

## Krieg und Militär im Film

Workshop im Militärgeschichtlichen Forschungsamt vom 23. bis 24. November 2001

Die Bedeutung von Filmen für die historische Forschung ist mittlerweile unbestritten. Als Projektionsfläche für Sehnsüchte, Ängste und Stimmungen, als Träger kollektiver Erinnerungen und nicht zuletzt als Mittel ideologischer Einflußnahme liefern Filme wichtige Hinweise auf gesellschaftliche und politische Orientierungen. Film und Fernsehen haben das Wissen und die Deutung von bestimmten Vorgängen entscheidend bestimmt und mehr noch unsere Wahrnehmung grundlegend verändert. Eine Vielzahl kulturanthropologischer Determinanten, die früher durch eigenes Erleben oder mündliche Überlieferung erfahren werden konnten, kennen die meisten Menschen heute nur noch durch den Film. In diesem Zusammenhang kann auch der Krieg gesehen werden. Ohne Zweifel wirken Krieg und mediale Faktoren in diesem Prozeß als Katalysatoren. Dies haben zuletzt die Ereignisse des 11. September 2001 und die Bilder vom Krieg in Afghanistan gezeigt. Um so wichtiger erscheint es, die Strukturen dieser Mechanismen freizulegen.

Über 60 Medien- und Geisteswissenschaftler diskutierten zwei Tage im Militärgeschichtlichen Forschungsamt in Potsdam (MGFA) über Krieg und Militär im Film. Am Beispiel von historischen Spiel- und Dokumentarfilmen wurde das Spannungsverhältnis zwischen dem Film als Medium der Unterhaltung und der politischen Meinungsbildung diskutiert. Das Spektrum der Betrachtungen reichte von militärspezifischen Inhalten, über Fragen der narrativen Konstruktion und der cineastischen Qualität bis zu den Mechanismen der politischen Instrumentalisierung. In fünf Sektionen wurde über die interdisziplinäre Stellung des Films und methodische Fragen, die Rezeption im Ersten Weltkrieg und in der Weimarer Republik, die Affinität von Militär und Film im Nationalsozialismus sowie, in international vergleichender Perspektive, über Militär- und Kriegsfilm im Kalten Krieg diskutiert.

In seinem Eröffnungsvortrag wies der Leiter der Abteilung Forschung im MGFA, *Hans-Erich Volkmann*, darauf hin, daß neue Fragen in der Wissenschaft stets neue Quellen erschlossen und neue methodische Ansätze erfordert hätten. Diese Feststellung gilt auch für die moderne Militärgeschichte, die sich von der traditionellen, applikatorischen Kriegsgeschichte endgültig verabschiedet habe. Die heutige Militärgeschichtsforschung bilde eine Sonderdisziplin der Geschichtswissenschaft, die zugleich unterschiedliche Disziplinen integriere. Nach der Öffnung für wirtschafts- und sozialgeschichtliche Fragen beanspruchten kultur- und mentalitätsgeschichtliche Aspekte mittlerweile eine immer stärkere Rolle. Dieser vielschichtige Zugriff sei entscheidend für das Selbstverständnis der neueren Militärgeschichtsforschung, wie sie auch das MGFA vertrete. Vor diesem Hintergrund könnten vom Workshop, so Volkmann, wichtige Anregungen und Orientierungspunkte für die zukünftige Forschungsarbeit ausgehen.

Die erste Sektion war dem Themenfeld „*Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld*“ gewidmet. In seiner Einführung wies *Gerhard Paul* (Flensburg) darauf hin, daß moderne Gesellschaften über relativ präzise Vorstellungen vom Krieg verfügten, ohne ihn je unmittelbar erlebt zu haben. Fotos und Filme formten nicht nur weitgehend fiktionale „Kriegsgeschichtsbilder“. Das visuelle Alphabet des Kriegsbildes wie auch des Kriegsfilms könnte jedoch kaum begriffen werden, weil der analytische Umgang mit „Krieg und Film“ weitgehend fehle. Neben allgemeinen methodischen Fragen müsse man klären, wofür Kriegsfilm medien- und geschichtswissenschaftlich stünden, wo die Grenzen zwischen Authentizität und Fiktion verliefen und schließlich, wie der Historiker mit dem Medium umgehen sollte.

Dem offenbar nicht unkomplizierten Verhältnis zwischen Film und Geschichtswissenschaft stellte sich *Günter Riederer* (Trier) in seinem programmatischen Beitrag „*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Filmanalyse. Filmgeschichte als „histoire totale*“. Ähnlich wie der im Titel zitierte Altmeister der Kulturgeschichte

Egon Friedell bot Riederer weniger eine Skizze über Deutungstiefen und -grenzen des komplexen Theorems. Mit Hilfe einer klaren Struktur schlug er vielmehr einige Schneisen durch das scheinbar undurchschaubare Dickicht im Kontext von Film und Geschichte. Das schwierige Verhältnis zwischen Film und Geschichte gründe danach auf unterschiedlichen Faktoren. Zum einen müßten die Historiker meist rasch erkennen, daß sich der Film ihrer herkömmlichen Instrumentarien entziehe. Filme seien zugleich Überrest und Tradition, zeichneten sich durch eine ephemere Struktur aus und schließlich besäßen sie eine affektive Qualität, die der Historiker nur schwer fassen könne. Unbestritten wirkten Filme als „Mythomotoren“, das heißt, sie beeinflussten konkret das historische Bewußtsein. Offen blieb auch bei Riederer die Frage, wie der Historiker diese Wirkungsmechanismen sichtbar machen könne. Ein weiteres Problem bilde die Überschneidung des Films mit einer Vielzahl unterschiedlicher Disziplinen, die das Repertoire herkömmlicher historischer Analyse bei weitem übersteige. Bei der Frage, welchen spezifischen Beitrag Historiker bei der Filmanalyse leisten könnten, verwies Riederer auf die Bedeutung des soziokulturellen Kontexts. Auch das schriftliche Umfeld des Films (Filmkritiken, Lebenserinnerungen, Romanvorlagen etc.) eröffneten ein weites Feld, dem sich der Historiker mit seinem Werkzeug mit Erfolg nähern könnte. Obwohl die Geschichte des 20. Jahrhunderts ohne Filmgeschichte nicht zu verstehen sei, fehlte es weiterhin an einer explizit historischen „Lesetechnik“. Rieder schloß heiter ironisch mit dem eingängigen Zitat: „*Film is difficult to explain, because it is easy to understand.*“

