik affektiv erfahrbar werden. Etwa in der Mitte des Films ist eine Szene platziert, die sich der narrativen Ökonomie entzieht, dafür aber den liminalen Zustand des Kriegsgefangenen – zwischen zwei Kulturen zu sein – vermittelt und somit die Instabilität nationaler Identitäten ausstellt, was für den Kriegsfilm eher ungewöhnlich ist. Die Kamera vollführt eine Kreisfahrt, die vom Kriegsgefangenen in einer sowjetischen Uniform mit der Markierung seiner Gefangenschaft auf dem Rücken nach oben zur Brücke führt, welche den Himmel verdeckt und somit das Gefangensein thematisiert, und dann zurück zu dem Gefangenen verläuft, der jetzt in ziviler Kleidung zu sehen ist. Den kreisenden Schwenk begleitet erst ein russisches, traurig klingendes Lied, das in jenem Moment, in dem die Brücke im Bild erscheint, durch ein deutsches Heimatlied überlagert wird. Dieses wird wiederum durch ein fremdes Lied übertönt, und am Ende erklingt die gleiche russische Melodie, die am Anfang bereits zu hören war. Ob es sich nun um eine Vision des Kriegsgefangenen oder eine Wunschvorstellung der beiden Frauen handelt, bei denen er arbeitet: Die alte



4 ERSTER VERLUST: Der sowjetische Kriegsgefangene sitzt unter der Brücke. Die Überblendung zeigt die Spaltung der Figur – ihre Sehnsucht nach der Heimat und das Begehren nach einer neuen Kultur, die allerdings nicht zur neuen Heimat wird



5 ERSTER VERLUST: Die Autobahnbrücke als Symbol des deutschen Fortschritts wird nicht zur Brücke zwischen den Kulturen; sie versperrt den Blick auf die Landschaft und den Himmel und vermittelt somit ein Gefühl des Gefangenseins

wie die neue Heimat bleiben hier unerreichbar. Die Pfosten der Autobahnbrücke bilden eine Art Gitter, und die Brücke selbst als Metapher für den Übergang von einer in eine andere Kultur zeigt zugleich die Unmöglichkeit eines solchen Transfers auf. Bildlich wird durch die Brücke dabei ein Gefühl von Enge geschaffen, denn bei dem Schwenk verdeckt die Brücke den Himmel. Audiovisuelle Inszenierungen wie diese erzeugen unmittelbarer als alle Narrationen dies können, eine bestimmte Atmosphäre, ohne welche die Wirkmacht des komplexen Gefüges filmischer Gedächtnisse kaum erklärbar wäre.