Neue Perspektiven der Medienästhetik

Irina Gradinari

Kinematografie der Erinnerung

Band 1: Filme als kollektives Gedächtnis verstehen

Springer VS

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Reihe herausgegeben von
Ivo Ritzer, Bayreuth, Deutschland

Die Reihe „Neue Perspektiven der Medienästhetik“ versteht sich als Brückenschlag zwischen Ansätzen von Medientheorie und ästhetischer Theorie. Damit sollen ästhetische Qualitäten weder als determinierende Eigenschaften einer technologisch-apparativen Medialität noch als Effekt dieses medialen Apriori begriffen sein. Stattdessen werden sowohl die Relevanz des Technologisch-Apparativen als auch die im Rahmen der apriorischen Konstellation sich entfaltende Potentialität an ästhetischen Verfahren ernst genommen. Die Frage nach medienästhetischen Qualitäten bedeutet demnach, die einem Medium zur Verfügung stehenden ästhetischen Optionen zu spezifizieren, um ihrer Rolle bei der Konstitution des jeweiligen medialen Ausdrucks nachzuspüren. Dabei projektiert die Reihe insbesondere, entweder bislang vernachlässigte Medienphänomene oder bekannte Phänomene aus einer bislang vernachlässigten Perspektive zu betrachten.

Weitere Bände in der Reihe http://www.springer.com/series/13443

Irina Gradinari

Kinematografie der Erinnerung

Band 1: Filme als kollektives Gedächtnis verstehen

Springer VS

Irina Gradinari
Institut für Neuere deutsche
Literatur- und Medienwissenschaft
FernUniversität Hagen
Hagen, Deutschland

ISSN 2524-3209 ISSN 2524-3217 (electronic)
Neue Perspektiven der Medienästhetik
ISBN 978-3-658-30064-7 ISBN 978-3-658-30065-4 (eBook)
https://doi.org/10.1007/978-3-658-30065-4

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.
Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Verantwortlich im Verlag: Barbara Emig-Roller
Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature.
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Für Alexandra und Andreas

Danksagung

Diese Studie hätte ohne institutionelle Unterstützung und einen anhaltenden, freundschaftlichen theoretischen Austausch nicht entstehen können. Aus diesem Grund bedanke ich mich beim Historisch-Kulturwissenschaftlichen Forschungszentrum der Universität Trier, das mir mit Forschungsstipendien mehrere Archivrecherchen ermöglicht hat. Ein herzliches Dankeschön geht zudem an die stets hilfsbereiten und weit über das Erwartbare hinaus entgegenkommenden Mitarbeiter*innen des Bundesarchivs Berlin und der Universitätsbibliothek der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf. Dort wurden mir viele Materialien zur Verfügung gestellt, zum Beispiel eine umfangreiche Sammlung von Rezensionen, die die Mitarbeiter*innen der Filmuniversitäts-Bibliothek über Jahre hinweg systematisch gesammelt hatten. Mein Dank gilt weiterhin den zahlreichen Forscher*innen, in deren Kolloquien ich meine Arbeit vorstellen und diskutieren durfte, vor allem dem Slavisten Prof. Dr. Norbert Franz (Universität Potsdam) und der Kulturwissenschaftlerin und Historikerin Prof. Dr. Claudia Bruns (Humboldt-Universität zu Berlin), von denen ich wichtige theoretische Impulse bekommen habe. Ein besonderer Dank geht auch an den Film- und Medienwissenschaftler Prof. Dr. Ivo Ritzer (Universität Bayreuth) und die Teilnehmenden des DFG-Netzwerkes „Genres und Medien: Perspektiven auf Strukturen, Diskurse und Kulturen medialer Genre-Konzepte“ unter seiner Leitung, mit denen ich verschiedene Aspekte meiner Arbeit mehrfach diskutiert habe. Auch danke ich allen, die mich, da ich keine deutsche Muttersprachlerin bin, durch Lektorat und Korrekturen unterstützt und mir so die Teilhabe am wissenschaftlichen Diskurs in Deutschland ermöglicht haben. Hervorheben möchte ich meinen Kollegen Dr. Johannes Pause (Universität Luxemburg), der als erster mein Manuskript gelesen und mir viele gute Ratschläge gegeben hat. Weiterhin möchte ich mich bei Silvana Dorothea Schmidt für die sorgfältige Korrektur und äußerst fleißige Redaktionsarbeit von ganzem Herzen bedanken. Sie hat meine Arbeit mehrfach korrigiert und formatiert, aber auch kritisch gelesen. In den Anfängen und der Abschlussphase habe ich ferner viel Unterstützung von Silvia Pontes und

Shirin Weigelt bekommen, denen ich ebenfalls meinen Dank aussprechen möchte. Zu guter Letzt möchte ich mich bei meinem Ehepartner, Dr. Andreas Heuer, für die Unterstützung meiner wissenschaftlichen Karriere bedanken, die mit zahlreichen Umzügen und viel Pendelei verbunden war und ist. Dass er dies auf sich genommen hat, hat mir die wissenschaftliche Arbeit ermöglicht.

Inhalt

1 Einleitung 1
1.1 Sechs Thesen zum kollektiven Gedächtnis 1
1.2 Ein Modell des kollektiven Gedächtnisses 14
1.3 Methoden und Material 16
1.4 Begriffsgebrauch und Formalia 19
Literatur 21
Filme 26

2 Forschungsstand 27
2.1 Kulturwissenschaftliche Erinnerungstheorien 28
2.2 Erinnerung und Film 36
2.3 Der bundesdeutsche Kriegsfilm 45
2.4 Der antifaschistische DEFA-Film 55
2.5 Der sowjetische Kriegsfilm 68
Literatur 79
Filme 92

3 Ästhetisch-historische Bedingungen des kollektiven Gedächtnisses ... 95
3.1 Allegorien als filmisches Konzept 95
3.1.1 Kollektivität und Genresysteme 95
3.1.2 Nationen und Allegorien 102
3.1.3 Allegorien im Kriegsfilm 108
3.1.4 Allegorien und aktueller Geschlechterdiskurs 119
3.1.5 De- und Reallegorisierung als Darstellungsstrategie 126
3.1.6 Die Position der Zuschauenden 129
Literatur 133
Filme 138

3.2 Das Trauma als Erinnerungsmodell: Der Fall BRD 139
3.2.1 Psychoanalyse und Film 140
3.2.2 Vergangenheitsverarbeitung in der BRD 149
3.2.3 Transformation des Traumas in eine Geschichtsfigur: Die Mörder sind unter uns 155
3.2.4 Funktionen des Traumas: Vom Täter- zum Opferdiskurs ... 168
Literatur 177
Filme 182