*Ulrich Fröschle* (Dresden) und *Helmut Mottel* (Dresden) beleuchteten in ihrem Vortrag den engen Zusammenhang von „*Medientheorie und Mentalitätsgeschichte*“. *Mottel* bot ein Modell an, das sich auf sechs Punkte bzw. Fragen konzentrieren müsse: die Handlungsstrukturen und narrativen Mittel, die Frage der Konditionierung und des Kognitionsapparates, den Bereich der Distribution unterschiedlicher Mediensysteme, die Frage der Serialität, den bedeutenden Aspekt der Intertextualität (wie knüpfen Kriegsfilme an traditionelle Medien, textliche Vorgaben an) und schließlich den Komplex der geschichtspolitischen Intention bzw. der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Subsystemen (Markt, Gesellschaft etc.). Am Beispiel von Francis Ford Coppolas Vietnamfilm „*Apocalypse Now*“ stellte *Ulrich Fröschle* die Bedeutung intertextueller Untersuchungen dar. Das Verfahren wurde dabei nicht nur auf den Vergleich mit literarischen Vorlagen beschränkt (Joseph Conrad, T.S. Elliot, Philipp Marlowe). Besonders anschaulich war die Fokussierung auf eine der bekanntesten Szenen des Films, den berühmten Hubschrauberangriff auf ein vietnamesisches Dorf, umrahmt von Richard Wagners „*Ritt der Walküren*“. In Erweiterung des intertextuellen Begriffs zeigte Fröschle, daß das gleiche Tonzitat schon einmal als Klangteppich für die kinematographische Inszenierung eines Luftangriffs diene: einen Bericht der deutschen Wochenschau von 1941 über die "Operation Merkur", der Landung deutscher Fallschirmjäger auf Kreta.

In seinem Vortrag „*Evolutionspsychologische Bausteine einer Medientheorie*“ machte *Clemens Schwender* (Berlin) für den Film ähnliche Schichtungen geltend wie für die Geschichtsschreibung. Beide würden durch narrative Strukturen miteinander verbunden, bestünden aus einem Anfang (Setting), einem Mittelteil (Umgang der Protagonisten mit der Krise) und dem Ende (Aufheben des Konflikts bzw. Entwickeln einer Alternative). Zahlreiche evolutionspsychologische Mechanismen könne man exemplarisch auch am Kriegsfilm nachweisen. Dazu gehöre zum Beispiel die Vorliebe für Polarisierungen, vermittelt durch positive und negative visuelle Codes (hell - dunkel, gut - böse). Diese Feststellung ist um so wichtiger, wenn man die visuelle Darstellung des Gegners im Kriegsfilm, vor allem seine zeitgebundene Veränderung näher untersucht. Schwender wies auch darauf hin, daß unser Gehirn den Unterschied zwischen Faktizität und Fiktion kaum wahrnehmen könne: „Film hat nichts mit Wirklichkeit zu tun, sondern mehr mit der Art und Weise wie wir mit Moral umgehen“ – eine wichtige Feststellung für die Betrachtung rezeptions- und perceptionsrelevanter Fragen.

In der anschließenden Diskussion wurde immer wieder auf das Problem von Realität und Fiktion hingewiesen, zum Beispiel im Hinblick auf Dokumentar- und Spielfilme im Kontext von Militär und Krieg. Dabei wurde deutlich, daß sich die Historische Filmforschung, ähnlich wie im Nachbargebiet der Historischen Bildkunde, mit einer Vielzahl bisher unbeantworteter methodischer Fragen auseinandersetzen muß. Wie läßt sich die Rezeptionsebene einbinden? Kann man einen

rezeptorischen Niederschlag bei ähnlichen visuellen Artefakten wie dem Film nachweisen, zum Beispiel im Foto? Besaßen die Zuschauer die Fähigkeit, die narrativen Strukturen der Filme zu dekodieren? Wie können Selbstzeugnisse mit Gewinn für die Analyse genutzt werden? Und schließlich sei der nicht unberechtigte Hinweis eines Teilnehmers erwähnt, den wirtschaftsgeschichtlichen Hintergrund nicht zu vernachlässigen. Insgesamt scheint es, als bewegten sich Historiker und Medienwissenschaftler aufeinander zu, wobei die Suche nach einem geeigneten Instrumentarium noch in vollem Gange ist.

Die zweite Sektion stand unter dem Motto „*Sowjetunion - USA: Gewalt, Krieg und Nation im Film*“. In seiner Einführung wies *Bernhard Chiari* (Potsdam) auf die unterschiedlichen gesellschaftlichen und politischen Voraussetzungen zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion hin, die eine sehr verschiedenartige Ikonographie hervorgebracht hätten. Für die Sowjetunion gelte zumindest für Abschnitte ihrer Geschichte, daß sie als „militarisierte Gesellschaft“ Krieg „gegen sich selbst“ geführt habe (Bürgerkrieg, Kollektivierung, Großer Terror, gewaltsame Nationalitätenpolitik im Innern, Umgang mit „Separatisten und Terroristen“ in der russischen Gegenwart). Die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs bilde eine wichtige Basis für die sowjetische Nachkriegsidentität. In den USA könne man zwar nicht von einem militarisierten Gemeinwesen sprechen, gleichwohl finde hier der Einsatz militärischer Mittel bis heute so viel Zustimmung, wie in kaum einem anderen westlichen Land. Der Vergleich der amerikanischen und sowjetischen Bilder vom Krieg könne hilfreich sein bei der Formulierung allgemeiner Fragen an das Genre.