4 Dimensionen des kollektiven Gedächtnisses 185
4.1 Sinngenese: Narration als Instrument der Sinnherstellung 185
4.1.1 Den Zweiten Weltkrieg erzählen: Zur Bedeutung der Narration 186
4.1.2 Narrationstypen 189
4.1.3 Sowjetische, ost- und westdeutsche Erinnerungskultur 193
4.1.4 Narrationen in ihrer historischen Entwicklung 204
Literatur 214
Filme 216
4.2 Bewältigungsmechanismen 219
4.2.1 Bewältigungsmechanismen: Ein Definitionsversuch 219
4.2.2 Überleben der Hauptfigur 224
4.2.3 Innerkulturelle Spaltung der Figuren 226
4.2.4 Buße für den Krieg 230
4.2.5 Entmachtung männlicher Subjekte 231
4.2.6 Viktimisierung der Erzählperspektive 233
4.2.7 Frau als Kontinuitätsgarant und -medium 235
4.2.8 (Selbst-)Ermächtigungsstrategie 237
4.2.9 Religiöse Wiedergeburt 238
4.2.10 Anthropologisierung des Krieges 240
4.2.11 Rache an den Deutschen 243
4.2.12 Unsterbliches Kollektiv 245
4.2.13 Männlicher Reproduktionsmythos 247
4.2.14 Infantilisierungsstrategie 248
4.2.15 Wehrhafte Zukunft 250
4.2.16 Panzerung des Kollektivkörpers 252
4.2.17 Versöhnungsstrategie 254
Literatur 256
Filme 258

4.3 Emotionalisierung ... 261
4.3.1 Die Besonderheiten der Filme über den Zweiten Weltkrieg ... 262
4.3.2 Das PKS-Modell für die Beschreibung von Affekten und Emotionen ... 267
4.3.3 Tradierte Mikro-Strukturen ... 269
4.3.4 Perzeptionsgeleitete Strukturen: Affekte ... 281
4.3.5 Konzeptionsgeleitete Strukturen: Emotionen ... 290
4.3.6 Meta-Emotionen: Moralismus der Kriegsfilme ... 298
Literatur ... 300
Filme ... 303

5 Narrationstypologie ... 305
5.1 „Narration von oben" ... 306
5.2 „Narration von unten" ... 323
5.3 Parabel ... 337
5.4 Demetaphorisierung ... 351
5.5 Geschichte als Fragment ... 362
Literatur ... 381
Internetquellen ... 384
Filme ... 384

Verzeichnis der Abbildungen

Kap. 3.1 Allegorien als filmisches Konzept

Abb. 1 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (DEFA 1946, R. Wolfgang Staudte) 113
Abb. 2 Das Mobilisierungsplakat „Mutter-Heimat ruft!“ 115
Abb. 3 DIE BALLADE VOM SOLDATEN [Баллада о солдате] (UdSSR 1959, R. Grigorij Čuchraj) 116
Abb. 4 DER FALL VON BERLIN [Падение Берлина] (UdSSR 1949, R. Michail Čiaureli) 119
Abb. 5 WENN DIE KRANICHE ZIEHEN [Летят журавли] (UdSSR 1957, R. Michail Kalatozov) 122
Abb. 6 LILI MARLEEN (BRD 1981, R. Rainer W. Fassbinder) 124
Abb. 7 CANARIS (BRD 1954, R. Alfred Weidenmann) 124
Abb. 8 DIE VIERTE HÖHE [Четвертая высота] (UdSSR 1977, R. Igor’ Voznesenskij) 125
Abb. 9 DER NEUNTE TAG (D/LUX/CZE 2004, R. Volker Schlöndorff) 125
Abb. 10 LILI MARLEEN (BRD 1981, R. Rainer W. Fassbinder) 127
Abb. 11 DER FALL VON BERLIN [Падение Берлина] (UdSSR 1949, R. Michail Čiaureli) 130

Kap. 3.2 Das Trauma als Erinnerungsmodell: der Fall BRD

Abb. 1 GEHEIMNISSE EINER SEELE (D 1926, R. Georg Wilhelm Pabst) 148
Abb. 2 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (DEFA 1946, R. Wolfgang Staudte) 158

Abb. 3 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (DEFA 1946, R. Wolfgang Staudte) ... 160
Abb. 4 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (DEFA 1946, R. Wolfgang Staudte) ... 161
Abb. 5–6 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (DEFA 1946, R. Wolfgang Staudte) ... 162
Abb. 7 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (DEFA 1946, R. Wolfgang Staudte) ... 163
Abb. 8 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (DEFA 1946, R. Wolfgang Staudte) ... 165

Kap. 4.3 Emotionalisierung

Abb. 1 WENGLER & SÖHNE – EINE LEGENDE (DDR 1986, R. Rainer Simon) ... 272
Abb. 2 KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL (BRD 1955, R. László Benedek) ... 272
Abb. 3 IM WESTEN NICHTS NEUES [All Quiet on the Western Front] (USA 1930, R. Lewis Milestone) ... 273
Abb. 4–5 IM WESTEN NICHTS NEUES [All Quiet on the Western Front] (USA 1930, R. Lewis Milestone) ... 274
Abb. 6 WOHIN JOHANNA? (Wahlwerbefilm der SED 1946, R. Peter Pewas) ... 275
Abb. 7 08/15, 1. Teil (BRD 1954, R. Paul May) ... 275
Abb. 8 DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT (DDR 1964/65, R. Joachim Kunert) ... 276
Abb. 9 DIE BRÜCKE (BRD 1959, R. Bernhard Wicki) ... 277
Abb. 10 HALBDUNKEL [Полумгла] (RF 2005, R. Artem Antonov) ... 277
Abb. 11 CANARIS (BRD 1954, R. Alfred Weidenmann) ... 279
Abb. 12 ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1968, R. Konrad Wolf) ... 279
Abb. 13 HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? (BRD 1959, R. Frank Wisbar) ... 280
Abb. 14 ALEXANDER DER KLEINE [Александр маленький] (UdSSR/DDR 1982, R. Vladimir Fokin) ... 281
Abb. 15–16 WENN DIE KRANICHE ZIEHEN [Летят журавли] (UdSSR 1957, R. Michail Kalatozov) ... 284
Abb. 17–18 DIE RUSSEN KOMMEN (DDR 1968/87, R. Heiner Carow) ... 286