Anschließend zeichnete *Beate Fieseler* (Bochum) „*Das Bild des Kriegsinvaliden in ausgewählten sowjetischen Spielfilmen der Kriegs- und Nachkriegszeit*“. Nie zuvor, so Fieseler, war für ein Land ein Krieg mit soviel Glanz und Elend zugleich zu Ende gegangen, wie der Zweite Weltkrieg für die Sowjetunion. Nahezu alle literarischen und filmischen Darstellungen durchfließe eine Beschönigung, die alles Grauen aus der künstlerischen Darstellung kategorisch verbanne. Fieseler stellte drei Filme vor, in deren Mittelpunkt jeweils ein Kriegsinvalide steht. Die Fokussierung auf die Person des Kriegsversehrten ermögliche die präzise Befragung, wie das sowjetische Publikum den Krieg im Kino in drei ausgewählten Filmen aus dem Krieg, der unmittelbaren Nachkriegszeit und der Tauwetterperiode erlebte. „Um 6 Uhr abends nach dem Krieg“ (1944) präsentiert einen beinamputierten Soldaten, der seine alte Liebe wiederfindet und anschließend an die Front zurückkehrt. „Die Erzählung von einem wahren Menschen“ (1948) führt die Ikone des unverwüstlichen Weltkriegshelden vor, der trotz schwerster Verletzung zurück an die Front will. In der Schlüsselszene tanzt der Invalide vor seinen Kameraden und erweckt so den Eindruck, seine Prothesen seien besser als echte Beine. Durch seinen zwingenden Willen gibt der Held der wiederaufzubauenden sowjetischen Gesellschaft ein leuchtendes Beispiel. „Die Ballade von einem Soldaten“ (1959) zeigt einen versehrten Soldaten, der voller Selbstzweifel, wie ihn seine Frau aufnehmen würde, von der Front heimkehrt. Im Unterschied zu den vorgenannten Beispielen werden hier die inneren und äußeren Folgen des Krieges gezeigt und damit das Kriegserlebnis ansatzweise in die Realität zurückgeholt. Eine ehrliche Auseinandersetzung mit der Invalidität findet allerdings auch hier nicht statt.

Eine andere Perspektive wählte *Carola Tischler* (Berlin) mit ihrem Beitrag „*Das Bild des Amerikaners im sowjetischen Film der Tauwetterperiode*“ und zeichnete dabei eine überraschend disparate Form der Betrachtung. Im Verlauf der Blockkonfrontation seit Kriegsende wandelte sich die Darstellung der Alliierten im sowjetischen Kino. In dem Streifen „Begegnung an der Elbe“ (1949) nimmt das Bild des Amerikaners nicht nur sehr negative Züge an (Kunstraub, ausschweifendes Leben etc.) sondern wird den um den Aufbau bemühten Soldaten der Roten Armee als Kontrapunkt gegenübergestellt. Tischler analysierte die verwendeten filmischen Chiffren im Vergleich zu sowjetischen Kriegsfilmen des Spätstalinismus und der Tauwetter-Periode. Während generell die Beteiligung der amerikanischen Verbündeten am Sieg gegen Hitler heruntergespielt wurde, zeigte Tischler am Beispiel von „Friede dem Eintretenden“ (1961), daß die Amerikaner dem sowjetischen Kinopublikum der frühen sechziger Jahre in diesem Film als komische, aber letztlich gutmütige Bündnispartner vorgeführt werden. Durch die Konfrontation mit den sowjetischen Filmhelden ließen sie sich sogar zu humanistischen Taten mitreißen. Der Blick auf das Fremde wird zum Hintergrund für die Stilisierung des sowjetischen Helden, der trotz des

Kriegsgrauens, einer existentiellen Bedrohung und materieller Unterlegenheit gegenüber Amerika die moralische Überlegenheit des eigenen Systems beweist. Der Brückenschlag von der Wahrnehmung Amerikas in der Sowjetunion zu medialen Ereignissen der jüngsten Vergangenheit gelang *Herbert Mehrrens* (Braunschweig) mit seinem Beitrag "*Die filmische Konstruktion der kampferprobten Nation 'Deep Impact'*". Mit „Armageddon“ und „Deep Impact“ kamen 1998 fast zeitgleich zwei Filme mit identischer Rahmenhandlung in die Kinos: Dem Einschlag eines Meteoriten auf der Erde und den persönlichen, gesellschaftlichen und politischen Konsequenzen dieser Katastrophe. Im Unterschied zu „Armageddon“, der vor allem durch technische Tricks brilliert, verfolgt „Deep Impact“ einen offenen patriotischen Impetus. Zu den wichtigsten Elementen gehört die undifferenzierte Konstruktion des Feindes (Meteorit), die Erlösung durch das persönliche Opfer (Astronauten retten die Nation durch die Zerstörung des Meteoriten), die Konstruktion von Geschlechterbildern (Familie als Kern der Nation) und nicht zuletzt die Rolle des Militärs als Ordnungsmacht. All diese Faktoren wirkten nicht nur als reintegrative Anstrengung nach dem Ende des Kalten Krieges. Sie verweisen zudem, so Mehrrens, auf ein Formenvokabular, daß zu den strukturimmanenten Mustern der meisten Filme gehört, die Krieg und Militär zum Inhalt haben.

Im Rückgriff auf die Nachkriegszeit untersuchte *Andreas Etges* (Berlin) die Frage „*The Best War We Ever Had?*“ – *Der Zweite Weltkrieg in US-amerikanischen Spielfilmen*“. Nach dem Trauma Vietnam mutierte der Zweite Weltkrieg in der jüngsten Vergangenheit zum guten und gerechten Krieg. Tatsächlich sah sich die amerikanische Gesellschaft unmittelbar nach Kriegsende mit einer Fülle bisher nicht gekannter wirtschaftlicher und sozialer Probleme konfrontiert. Unter dem Votum „take the boys home“ mußte eine gewaltige Streitmacht binnen kürzester Zeit demobilisiert werden. Innerhalb eines Jahres wurde die Zahl von 12 Millionen US-amerikanischen Soldaten um drei Viertel verkleinert. In William Wylers mit einem Oskar prämierten Film „*The Best Years of Our Lives*“ (1946) wird die Schwierigkeit der Reintegration der Kriegsteilnehmer in die US-amerikanische Gesellschaft zum zeitgeschichtlichen Thema erhoben. Drei Kriegsveteranen mit unterschiedlichem sozialen und wirtschaftlichen Hintergrund lernen sich auf dem Flug in die Heimat kennen. Alle haben innere und äußere Wunden, sind versehrt, traumatisiert oder haben die Flucht in den Alkohol gesucht. Nun fürchten sie sich vor dem, was sie erwartet. Obwohl zentrale Problemfelder der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft, wie die Rassenfrage, ausgeklammert werden und der Film mit einem Happy-End schließt, ist Wyler ein bedrückendes Psychogramm der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft gelungen.

Ganz anders nimmt sich hingegen eine der bekanntesten Produktionen der jüngsten Zeit über den Zweiten Weltkrieg aus, Steven Spielbergs ebenfalls preisgekrönter Film „*Saving Private Ryan*“ (1998). Bei aller Eindringlichkeit und Phantasie für den Einsatz filmischer Mittel, für die Spielberg nicht zu unrecht gelobt wurde, greifen doch wieder die alten heroischen Muster. Auf sie kann offensichtlich kein Film verzichten, der sich des Genres Militär und Krieg annimmt. „*Private Ryan*“ beginnt und endet auf einem Soldatenfriedhof, während im Hintergrund eine leicht verblichene Fahne eingeblendet wird. Der Opfertod der „greatest generation“ erhielt so einmal mehr seine cineastische Weihe.

In der anschließenden Diskussion wurde auf die teilweise sehr ambivalente Funktion und Wirkung zweier Gattungen hingewiesen, nämlich: „Mobilisierungsfilme“, mit der Intention der aktiven Unterstützung der Kriegsvorbereitung und Durchführung, und „Demobilisierungsfilme“, welche die Gesellschaft auf „normale“ Verhältnisse und die Reintegration ihrer Soldaten vorbereiten sollten. Dabei wurde deutlich, daß Mobilisierungs- und Demobilisierungsmuster einer genauen zeit- und systemspezifischen Betrachtung unterzogen werden mußten. Die tatsächliche Wirkungsfähigkeit solcher Filme bleibt ein Forschungsdesiderat. Die Frage, was man unter einem „Kriegsfilm“ oder einem „Antikriegsfilm“ zu verstehen habe, wurde nur kurz angerissen. Während sich der „combat movie“, in dem Soldaten bildlich über die Leinwand marschieren, relativ leicht definieren ließe, liegen die Dinge beim „Kriegs-/ Antikriegsfilm“ wesentlich komplizierter. Allein in aktuellen amerikanischen Kino- und Fernsehproduktionen gehört der Vietnamveteran zum festen Inventar. Die Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilmen, so eine Meinung, sei nicht nur schwierig sondern obendrein auch wenig hilfreich. Viel interessanter sei die Frage, ob Filme im

Krieg oder im Frieden gedreht wurden, und welche ästhetischen und dramaturgischen Veränderungen sich bei unterschiedlichen Kriegserwartungen und Kriegserfahrungen beobachten ließen. In diesem Zusammenhang, so Herbert Mehrrens, wäre die international vergleichende Betrachtung in Zukunft ein fruchtbares Feld für die Forschung. Die Diskussion zeigte, daß die Interpretation von amerikanischen und sowjetischen Kriegsfilmern ihren Ausgangspunkt bei der unterschiedlichen Bedeutung des Krieges selbst für beide Gesellschaften nehmen muß.

Der dritte Hauptteil der Tagung griff den chronologischen Faden auf und stellte den „*Ersten Weltkrieg und die Weimarer Republik*“ in den Mittelpunkt. In seiner Einführung bemerkte der Moderator *Martin Baumeister* (Berlin), daß der Erste Weltkrieg eine wahre Bilderflut hervorgebracht habe. Dabei spielten nicht nur Elemente der Nationalisierung und Vereinnahmung des Mediums durch die staatliche Gewalt eine Rolle. Schon im Verlauf des Ersten Weltkriegs als erstem „modernen“ Weltkrieg, spielte der Film eine herausragende Rolle. Hier reichten die Wirkungsfelder von der propagandistischen Nutzung und Mobilisierung, über die individuelle Erinnerung, bis zur Instrumentalisierung für Fragen der Deutung der Sinnstiftung des Orlogs. Im Unterschied zur Literatur würde dem Film, so stellte Baumeister fest, erst in jüngster Zeit die notwendige Aufmerksamkeit entgegengebracht.

Unter der Frage *"Der Weltkriegsfilm in der Weimarer Zeit. Eine Epochengeschichte im Spielfilmformat"* untersuchte *Barbara Ziereis* (Stuttgart) ausgewählte Tonspielfilme zum Ersten Weltkrieg, die am Ende der Weimarer Republik produziert wurden. Neben den bekannten Filmen "Westfront 1918" (1930), "Berge in Flammen" (1931) und "Morgenrot" (1933), nahm Ziereis auch die weniger populären Produktionen "Niemandland" (1931) und "Tannenberg" (1932) in den Blick. Die innere Zerrissenheit der Weimarer Gesellschaft spiegelt sich auch in den sehr unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Intentionen der vorgestellten Filme, deren Bandbreite vom progressiven "Westfront 1918" (Georg Wilhelm Pabst) bis zum national-chauvinistischen Tannenberg-Melodram reichten. Trotz unterschiedlicher Zielrichtung ließen sich einige verwandte Muster in den untersuchten Beispielen nachweisen.

Dazu zählen unter anderem eine Reihe dichotomischer Strukturen. So werde der Heimat, die für Weiblichkeit und Frieden stehe, die Front entgegengestellt, die Männlichkeit und Krieg personifiziere. Alle Produktionen betonten die Opferrolle der Soldaten, keiner der Protagonisten werde beim Töten gezeigt. Schließlich bleibe in allen genannten Beispielen die Frage nach dem Ausgang des Krieges offen. Im Hinblick auf die aktuelle Diskussion über die Schlüsselbegriffe "Erfahrung" und "Erinnerung" betonte Ziereis, die Vorstellung vom Krieg im Kriegsfilm habe sich "fest durch bestimmte Chiffren in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben".