Abb. 19–20 DER TEUFEL SPIELTE BALALAIKA (BRD 1961, R. Leopold Lahola) 287

Kap. 5 Narrationstypologie

Abb. 1 DIE BUNTKARIERTEN (DDR 1949, R. Kurt Maetzig) 308
Abb. 2 DER FALL VON BERLIN [Падение Берлина] (UdSSR 1949, R. Michail Čiaureli) 311
Abb. 3 DER RAT DER GÖTTER (DDR 1950, R. Kurt Maetzig) 311
Abb. 4–5 BEFREIUNG [Освобождение] (UdSSR/DDR/YU/I/P 1968–1972, R. Jurij Ozerov) 312
Abb. 6 ROTATION (DDR 1949, R. Wolfgang Staudte) 314
Abb. 7 EIN MENSCHENSCHICKSAL [Судьба человека] (UdSSR 1959, R. Sergej Bondarčuk) 319
Abb. 8 LILI MARLEEN (BRD 1981, R. Rainer W. Fassbinder) 320
Abb. 9 UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER (D 2013, R. Philipp Kadelbach) 322
Abb. 10 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (DEFA 1946, R. Wolfgang Staudte) 325
Abb. 11 CHRONIK EINES MORDES (DDR 1965, R. Joachim Hasler) 326
Abb. 12 DAS ZWEITE GLEIS (DDR 1962, R. Hans-Joachim Kunert) 331
Abb. 13 IN JENEN TAGEN (1947, R. Helmut Käutner) 332
Abb. 14 VERGIß DEINEN NAMEN NICHT [Помни имя своё] (UdSSR/P 1974, R. Sergej Kolosov) 334
Abb. 15 BETROGEN BIS ZUM JÜNGSTEN TAG (DDR 1957, R. Kurt Jung-Alsen) 340
Abb. 16 SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND (BRD 1949, R. Wolfgang Staudte) 342
Abb. 17 AFFÄRE BLUM (DEFA 1948, R. Erich Engel) 344
Abb. 18–19 IM WESTEN NICHTS NEUES [All Quiet on the Western Front] (USA 1930, R. Lewis Milestone) 357
Abb. 20 DIE BRÜCKE (BRD 1959, R. Bernhardt Wicki) 358
Abb. 21 EHE IM SCHATTEN (DEFA 1947, R. Kurt Maetzig) 360
Abb. 22 „Aufwärts für die Heimat!“ Ein bekanntes sowjetisches (Propaganda-)Bild aus dem Zweiten Weltkrieg 370
Abb. 23 STALINGRAD (RF 2013, R. Fedor Bondarčuk) 370

Abb. 24 ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1968, R. Konrad Wolf) 372
Abb. 25 DER LETZTE AKT (BRD 1955, R. Georg Wilhelm Pabst) 372
Abb. 26 WEIßRUSSISCHER BAHNHOF [Белорусский вокзал] (UdSSR 1970, R. Andrej Smirnov) 373
Abb. 27 NACKT UNTER WÖLFEN (DDR 1963, R. Frank Beyer) 374
Abb. 28 DER ARZT VON STALINGRAD (BRD 1958, R. Géza von Radványi) 375
Abb. 29 SIEBZEHN AUGENBLICKE DES FRÜHLINGS [Семнадцать мгновений весны] (UdSSR 1973, R. Tat'jana Lioznova) 376
Abb. 30 DAS BOOT (BRD 1981, R. Wolfgang Petersen) 379
Abb. 31 PROFESSOR MAMLOCK (DDR 1961, R. Konrad Wolf) 380
Abb.32 STRAßENKONTROLLE [Проверка на дорогах] (UdSSR 1971/1985, R. Aleksej German sr.) 381

Einleitung 1

In der Einleitung wird vor dem Hintergrund verschiedener Konzepte diskutiert, was das kollektive Gedächtnis eigentlich ist. Und das ist – so die zentrale These dieser Arbeit – der Spielfilm selbst, dem es aufgrund seiner medienspezifischen Eigenschaften gelingt, in einer kurzen Zeit anschaulich und sinnhaft zu erzählen. Dadurch entsteht das komprimierte, kollektiv geteilte und gleich geformte Wissen über die Vergangenheit, das zugleich durch filmische Einfühlungs- und Identifikationsstrukturen zum Bestandteil aktueller Identitätsdiskurse wird. Ist das kollektive Gedächtnis ein filmisches Phänomen, so müssen Strukturen und Funktionen des Films analysiert werden. So wird anhand (post-)sowjetischer sowie (ost- und west-) deutscher Filme über den Zweiten Weltkrieg nach 1945 bis zur Gegenwart ein Modell entwickelt, das die Beschaffenheit des kollektiven Gedächtnisses beschreibt. Was leistet der Spielfilm als Medium des kollektiven Gedächtnisses? Der Spielfilm verleiht dem Krieg *Sinn*, entwickelt aufgrund seiner Dramaturgie *Bewältigungsmechanismen* und produziert *Emotionen*, die das kollektive Gedächtnis als sinn- und identitätsstiftenden Rahmen einer Kultur setzen und politisch wirksam werden.

1.1 Sechs Thesen zum kollektiven Gedächtnis

Zum kulturellen, kollektiven, kommunikativen und sozialen Gedächtnis scheint alles gesagt zu sein. Allein: Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Erinnerung und Film steht noch aus. Dabei ist der massive Einfluss des Films auf die Psyche von Individuen und zugleich auf Prozesse der Kollektivität unumstritten. Mit der Erfindung der bewegten Bilder ging eine grundsätzliche Veränderung der Geschichts- und Zeitwahrnehmung einher. Hugo Münsterberg spricht bereits vor hundert Jahren vom Film als Medium der Objektivierung individueller psychischer Prozesse: „Die massive Außenwelt hat ihr Gewicht ver-

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2020

I. Gradinari, *Kinematografie der Erinnerung*, Neue Perspektiven der Medienästhetik, https://doi.org/10.1007/978-3-658-30065-4_1

loren, sie wurde von Raum, Zeit und Kausalität befreit und in die Formen unseres Bewußtseins gekleidet." (Münsterberg 1996, S. 59). Walter Benjamin weist auf die Kraft des Kinos hin, das sowohl das Unbewusste der Massen zu vergegenwärtigen als auch das „Optisch-Unbewusste" dieser Massen zu formen in der Lage sei (Benjamin 1991a). Siegfried Kracauer, und später aus einer anderen Perspektive auch Elisabeth Bronfen, beschreiben Filme als Orte des kollektiven Unbewussten (Kracauer 2012; Bronfen 1999). Steve Neale betrachtet sie als Aushandlungsmedien aktueller kultureller Subjektstrukturen (Neale 1980).