*Philipp Stiasny* (Berlin) stellte in seinem Beitrag *"Der Erste Weltkrieg im Kinofilm der Weimarer Republik"* die anregende Frage, warum es sieben Jahre dauerte, bis der Weltkrieg zu einem eigenständigen Thema für deutsche Kinoproduktionen wurde. Von der Annahme ausgehend, daß die thematische Auseinandersetzung nur auf Nebengeleise umgeleitet wurde, warf Stiasny einen genaueren Blick auf die Gattung der Historienfilme. Ein besonders lohnenswertes Untersuchungsfeld biete hierfür das Genre der sogenannten "Preußenfilme", für die exemplarisch "Fridericus Rex" (Teil III und IV) von 1923 betrachtet wurde. Alle Preußenfilme, so Stiasny, nähmen Bezug auf den Siebenjährigen Krieg oder die Napoleonischen Kriege, mithin besonders kriegerische Epochen der preußischen Geschichte. Im Fahrwasser des Historienfilms konnten so Handlungen um die Topoi Krieg, Nation, Gesellschaft, Pflicht konstruiert und Botschaften transportiert werden, ohne den Weltkrieg direkt zu benennen. Stiasny deckte nicht nur interessante Elemente der Formensprache auf (der König als einsam entscheidende Führerfigur, die Hagiographie des Frontoffiziers, die Verharmlosung der Schlacht, der weitgehende Verzicht auf Frauen, und schließlich der getreue Rückgriff auf das Bildvokabular Adolf von Menzels). Ein Exkurs auf die rezeptorische Wahrnehmung der Filme in der Presse vermittelte ein Bild von der aggressiven Auseinandersetzung in der Öffentlichkeit der Weimarer Republik. Pointiert schloß Stiasny: „Wie es scheint, bedurfte der Weltkriegsfilm eines Geburtshelfers und der hieß Friedrich.“

Die Bedeutung der Darstellung der Umwelt unterstrich *Ralph Winkle* (Tübingen) in seinem Referat über *"Naturräume im Film als Bewältigungsform im Ersten Weltkrieg"*. Für das Verständnis des mythischen Filmgenres seien Räume außerordentlich wichtig, sie verwandelten das Kriegereignis

in Natur. Ähnlich wie im Gangsterfilm die Großstadt oder im Western die Prärie müsse man der Landschaft im Kriegsfilm besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Die Natur verweise dabei symbolisch auf die innere Verfassung der Protagonisten und diene letztlich als allgemeine Chiffre für die Auseinandersetzung mit dem industrialisiertem Krieg. Winkle zeigte die Breite des Formenkanons, der vom Wald ("Ewiger Wald", 1936) über das Meer ("Kreuzer Emden", 1927) bis zum Gebirge ("Berge in Flammen", 1926) reichte und eine große Differenzierung erlaubte. Die Bildsprache konnte sowohl die „Ästhetik des Erhabenen“ (Vogelperspektive, Panoramablick, spezielle Lichteffekte) als auch das Grauen der gequälten Erde vermitteln, die den Soldaten nicht einmal mehr Schutz vor dem Feuer der Artillerie bot (Froschperspektive, Verzicht auf heroisierende Ästhetik). Die Fülle symbolischer Bezüge und filmästhetischer Elemente führe nahtlos zu den Filmen der 30er und 40er Jahre: "Insbesondere der Kitsch des NS-Films besteht aus einer Nebeneinanderstellung entgegengesetzter Bilder von Harmonie (Natur) und Tod (Krieg), in denen das unmittelbare Nebeneinander hart widerstreitender Gefühle von Rührung und Entsetzen inszeniert wird." Die Natur gerann so zur Trösterin der Psyche und sollte die Schrecken des Krieges vergessen lassen.

Die Bedeutung der Rezeption sowie der Vergleich der vorgestellten Spielfilme mit anderen Formen der Erinnerung, zum Beispiel literarischen Diskursen oder den öffentlichen Inszenierungen des Heldengedenkens, standen im Mittelpunkt der anschließenden Diskussion. Wenngleich keine genauen Zuschauerzahlen vorlägen, müsse man vor allem bei den Kassenschlagern von einer sehr hohen Mobilisierung der Zuschauer ausgehen. Die tatsächliche Wirkung auf die Kinobesucher könne vor allem beim Stummfilm nur schwer ermittelt werden. Da Kommentar, Begleittext und Begleitmusik ständig wechselten, müsse vor Verallgemeinerungen gewarnt werden (Stiasny). Gleichwohl hätten die Filme der Weimarer Republik mit großer Wahrscheinlichkeit zu einer starken Normierung der Erinnerung beigetragen (Ziereis), eine naheliegende Vermutung, für die bislang allerdings die empirischen Beweise fehlten.

Das vierte Panel beschäftigte sich mit dem weiten Thema "*Nationalsozialismus und Krieg*". In seiner Einführung unterstrich der Moderator *Matthias Rogg* (Potsdam) die besondere Bedeutung des Genres "Militär und Krieg im Film" für die Zeit des Nationalsozialismus. Genauso wie der Rassenwahn formten Kriegsbereitschaft, Wehrhaftmachung und Kriegführung ein Koordinatensystem, das die wichtigsten Bezugsgrößen nationalsozialistischer Ideologie und damit ihrer Propaganda umreißt. Diese Elemente ließen sich exemplarisch an der Gattung des Luftwaffenfilms untersuchen, ein Topos, der zahlreiche Produktionen hervorgebracht habe und sich darum besonders gut für vergleichende Betrachtungen eigne. Die plakative Formel vom "preußischen Heer, der kaiserlichen Marine und der nationalsozialistischen Luftwaffe" deute zwar auf zahlreiche Verknüpfungen zwischen der jüngsten Teilstreitkraft und dem NS-System hin - am deutlichsten sichtbar in der Person des Oberbefehlshabers und zeitweilig zweitmächtigsten Mann des „Dritten Reiches“, Hermann Göring. Gleichwohl müsse vor einer pauschalen ideologischen Vereinnahmung "der Luftwaffe" gewarnt werden. Unbestritten "bediente sich die NS-Propaganda gerne des Fliegertopos um ihr Idealbild vom neuen, arischen Übermenschen zu demonstrieren". Die Realität zeichnete indes ein anderes Bild, denn nur ein verschwindend kleiner Prozentsatz aller Luftwaffensoldaten gehörte dem fliegenden Personal an. Die Kriegswirklichkeit sah den Angehörigen der Luftwaffe bei der Flak, im Luftnachrichtendienst und als miserabel ausgerüsteten Fußsoldaten bei den Luftwaffenfelddivisionen.