Die Intensität der Eindrücke und die Suggestibilität der bewegten Bilder hat nach Hugo Münsterberg vor allem eine Wirkung auf das Nationale: „Jeder zuträgliche Einfluß, der vom Lichtspiel ausgeht, hat folglich eine unvergleichliche Macht, wenn es um die Formung und den Aufbau der nationalen Seele geht." (Münsterberg 1996, S. 100) Béla Balázs definiert das Kino 1924 daher als „Volkskunst", wobei der Film dem „Volksgeist" gegenüber nicht sekundär ist, ihn also nicht abbildet, sondern vielmehr erzeugt (Balázs 1982, S. 46).[1] Siegfried Kracauer betrachtet das Kino als Medium, an dem „Tiefschichten der Kollektivmentalität" (Kracauer 2012, S. 15) als Mentalität einer Nation abzulesen seien (Elsaesser 1997).[2] Das Kino erweist sich dabei – im Vergleich zu anderen Kunstformen – deshalb als für kollektive Prozesse besonders anschlussfähig und erkenntnisreich, weil es selbst ein Produkt kollektiven Handelns darstellt, das an die Massen appelliert und ihre Bedürfnisse zu befriedigen sucht (Kracauer 2012, S. 16–17; Koebner 1997, S. 10–12). Kracauer hat Thomas Elsaesser zufolge dabei gerade jene Realitätseffekte des Kinos hervorgehoben, welche zum einen das Kausalitätsprinzip außer Kraft setzen und zum anderen „westliche Vorstellungen von Temporalität, Präsenz und Geschichte" in Frage stellen (Elsaesser 1997, S. 34). Der Film eignet sich daher auf eine besondere Weise dafür, die Eigenzeitlichkeit kollektiver und individueller Erinnerungsprozesse zu erforschen, was durch das große Interesse an diesem Medium nicht nur von Filmwissenschaftler*innen oder Kulturwissenschaftler*innen, sondern auch von Philosoph*innen, Historiker*innen, Politikwissenschaftler*innen, Psycholog*innen, Ethnolog*innen oder Philolog*innen bezeugt wird. Diese Studie schließt mit großer Dankbarkeit

1 „Denn der Film ist *die Volkskunst* unseres Jahrhunderts. Nicht in dem Sinn, leider, daß sie aus dem Volksgeist entsteht, sondern daß der Volksgeist aus ihr entsteht. Freilich wird eines durch das andere bedingt, denn es kann sich nichts im Volke verbreiten, was dieses nicht von vornherein haben will." (Balázs 1982, S. 46, Hervorhebung im Original)

2 Thomas Elsaesser macht auf Kracauers Nähe zu anderen freudianischen Marxisten wie Erich Fromm und Wilhelm Reich aufmerksam, da er die „Verschmelzung von psychischen und emotionalen Konflikten in Produkten der Massenkultur als typisch bürgerliche Verdrängung von politischen und sozialen Phänomenen und Ängsten ansieht." (Elsaesser 1997, S. 27)

an zahlreiche Arbeiten an, welche im Kapitel *Forschungstand* etwas differenzierter betrachtet werden. Die folgenden sechs Thesen gehen aus der Auseinandersetzung mit ihnen sowie aus der Analyse der sowjetischen, ost- und westdeutschen Filme zum Zweiten Weltkrieg hervor und bilden das gedankliche Gerüst dieser Arbeit.

Die erste These besagt, dass die unterschiedlichen kommemorativen Praktiken, die in einer Kultur etabliert sind, nicht per se dem aktuellen kollektiven oder dem langfristig archivierten kulturellen Gedächtnis zuzuordnen sind. Der Begriff des kollektiven (sozialen, kommunikativen usw.) Gedächtnisses wird inflationär verwendet. Alison Landsberg verweist beispielweise auf die mittelalterliche Konsolidierung des Christentums in Europa durch die Implementierung verbindlicher ritueller Praktiken, welche die biblische Zeit zu beleben anstrebten (Landsberg 2004, S. 9). Geht es in diesem Fall zugleich um eine geteilte Erinnerung, die dann ein gemeinsames Gedächtnis bedingte? Oder ist erst die Errichtung jedes einzelnen Denkmals in einem Nationalstaat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gleichbedeutend mit der Entstehung eines nationalen Gedächtnisses, wie Aleida Assmann (1993) argumentiert?

Die Kultur verfügt über vielfältige Strategien und Mechanismen der Regulierung von Vergangenheitsdeutung und -aufbewahrung, welche jedoch nicht zwangsläufig mit dem kollektiven Gedächtnis gleichzusetzen sind. Gerd Sebald differenziert beispielsweise unterschiedliche soziale Gedächtnisse, die in der Materialität der Dinge, welche wiederum auf bestimmte Weise medial verarbeitet werden, sowie in den sich wiederholenden Ritualen, die konventionelle Interpretationskontexte aktivieren, bestehen (Sebald 2014). In der Geschichtswissenschaft werden solche staatlich-institutionellen Maßnahmen als Erinnerungs-, Geschichts- oder Vergangenheitspolitik definiert. Diese Begriffe beschreiben solche Interventionen in die Formung der nationalen oder religiösen Vergangenheit viel treffender. Institutionelle Strategien beeinflussen mit Sicherheit auch Individuen, dennoch bedeutet die Existenz von Feiertagen oder Denkmalen noch lange nicht, dass sie unbedingt zum Bestandteil individueller oder kollektiver Erinnerungen werden müssen – dies würde ein kollektives Erleben eines Feiertages voraussetzen. Diese Maßnahmen haben keine Kontrolle über individuelle und kollektive Erinnerungsprozesse, auch wenn es Versuche des Staates und unterschiedlicher formeller und informeller Einrichtungen gibt, diese zu kanalisieren. Vor allem aber erzählen sie keine Geschichten. Und Geschichten, so eine der Kernthesen dieser Arbeit, sind die zentralen Bausteine des kollektiven Gedächtnisses.

Die **zweite These** betrifft das Verhältnis von Medien und historischen Ereignissen. Medien im Allgemeinen und der Film im Besonderen sind gegenüber historischen Ereignissen nicht als sekundär zu betrachten. Gilles Deleuze entwickelt in seinen Überlegungen zum filmischen Denken die These, dass der Film seit seiner Entste-

hung unsere Wahrnehmungen unwiderruflich verändert habe (z. B. Robnik 2009), während Jacques Rancières Neuaufteilung des Sinnlichen infolge der Etablierung des sogenannten ästhetischen Regimes die Kunst selbst als Quelle des Politischen zu denken ermöglicht (Rancière 2006). Wir können also nicht hinter die filmisch geprägten Strukturen zurückfallen. In der Historie gibt es dabei keine privilegierte Perspektive und keinen privilegierten Ort, aus der oder aus dem heraus der Lauf der Dinge beobachtet, erzählt und erinnert werden kann. Die meisten Debatten über Erinnerungen unterscheiden aber zwischen den authentischen Erinnerungen der Zeitzeug*innen, welche den Krieg erlebt haben, und den gewissermaßen sekundären Erinnerungen der nachfolgenden Generationen. Den ersten wird ein privilegierter Zugang zur Vergangenheit zugesprochen (z. B. Assmann, A. 1999), wobei das Problem der Teilnahme einzelner Individuen an dem historischen Geschehen, das erst nachträglich (wenn überhaupt) als solches eingestuft und angesehen wird, nicht thematisiert wird. Die meisten Subjekte haben nur sehr eingeschränkt an den heute memorierten Ereignissen der ‚Geschichte' bzw. am globalen Lauf der Dinge teilgenommen, und sie hatten nur einen partikularen Einblick in die größeren Zusammenhänge, die zudem aufgrund ihrer persönlichen Erfahrungen und der damals gültigen Diskurse anders und unterschiedlich wahrgenommen und bewertet wurden. Erst nachträglich ging einiges davon in ‚Erinnerungen' über, wobei sich der Charakter der Ereignisse wesentlich veränderte. Die Gegenwart hat an sich keinen unmittelbaren gemeinsamen Sinn; dieser wird immer erst später in Form von Tendenzen, Diskursen und Zusammenhängen ausgemacht und heuristisch in die Form kausaler Abfolgen gebracht. Die Geschichtswissenschaft beobachtet post faktum und konstruiert den historischen Zusammenhang nachträglich, wobei sich das Narrativ mit der Bewertung der Ereignisse durch die Kultur verändert (z. B. Baberowski 2005). In Anlehnung an Louis Althusser und in polemischer Abgrenzung von der Dekonstruktion formuliert der marxistische Literatur- und Kulturtheoretiker Frederic Jameson:

> Geschichte ist *kein* Text, keine Narration, weder als Schlüsselerzählung noch sonstwie, sondern sie ist uns als abwesende Ursache unzugänglich, es sei denn in textueller Form: somit erfolgt unser Zugang zu Geschichte und zum Realen selbst notwendigerweise mittels ihrer vorherigen Textualisierung, d. h. ihrer Narrativierung im politischen Unbewußten. (Jameson 1988, S. 29–30)

Die Formen der medialen Bewertung und Darstellung verleihen dem Geschichtlichen also erst nachträglich einen Sinn. Deshalb müssen die – theoretisch zweifelsohne attraktiven – Modelle des prothetischen Gedächtnisses (Landsberg 2004), der Postmemory (Hirsch 1997) oder der Nachbildungen (Ebbrecht 2011) erweitert bzw. korrigiert werden, da sie die Medialität des kollektiven Gedächtnisses erst in den nächsten Generationen, vorwiegend in der Gegenwart, diagnostizieren und eine

Zäsur zwischen der erlebten und der vermittelten Historie postulieren. Das Wesen des geteilten kollektiven oder nationalen Gedächtnisses ist jedoch, dass es generell, gewissermaßen ‚an sich' schon prothetisch ist – und nicht erst in jüngster Zeit. Gerade aufgrund der „abwesenden Ursache" der „Geschichte" schon im Moment ihres unmittelbaren Erlebens sowie vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Schauplätze – wenn solche überhaupt existieren –, an denen sich die Akteur*innen befanden, muss die gemeinsam erlebte Erfahrung sinnvoll geordnet werden. Und dies ist allein durch Medien möglich.

Der konstitutive Wechselbezug von Kriegstechnologien, Filmtechnik und Wahrnehmung des Krieges wurde bereits von Paul Virilio überzeugend nachgewiesen (Virilio 1986). Aber nicht nur auf einer medientechnischen Ebene sind Kino und Krieg miteinander verknüpft. Die Kameramänner der Deutschen Wochenschau wussten bereits um das Problem der Darstellung bzw. Nicht-Darstellbarkeit des Krieges (Hickethier 1989), das sie mit ihren Bildern zu bewältigen versuchten.[3] Denn der Krieg ließ sich nicht unmittelbar beobachten: An der Front war es in der Regel laut, die Verhältnisse waren unübersichtlich, und Entscheidendes oder gar Historisches gab es zumeist nicht zu sehen. Der Feind war zu weit entfernt, die Geschosse flogen viel zu schnell, sodass es kaum möglich war, den richtigen Moment für die Dreharbeiten zu finden. Hinzu kam, dass sich die Front über viele Kilometer hinzog und daher kein Überblick über das Geschehen herzustellen war. Informationen waren niemals zuverlässig, wurden sie doch oft aus strategischen oder ideologischen Gründen zurückgehalten oder verändert. Außerdem handelten die Filmemacher*innen im Dienste der Kriegspropaganda (Barkhausen 1982; Hoffmann 1988; Keilbach 2010, S. 38–44). Sie wollten den Krieg von seiner „Schokoladenseite" zeigen, wie es der ehemalige Reichsfilmintendant Fritz Hippler einmal gegenüber den Filmemachern Niels Bilbrinker und Thomas Tielsch ausdrückte (vgl. dazu Voester 1990). Judith Keilbach spricht in diesem Zusammenhang von ideologischen Signaturen, die Bilder in sich tragen (Keilbach 2010, S. 44–50). Letztendlich war der Zweite Weltkrieg aufgrund der Involvierung vieler Staaten und vieler Schlacht- und Kampfplätze allerorts „ein anderer gewesen" (François 2005, S. 14). Ein homogenes und sinnvolles Gesamtbild des Krieges besaßen somit nicht einmal diejenigen, die unmittelbar an ihm teilnahmen. Deswegen existierten die gegenwärtigen Vorstel-

3 Diese Information stammt aus Interviews mit Werner Bergmann (später Kameramann von Konrad Wolf und anderen DEFA-Regisseuren), Hans-Jürgen Musehold (später in der NDR tätig), Jost Graf von Hardenberg (produzierte nach dem Krieg Dokumentar- und Industriefilme) und Heinz Tödter (war u. a. für den WDR in Vietnam) aus dem Dokumentarfilm Schuss Gegenschuss (BRD 1990, R. Niels Bilbrinker/Thomas Tielsch).

lungen über den Krieg oder später Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg nicht jenseits des Medialen (Frontberichte in Zeitungen und Radio, Literatur, Filme).