*Rainer Rother* (Berlin) untersuchte in seinem Beitrag "'Stukas' - Die filmische Konstruktion der kampfbereiten Nation im NS-Spielfilm" einen archetypischen NS-Propagandafilm. Wie durch ein Brennglas ließen sich in Karl Ritters Produktion von 1941 die narrativen und filmästhetischen Elemente "eines typisch nationalsozialistischen Films" betrachten. Filmische und formale Mittel würden in dem Streifen bewußt zugunsten der psychologischen Wirkung zurück treten. "Stukas" (Sturzkampfbomber) stelle den Versuch dar, eine regimekonforme, aktuelle Antwort auf die militärische und politische Situation des Großdeutschen Reiches im Jahr 1940/41 zu finden. Eingewobene Dokumentarspielszenen, teilweise aus den Wochenschauen entnommen, sollten den Charakter des Authentischen noch verstärken. Die Angriffsaktionen der Luftwaffe zeigten einen Soldatentyp, der dem Ideal des ehernen Kämpfers entsprach. In einem kurzen

Filmausschnitt lenkte Rother den Blick auf die metallisch geschminkten Gesichter der Piloten, die damit sinnbildlich Teil des technischen Organismus ihrer Kampfmaschinen wurden. Neben der "heroischen Reportage" (z.B. Leni Riefenstahls Parteitagfilm "Triumph des Willens") und den Wochenschau-Kompilationen ("Sieg im Westen") waren es sogenannte "zeitnahe Filme", wie Karl Ritters "Stukas", in denen sich das NS-System idealtypisch dargestellt glaubte.

Auf andere Weise näherte sich *Rolf Seubert* (Siegen) in seinem Vortrag "*Junge Adler' - Die Technikfaszination und Wehrhaftmachung der Jugend im NS-Spielfilm*" dem Thema. Er wies eingangs auf die zentrale Bedeutung der Wehrmobilisierung der Bevölkerung auf gesellschaftlicher, politischer und wirtschaftlicher Ebene hin. Geschickt nutzte die Propaganda das Bedürfnis junger Menschen nach Aktivität und setzte auf ihre Technikfaszination. Anhand dreier Filmbeispiele untersuchte Seubert die Formen der Wehrhaftmachung im Film. In "Wunder des Fliegens" (1935) wurde mit der dramaturgisch geschickten Einbindung der Kampffliegerlegende Ernst Udet der Jugend ein Fliegeridol präsentiert, das sowohl für die militärischen Traditionen der Weltkriegsteilnehmer als auch für den "Geist der neuen Zeit" stand. Am Beispiel einer Segelfliegergruppe in einem HJ-Lager thematisiert "Himmelhunde" (1942) die Problemfelder Generationenwechsel, Befehl und Gehorsam und bietet als Lösung die Einordnung, Einsicht und das Vertrauen in die Kraft des neuen nationalsozialistischen Menschen an. In Weidemanns Spielfilm "Junge Adler" (1944) wird der Prozeß der Selbsterziehung durch die Läuterung und Integration von Außenseitern vorgestellt. Schwer erziehbare Jugendliche erkennen ihre Mission bei der Montage von Kriegsflugzeugen und werden so als Lehrlinge aktiver Teil des Rüstungsprogramms. Ganz im Sinne der NS-Propaganda ließ sich damit das Leitbild vom "Volk von morgen" vermitteln - eine Stütze des Systems, die durch Sinnstiftung systematisch mobilisiert werden mußte um sie letztlich zu mißbrauchen. Der Film bot sich dafür als idealer Transmissionsriemen.

Nicht minder ideologisch intendiert präsentieren sich zahlreiche Dokumentarfilme, ein Genre, das *Jan Kindler* (Berlin) in seinem Beitrag "*Inszenierung der Luftwaffe im NS-Kulturfilm*" näher in den Blick nahm. Die Frage nach der Authentizität, "was ist nachträglich inszeniert, was nicht", stellt sich hier um so mehr, weil die filmischen Mittel Objektivität suggerieren. Nach der offiziellen Aufstellung der Luftwaffe am 16. März 1935 bestand ein vehementer Propagandabedarf. Die Öffentlichkeit sollte rasch über Auftrag, Gliederung und Bewaffnung informiert und zudem für den Dienst in der jüngsten Teilstreitkraft gewonnen werden. Kindler deckte eine standardisierte Dramaturgie auf, die sich verwandter Muster bediente. Einem lehrbildhaften Filmteil, der sich innerdienstlichen sowie waffen- und ausbildungstechnischen Fragen stellte, folgte ein Manöverabschnitt mit der "probeweisen Entfesselung der Kriegstechnik". Exemplarisch verwies Kindler auf den Film "Fliegeroffiziere" (1942), der das Bild eines idealtypischen militärischen Mikrokosmos vermitteln sollte. Im Zentrum steht hier die Figur des Kompaniechefs einer Luftwaffenstaffel, der sich als fürsorglicher Führer um alles kümmert, und dessen Rolle vom unnahbaren Vorgesetzten bis zum Ersatzvater reicht. Die Inszenierung der Soldatengemeinschaft als bündischer Ersatzfamilie und des Krieges als heroischem Erlebnis: Beide Elemente sollten im Gewand des Kultur- und Dokumentarfilms ein möglichst objektives Bild vom Alltag der Soldaten vermitteln und hatten doch mit der Wirklichkeit der Wehrmacht wenig zu tun.

Auch im Kontext des Luftwaffenfilms konzentrierte sich die Diskussion auf die Frage der Wahrnehmung und Wirkung. "Stukas" gehörte beispielsweise zu den relativ erfolgreichen Produktionen im „Dritten Reich“, das heißt, die Botschaft konnte viele Menschen erreichen. Die spannende Frage, ob sich die vorgestellten Dokumentar- und Spielfilme direkt auf das Freiwilligenaufkommen auswirkten, läßt sich heute jedoch nicht mehr beantworten. Kindler unterstrich, daß der Kinobesuch stets aus Wochenschau, Kulturfilm und ein oder zwei Haupt(spiel)filmen bestand und somit auch in der Einheit stärker betrachtet werden sollte.

Das vierte und letzte Panel öffnete unter dem Thema "*Krieg und Militär im deutschen Nachkriegsfilm*" wieder den Blick auf die vergleichende Betrachtung. Trotz unterschiedlicher Dispositionen und zunehmendem Auseinanderdriften - geschuldet der bipolaren Weltlage - hatten die deutschen Gesellschaften zwei gleich gelagerte Probleme zu bewältigen. Sie mußten die Folgen des Zweiten Weltkrieges verkraften und mit einer erneuten Aufrüstung zu Rande kommen.