Die Medien, in diesem Fall vor allem der Spielfilm, haben diese Erinnerungen dabei ihrer spezifisch ästhetisch-technischen Beschaffenheit gemäß geformt und Historie und Fakten im Akt der Bildgebung gewissermaßen erschaffen: Der Film setzte die „Bilder in die Welt", die den Krieg erinnerbar machten (Bredekamp 2005, S. 30), er gab den Rahmen vor, innerhalb dessen der Krieg und die Handlungen einzelner Akteur*innen sinnvoll erscheinen. Einzelne Filme liefern Bilder, Motive, Topoi (Welzer et al. 2002), mit denen kollektive und individuelle Geschehnisse geformt und erinnert werden können. Diese Rahmen sind zum einen mit Butler als beweglich, dynamisch und pluralistisch zu denken (Butler 2010): Allein die große Anzahl von Filmen zu diesem Thema produziert einen anhaltenden Erinnerungsexzess – einen Überschuss an Sinnmustern, Bildern, Deutungsangeboten, welche intra- und intermedial zirkulieren und daher das Gedächtnis permanent weiter ausdifferenzieren und an aktuelle politische Situationen anpassen. Zum anderen wird aus diesem Grund mehr erinnert, als notwendig ist. Maurice Halbwachs (1985, S. 368) und in seiner Folge Jan Assmann (1992, S. 46) gehen von einer Erinnerungsökonomie aus, die das Überflüssige für Identitätsdiskurse vergessen lässt. Der Film als populäres Medium jedoch steht ständig unter dem Druck des Neuen, weshalb immer weiter neue Bilder produziert, alte modifiziert und rekombiniert, Sinnangebote nuanciert werden müssen. Die alten Filme blieben dabei erhalten und zirkulieren bis heute neben den neuen. Sie leben weiter durch Retrospektiven, Wiederausstrahlung im Fernsehen, durch ihre Verbreitung im Internet oder auf DVD. Außerdem stellt es ein Spezifikum des Films dar, die Geschichte nicht einfach zu erklären, sondern sie erleben zu lassen. Ständig suchen sie einen neuen affektiven Anschluss an Identitätsdiskurse, streben sie nach einer immersiven Involvierung der Zuschauenden. Das kollektive Gedächtnis ist mehrfach geschichtet, unterschiedlich adressiert und paradox gebaut, da Altes und Neues in seinem Rahmen koexistiert und zirkuliert.

Die darauf aufbauende **dritte These** besagt deshalb, dass das kollektive Gedächtnis heutzutage ein filmisches Phänomen darstellt, wobei es als Medium verstanden werden soll, das andere Medien einschließt und sich in einer Interaktion mit kulturellen Diskursen befindet. Die Verschärfung des Gedächtnis-Problems und die Intensivierung der Erinnerungen an den Holocaust (Assmann, A. 2000, S. 42–46) mit einem zunehmenden zeitlichen Abstand zum Krieg deuten darauf hin, dass es sich eben um ein mediales Phänomen handelt: Im Laufe der Zeit wurden immer mehr Bilder akkumuliert und verschiedene Deutungsmuster ausgehandelt. Jedes historische Ereignis (sofern sich überhaupt von einem prämedialen Ereignis sprechen lässt) (Nanz und Pause 2015) wird durch die zu dieser Zeit populären Medien verarbeitet. Kollektive Erinnerungen an das konkrete historische Ereignis nehmen

als Folge die Form dieser gegenwärtigen Medien an. Allerdings muss dabei angemerkt werden, dass es je nach Medium um eine spezifische Art der Speicherung und Memorialisierung geht, sodass es nicht immer möglich ist, über das kollektive Gedächtnis im Sinne eines geteilten, weit verbreiteten, unifizierten Wissens zu sprechen. Beispielsweise erzeugt das Fernsehen kein kollektives Gedächtnis im Sinne eines geteilten Wissens. Es ist auch kein Zufall, dass die Theorien des Fernsehgedächtnisses nicht so sehr seine Sinnangebote betrachten, sondern die Format- bzw. Systembeschaffenheit (Engell 2010, 2005; Keilbach 2005). In diesem Fall geht es aber um eine spezifische Medialität des Fernsehens und nicht mehr um das kollektive Gedächtnis. Sobald man sich mit kollektiven Erinnerungsprozessen beschäftigt, wird die Analyse der Spiel- und Dokumentarfilme wichtig (Keilbach 2010). Die Literatur, die durchaus auch ein Wissen der Epochen und deren Mentalitäten archiviert und dadurch die Grundlage des kulturellen, langfristigen Gedächtnisses bildet – Jan Assmann hat dies ausführlich beschrieben (Assmann, J. 1988) –, ist beispielsweise zu differenziert, in ihren Darstellungen zu detailliert und im individuellen Stil der Autor*innen zu spezifisch, um lebendige Erinnerung formen zu können – und so nähert sie sich eher dem Wesen der Historiografie an als jenem des Gedächtnisses (Koschorke 2012, S. 34–35). Unter Umständen kann die Literatur zumindest partiell zum Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses werden, wenn ein verbindlicher literarischer Kanon besteht und Werke beinhaltet, die auch mehr oder weniger von allen oder zumindest von vielen gelesen werden. Beispielsweise verfügte die UdSSR dank des zentralisierten Schulprogramms und der verbindlichen Schullektüre über ein solches geteiltes literarisches Wissen, das sich kollektiv vor allem in zahlreichen in der Öffentlichkeit kursierenden Witzen und Anspielungen niederschlug. Memoriert wurden nur zentrale Figuren und ganz spezifische kleine Ausschnitte oder Fakten aus den Werken, welche dann häufig anekdotisch und obszön umgedeutet wurden. Dieser Umstand weist gerade darauf hin, dass die Literatur zu umfangreich und zu mehrdeutig ist, als dass sie kollektiv in gleicher Weise wahrgenommen werden könnte. Nicht umsonst ging aus dem Gießener Sonderforschungsbereich 434 „Erinnerungskulturen" trotz der Fülle der Forschungsarbeiten kein gemeinsames Erinnerungsmodell hervor – die Begründung kann in dem spezifischen Wesen literarischer Formate gesehen werden.

Der Film machte hingegen ein geteiltes Wissen möglich. Der Aufstieg des Films zum Medium kollektiver Erfahrungen wurde dabei diskursiv vorbereitet und ausgehandelt. Filmkritiker*innen und -forscher*innen, Filmschaffende und die Politik haben diese Funktion des Kinos gerade in den 1930er Jahren, also kurz vor dem Zweiten Weltkrieg, bestimmt: Kontrolle und Funktionalisierung der Filmindustrie im Stalinismus und im Nationalsozialismus sind bekannt. Im Zuge dessen wurde dem Kino die Aufgabe zugewiesen, als politisches Medium der Gesellschaft oder,

nach Thomas Elsaesser (1999, S. 38–41), als historisches und politisches Imaginäres zu fungieren. Elsaesser konnte für das Kino der Weimarer Republik nachweisen, dass seine Experimente und seine Deutungen in der Öffentlichkeit und bei den Intellektuellen dazu geführt hatten, das Kino als das historische Imaginäre zu verstehen, an dem eine Auseinandersetzung mit Mentalität und Politik (aber auch mit der Ästhetik) dieser historischen Periode möglich wurde. Das gilt für den sowjetischen Film und später für den DEFA-Film umso mehr – die Auseinandersetzung mit der Filmästhetik in der Formalen Schule, der Staatsauftrag an das Kino, neue Menschen zu erschaffen, sowie die Aushandlung einer verbindlichen künstlerischen Methode des Sozialistischen Realismus deuten auf die politische Gewichtung des Films hin.

Daraus ergibt sich **die vierte These**: Das Erinnerungsleitmedium des Zweiten Weltkrieges, um den die Erinnerungskonzepte zum größten Teil entwickelt worden sind, ist vorwiegend der Spielfilm, wobei es in dieser Hinsicht durchaus einem historischen Wandel unterliegt. Zum Beispiel errang in Deutschland seit der Jahrtausendwende der Dokumentarfilm in diesem Prozess immer mehr Raum, wobei dokumentarische Werke wie Du und mancher Kamerad (DDR 1956, R. Andrew und Annelie Thorndike), Gewöhnlicher Faschismus [Обыкновенный фашизм] (UdSSR 1965, R. Michail Romm), Hitler – eine Karriere (BRD 1977, R. Joachim Fest/Christian Herrendoerfer) oder die mehrteilige Dokufiktion Siegesstrategie [Стратегия победы] (UdSSR 1984, R. Viktor Rabinovič u. a.) in den jeweiligen Ländern viel rezipiert wurden und zweifellos ein Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses sind. Sie reproduzieren jedoch zum größten Teil die Narrationsstrukturen der Spielfilme über den Zweiten Weltkrieg, wobei eine Untersuchung der genauen Verhältnisse zwischen dem Spiel- und dem Dokumentarfilm, ebenso wie zwischen dem Spielfilm und dem Fernsehen leider den ohnehin schon sehr großen Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Beim Vergleich der Erinnerungen an den Ersten und Zweiten Weltkrieg stellt sich heraus, dass es kein Zufall ist, dass der Erste Weltkrieg – trotz der ausführlichen und zahlreichen historischen Untersuchungen, Ausstellungen und Dokumentationen zu Jubiläumstagen – hinter den Zweiten zurückgefallen ist. Die Geschichtswissenschaft erklärt dies durch die größere Bedeutung des Zweiten Weltkrieges, die in der Öffentlichkeit nicht zuletzt durch die mediale Verarbeitung diese Stellung erhalten hat. Mir scheint es jedoch vor allem an der filmischen Aufarbeitung zu liegen, die sich viel weniger mit dem Ersten Weltkrieg beschäftigt und somit das Kriegsbild in Bezug auf die Gegenwart und das gültige Identitätskonzept nicht regelmäßig und im gleichen Maße aktualisiert hat. In den 1920er Jahren war die Kinoindustrie nicht so weit ausgebildet und differenziert, dass ihr schon die Rolle der Etablierung und Verbreitung nationaler Kontexte hätte zugesprochen werden können. Obwohl einzelne Beispiele existieren, so etwa der Film The Birth of a Nation [Die Geburt

einer Nation] (USA 1915, R. D. W. Griffith), der den amerikanischen Bürgerkrieg thematisiert, galt das Kino zunächst als kommerzielles Unterhaltungsmedium, weswegen vor allem Themen verfilmt wurden, die (möglichst international) finanziellen Erfolg versprachen. Der Zweite Weltkrieg löste hingegen eine umfassende filmästhetische Arbeit an der Vergangenheit aus, die zur Herausbildung eines geteilten Wissens über die Geschichte geführt und somit ein Phänomen geprägt hat, das in der Tat das ganze Kollektiv umfassen kann.

Hierfür sind die besonderen Eigenschaften des Mediums selbst von zentraler Bedeutung: Die Einprägsamkeit und Evidenz filmischer Bilder, seine Fähigkeit, kompakte Geschichten zu erzählen, und der Bezug zur Gegenwart. Der Effekt, nach dem Anschauen einer Literaturverfilmung unabhängig von der Bewertung des Films die Figuren des Romans nur noch an dem Äußeren und dem Verhalten der jeweiligen Schauspieler*innen orientiert denken zu können, ist allseits bekannt. Diese eidetische Eigenschaft des Films okkupiert zum einen das Bewusstsein, worüber sich die meisten Forscher*innen einig sind, prägt es affektiv und bewegt die Zuschauenden zur Identifikation. Anton Kaes spricht von der Besatzung des öffentlichen Gedächtnisses mit Filmbildern (Kaes 1987, S. 208). Peter Jansen vergleicht die Wirkung des Films mit dem Staatsroman des Barock (Jansen 1979, S. 23).[4] Horst Bredekamp sieht den ‚Wahrheitseindruck' der filmischen Bilder in der nachträglichen Suggestion der Teilhabe am Geschehen und in der Überwindung von Zeitlichkeit insgesamt begründet (Bredekamp 2005, S. 29). Hermann Kappelhoff unterstreicht die politische Wirksamkeit des Kriegsfilms in seinem affektiven Potenzial (Kappelhoff 2013, 2016). Generell entwickelt er das Konzept des Kinos als Erfahrungsraum, in dem die Zuschauenden das Filmbild imaginativ vollenden (Kappelhoff 2006). Phänomenologisch beschreiben diesen Vorgang Vivian Sobchack mit dem Konzept des cinästhetischen Köpers, der sich aus der vorreflexiven sinnlichen Prägung des Kinos und der Synästhesieerfahrung der Zuschauenden zusammensetzt (Sobchack 2004), und Christiane Voss mit dem Konzept des resonanten Leihkörpers, der an der Schnittstelle zwischen der Leinwand und den Zuschauenden entsteht (Voss 2013): Die Zuschauenden stellen einen somatischen Bedeutungsraum her, „der dem zweidimensionalen Leinwandgeschehen dadurch eine dritte Dimension verleiht, indem sich das Filmgeschehen darin sensitiv-affektiv einlagern kann." (Ebd., S. 117–118) Alison Landsberg spricht von einem affektiven Engagement in die Vergangenheit (Landsberg 2016, S. 10) und beschreibt die Verkoppelung oder gar Synthese zwischen medialen und individuellen Erinnerungen als prothetisches

4 Der Staatsroman stellt ein Genre dar, in dem mithilfe aktueller politischer, sozialer und wirtschaftlicher Schriften ein Staatsideal entwickelt wird. Im Barock waren vor allem utopische Darstellungen populär.

Gedächtnis, wobei kollektive Bilder und Deutungen in das individuelle Gedächtnis plastisch integriert werden (Landsberg 2004, S. 20–21). Thomas Elsaesser weist auf die Medialität der individuellen Erinnerungen und auf die Ununterscheidbarkeit zwischen Medienbildern der Geschichte und individuellen Erinnerungen hin (Elsaesser 2002, S. 20), die auch Harald Welzer in seinen zahlreichen empirischen Untersuchungen bewiesen hat (Welzer 2005; Welzer et al. 2002). Daher spricht Thomas Elsaesser letztendlich von „Monumenten aus Zelluloid" (Elsaesser 2013, S. 67). Der US-Historiker Robert A. Rosenstone geht hinsichtlich der filmischen Inszenierung der Geschichte von einer „special shared livingness" aus (Rosenstone 1993, S. 200; auch Sobchack 1996).