Vor diesem Hintergrund entwickelte der Moderator *Wolfgang Schmidt* (Potsdam) in seiner Einführung ein Spektrum möglicher Leitfragen, die ähnlich auch an die anderen Sektionen gestellt werden könnten. In welchem Umfang waren Krieg und Militär im Film präsent? Lassen sich gewisse Tabus nachweisen? Welche Produzenten nahmen sich des Genres Militär an? Kann man künstlerisch ähnliche Muster nachweisen? Schließlich müsse der Frage nach Unterschieden und Gemeinsamkeiten zum Kriegsfilm vor 1945 nachgegangen werden.

Einen thematischen Aufriß bot *Philipp von Hugo* (Bielefeld) mit seinem Referat "*Kino und kollektives Gedächtnis. Westdeutscher Kriegsfilm der 50er Jahre*" an. Kein Genre wurde in den 50er Jahren so heftig in der bundesdeutschen Öffentlichkeit diskutiert, wie der Kriegsfilm und kaum eine Filmgattung war wirtschaftlich erfolgreicher. Von Hugo wählte aus der Vielzahl der Produktionen 16 Beispiele aus und befragte sie nach dem erinnerungskulturellen Kontext, der öffentlichen Rezeption und schließlich dem Grad der politischen Einflußnahme. Die möglichen Deutungsangebote reichten vom Krieg als unentrinnbarem Schicksal, über das Postulat der kategorischen Trennung von Wehrmacht und NS-System bis zur Apologie der Wehrmacht als Opfer der Diktatur. Besonders interessant war der Hinweis auf die Zensurpraxis der FSK (Freiwillige Selbstkontrolle). Während der „Stern von Afrika“ (1957) ohne Rücksicht auf die personelle Kontinuität des Regisseurs Weidemann problemlos die FSK passierte, wurde Roberto Rossellinis „Rom offene Stadt“ (1945) auch Jahre nach dem Kriegsende die Freigabe in Deutschland verweigert. Im Zusammenhang mit der Wirkungsmächtigkeit von Kriegsfilmen riet von Hugo zu einem behutsam abwägenden Urteil. Der massenhafte Besuch des Kinos sage kaum etwas über die Rezeption und noch weniger über die Perzeption von Filmen. Zudem müsse das in jüngster Vergangenheit stark strapazierte Begriffspaar „kollektives Gedächtnis“ auf seine Tragfähigkeit überprüft werden. Gerade in bezug auf den Film bot er den alternativen und etwas aus der Mode gekommenen Terminus der Öffentlichkeit an, der intentionale, produktionsspezifische und rezeptorische Elemente verbinden könne.

Ganz anderen Gesetzmäßigkeiten folgte der Kriegs- und Militärfilm in Ostdeutschland. *Susanne Brandt* (Düsseldorf) setzte sich auseinander mit der „*Kriegserinnerung als Bestandteil staatlich gelenkter Erinnerungskultur in der DDR*“ und konzentrierte ihr Interesse auf Konrad Wolfs bekannten Film „Ich war neunzehn“ (1968). Im Unterschied zu Westdeutschland bildete das Militärgenre in den staatlich gelenkten DDR-Produktionen der 50er und 60er Jahre keinen Schwerpunkt. Gleichwohl besuchten Wolfs Film allein in den ersten Monaten über zwei Millionen Kinobesucher – ein erstaunlicher Erfolg, der nicht allein auf staatlich gesteuerte „Kollektivbesuche“ zurückgeführt werden kann. Der Film schildert die Geschichte Gregor Heckers, eines in der Sowjetunion aufgewachsenen Emigrantensohns, der im April/Mai 1945 mit der Roten Armee in das zerstörte Berlin zurückkehrt, und seine Freundschaft mit dem russischen Soldaten Sascha. Konrad Wolf hatte Motive seiner eigenen Lebensgeschichte sowie Dokumentarausschnitte vom Kampf um Berlin und von der Befreiung des Konzentrationslagers Sachsenhausen eingearbeitet. Obgleich „Ich war neunzehn“ den blutigen Endkampf um Berlin als szenischen Hintergrund nutzte, wurden aufwendige Schlachtszenen vermieden. Das Erwachsenwerden des jungen Gregor Hecker, die Identitätsfindung im Spannungsfeld von Untergang, Befreiung und Neuanfang, und das Generalthema der beginnenden deutsch-sowjetischen Freundschaft sind die thematischen Stränge der Handlung. Mehr noch als die praktische Unterstützung von seiten der NVA dokumentiert die unmittelbare Einflußnahme der SED, wie wichtig die Staatsführung der DDR diesen Film nahm. Einige Szenen, die ursprünglich Kriegsverbrechen von sowjetischen Soldaten thematisierten, mußten genauso verändert werden, wie die Rolle deutscher Widerstandskämpfer gegen den Faschismus.

Wie weit das thematische Spektrum des Workshops reichte, belegte der Vortrag von *Katja Protte* (Bonn), „*Auf der Suche nach dem Staatsbürger in Uniform – Ausbildungs- und Informationsfilme der Bundeswehr*“. Im Leitbild der „Inneren Führung“ entwickelten die Gründerväter der Bundeswehr ein Modell, das militärische Auftragserfüllung und zeitgemäße Menschenführung in das Gefüge eines freiheitlich demokratischen Rechtsstaates einbinden konnte. Protte verwies auf die „Schriftenreihe Innere Führung“, eine bundeswehrinterne Informationsreihe, die bis weit in die 70er Jahre zu allen Fragen der Verortung des Militärs in Staat und Gesellschaft Stellung nahm. Als

Titelfigur fungierte ein stilisierter Soldat, der im „Rührt euch“ steht, lässig aber wehrbereit. Der hohe Symbolwert sicherte der Figur auch die Hauptrolle in dem Animationsfilm „Was ist Innere Führung“ von 1957. In einer Mischung aus Didaktik (Abgrenzung zu den historischen Wehrformen in Deutschland) und avantgardistischen Elementen (zeitgemäße Farb- und Formgebung, starke visuelle Abstraktion) sollte das Selbstverständnis westdeutscher Streitkräfte plakativ vermittelt werden: Die Bundeswehr, als integraler Bestandteil der schönen, neuen Welt – im Gegensatz zur Roten Armee und ihren Verbündeten.

Diametral entgegengesetzt verlief die Legitimationskette in Ostdeutschland. *Gerhard Wiechmann* (Oldenburg) stellte in seinem Beitrag „*Der Kalte Krieg und die NVA im DDR-Spielfilm – ‚Anflug Alpha 1‘*“ ein cineastisches Unikum vor, den vermutlich einzigen Luftstreitkräftefilm in Farbe, der zudem im technisch aufwendigen 70mm-Verfahren gedreht wurde. Obgleich die DDR für die Legitimation ihrer Streitkräfte einen gewaltigen Propagandaapparat in Bewegung gesetzt hatte, wurden nur drei Spielfilme produziert, die im NVA-Milieu handelten: „Hart am Wind“ (1970), „Ein Katzensprung“ (1977) und eben der 1971 produzierte „Anflug Alpha 1“. Die Idee zu dem Film kam nicht von der Politischen Hauptverwaltung der NVA oder gar der Parteileitung. Vielmehr glaubte das Produktionsbüro der DEFA, zum 15. Jahrestag der NVA müßte eine Geschichte über die professionelle Arbeit von Militärflugzeugführern das Publikum begeistern. Das Gegenteil geschah: Nur 200 000 Besucher wollten „Anflug Alpha 1“ sehen, und die hohen Produktionskosten konnten nicht annähernd eingespielt werden. Der Grund dafür lag vermutlich, wie Wiechmann betonte, weniger am Militärgenre als an der diffusen Struktur, die eine schlüssige Handlung mit nachvollziehbaren Spannungsbögen nicht erkennen ließ. Um beim Publikum erfolgreich zu sein, benötigte der Militärfilm offensichtlich mehr als technische Effekte und den Griff in die Kiste ideologischer Versatzstücke.

Den letzten Vortrag widmete *Wolfgang Schmidt* (Potsdam) dem Thema „*Der Kalte Krieg und die Bundeswehr im Spielfilm – ‚Barras heute‘*“. Ähnlich wie die NVA war auch die Bundeswehr ganz offensichtlich kein attraktives Thema für marktwirtschaftliche Kinoproduktionen. Lediglich die Streifen „Himmel, Amor und Zwirn“ (1960), „Hauptmann deine Sterne“ (1960) sowie „Barras heute“ (1962) widmeten sich der Thematik. Der letztgenannte Film sprach die vielfältigen Probleme des militärischen Dienstes und Alltags an: von der Gehorsamsverweigerung bis zum Atomschlag. Durch die Fokussierung auf drei stereotype Charaktere sollten Grundfragen soldatischen Selbstverständnisses dargelegt und ein klares Bekenntnis zum „Staatsbürger in Uniform“ abgegeben werden. Schmidt erweiterte die Perspektive, indem er die Rezeptionsebene näher in den Blick nahm. Aufgrund der kritischen Selbstreflexion und der klaren Verortung des Soldaten im politischen Gefüge war man im Bundesministerium der Verteidigung anfangs von dem Konzept für „Barras heute“ durchaus überzeugt. Im Filmreferat des Ministeriums setzte man darauf, daß eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Streitkräften die militärkritische Öffentlichkeit für die Bundeswehr gewinnen könnte. Als das fertige Ergebnis vorlag, distanzierte sich die militärische Leitung im Verteidigungsministeriums kategorisch von dem Film. Aber auch bei den Kritikern und beim Publikum fiel „Barras heute“ glatt durch. Das spezifisch heldische und abenteuerhafte, das die westdeutschen Kriegsfilme der 50er Jahre kennzeichnete, fehlte „Barras heute“: „der Actionkitzel des Publikums war mit solchen Produktionen nicht mehr zu befriedigen“.

In einer engagierten Diskussion vermerkte *Rolf-Dieter Müller* (Potsdam), daß die Legende vom Verdikt der „sauberen Wehrmacht“ in der westdeutschen Öffentlichkeit selbst eine Legende sei. Das Spektrum der Nachkriegsfilme zeuge vielmehr von einem „Meinungskampf“ und damit einem sehr differenzierten öffentlichen Diskurs. Neben den immer wieder angesprochenen rezeptionsspezifischen Problemen wurde auch auf das bislang kaum beachtete Feld der beabsichtigten Wirkung von Filmen verwiesen. Die Frage, ob und wenn ja welche Erwartungen bei Auftraggebern und Produzenten vielleicht schon im Entstehungsprozeß bestanden, wurde als lohnendes Feld für weitere Untersuchungen erkannt. Gleiches gilt für den Aspekt der gezielten oder verdeckten wirtschaftlichen Förderung und Zensur von Kriegs- und Militärfilmen, nachgerade in einem pluralistischen System wie der Bundesrepublik. Die Frage, warum bestimmte Militärfilme durchfielen, scheint hingegen offenkundig. Da jeder Film vom Konflikt lebt, droht jeder Militärfilm

ohne den zentralen Konflikt des Krieges uninteressant zu werden – eine Logik, die zumindest im Kino nur schwer zu leugnen ist.

In der Abschlußdiskussion verwies Hans-Erich Volkmann auf die inhaltliche Bandbreite der Tagung. Mindestens fünf Kategorien seien dargestellt und diskutiert worden: der Demobilisierungsfilm, der Mobilisierungsfilm, der Durchhaltefilm, der militärische Werbefilm und schließlich der militärkritische Film. Die Überlegung, ob der Umgang der Nachkriegsgesellschaften in Ost und West mit der Gattung „Militär und Film“ ein Gradmesser für die Militarisierung der jeweiligen Gesellschaften sei, könnte die zukünftige Diskussion, so Volkmann, fruchtbar bereichern. Dieser Aspekt gilt im übrigen nicht nur für das Zeitfenster des Kalten Krieges. Die Fülle der Anregungen und Fragen verdeutlicht, wie weit das Spektrum der Militär- und Mediengeschichte reicht und in Zukunft noch stärker nach mutigen, interdisziplinär vernetzten Zugriffen verlangt. Die Veröffentlichung der Ergebnisse in einem Tagungsband wird zur Zeit vorbereitet.

Matthias Rogg

---

© Arbeitsgemeinschaft außeruniversitärer historischer Forschungseinrichtungen  
in der Bundesrepublik Deutschland e.V., 2002  
Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung der AHF.  
Heruntergeladen von [www.ahf-muenchen.de](http://www.ahf-muenchen.de).