Auch die Popularität filmischer Inszenierungen von Geschichte lässt sich vor diesem Hintergrund besser begreifen. Prägend sind nicht nur die Bilder allein, sondern vor allem Bilder in einem sinnvollen Kontext, also die spezifisch filmische kompakte Erzählung, in die sie integriert werden. Der Film kann in kurzer Zeit komplexe historische Zusammenhänge vermitteln und somit ein allumfassendes, zugleich jedoch allen zugängliches Bild ganzer Epochen erschaffen. Was in der Forschung und der Filmkritik als Reduktion von Komplexität, Banalisierung oder gar Vulgarisierung des Historischen verdammt wurde, stellt eine der wichtigsten und produktivsten Leistungen des Kinos dar. Diese spezifisch filmische Fähigkeit basiert auf Stereotypie, Serialität und Wiederholung (Schweinitz 2006), welche zugleich auch die wirksamsten psychischen Mechanismen des individuellen Gedächtnisses darstellen. Die meisten Studien zu Erinnerungen heben die konstitutive Rolle von Wiederholungen und Serialität hervor (Esposito 2002; Keilbach 2010; Sebald 2014). Die kompakte, schnelle Sinngebung besitzt durch seine Visualität zudem einen hohen Evidenzgrad. Auch wenn die Szenen nachgestellt wurden, haben doch zumindest die Darsteller*innen sie unmittelbar erlebt und somit für die Zuschauenden die mögliche Umsetzbarkeit der Vergangenheit unter Beweis gestellt.[5]

Ein letzter wichtiger Aspekt besteht darin, dass die Filme die Zuschauenden kraft ihrer Sprache und ihrer Bilder ansprechen: Sie reproduzieren Perspektiven aktueller kultureller Diskurse sowie gültige Wahrnehmungsformen, politische Kontexte und Identitätskonzepte, denn jeder Film ist, wie gebrochen auch immer, auf die Zeit seiner Entstehung bezogen (Mai und Winter 2006, S. 10f.). Die Historie wird daher plastisch als Teil aktueller Identitätsangebote aufbereitet und erscheint auf die Gegenwart bezogen. Judith Keilbach hat dies für die Fernsehgeschichtsdarstellungen mit Verweis auf Walter Benjamin mit dem Begriff der dialektischen Bilder

5 Vgl. dazu die Auseinandersetzungen von Jean-Pierre Oudart mit dem Begriff des Realitätseffekts [l'effet de réalité] oder von Peter Wuss mit dem Begriff des Authentie-Effekts (Oudart 1971, S. 19; Wuss 1993, S. 249).

gefasst (Keilbach 2010, S. 251), die der Vergangenheit und der Gegenwart gleichzeitig angehören (Benjamin 1991b, S. 701). Die filmische Inszenierung der Vergangenheit verdeckt mal mehr, mal weniger diese dialektische Spannung und lässt das Gegenwärtige als bereits im Vergangenen Bestehendes erscheinen, wodurch herrschende Ideologien und Identitätskonzepte ihre aktuelle Daseinsberechtigung erhalten.

Spricht man allerdings über den Film als Medium kollektiver Erinnerungen, darf eine spezifische Eigenschaft des Films nicht vergessen werden: die Abhängigkeit seiner (Erinnerungs-)Formen von den jeweiligen Genres (vgl. *Augenblick* 61 (2015)). Je nachdem, ob die Untersuchung des kollektiven Gedächtnisses anhand von Historienfilmen, Biopics oder Sci-Fi-Filmen durchgeführt wurde, gestaltet sich dieses Gedächtnis anders. **Die fünfte These** besagt daher, dass Genres eine jeweils eigene symbolische Kraft in der Kultur besitzen und somit nicht mit den Filmen über den Zweiten Weltkrieg verglichen werden können, wenn das kollektive Gedächtnis thematisiert wird. Der Zweite Weltkrieg ist und bleibt bis heute ein äußerst umkämpftes politisches Feld, das in Zusammenhang mit der Struktur aktueller europäischer Staaten und herrschender Ideologien zu denken ist, welche sich über eine entsprechende Interpretation dieses Krieges legitimieren. Ändert sich die politische Situation, wird vor allem der Zweite Weltkrieg neu verhandelt, sein Status in Bezug auf aktuelle Bedürfnisse überprüft und überdacht. Für die nationale Selbstvergewisserung neu gegründeter unabhängiger Staaten diente vor allem die Geschichte als Argument, was ebenfalls zur ständigen Revision der Deutung des Zweiten Weltkrieges beiträgt (Binder et al. 2001, S. 9). Das lässt sich etwa an den kulturellen Debatten in allen europäischen Ländern nach dem Mauerfall und dem Zerfall der UdSSR und im Zuge dessen des Warschauer Paktes (ebd.), nach der Entstehung der EU (vgl. Leggewie 2009, S. 81–93) oder in Folge des EU-Beitritts der Staaten Mittelosteuropas im Jahr 2004 nachvollziehen. Überall wurden hier Debatten über transnationale und gesamteuropäische Erinnerungen und, damit einhergehend, kontroverse Diskussion über den internationalen Abgleich von Erinnerungen ausgelöst (Troebst 2013). Daraus ergibt sich auch die kulturelle Relevanz des Films über den Zweiten Weltkrieg, ja seine besondere Stellung in der Gesellschaft: Diese Filme gehören einem besonders teuren Genre an, und ihre Anzahl deutet auf eine besondere Aufmerksamkeit hin, die der Staat diesem Genre zukommen lässt. Besonders in der UdSSR und der DDR, wo Kriegs- und Antifaschismusfilme regelmäßig unabhängig von der öffentlichen Nachfrage produziert wurden, besaßen Kriegsfilme den Status eines Staatsgenres, in dem aktuelle politische Identitäten verhandelt werden. Aber auch in der BRD wurde der Kriegsfilm

als politisches Genre wahrgenommen und immer in Bezug auf aktuelle politische Diskussionen gelesen.[6]

Seine gesellschaftliche Bedeutung kann zudem an öffentlichen Debatten in allen drei Staaten abgelesen werden, welche die Werke auslösten. Kriegsfilme[7] werden immer an ihrem Authentizitätsgrad und ihrer Realitätsnähe gemessen, also an der Frage, ob sie den Krieg ‚wahrheitsgetreu abgebildet' haben – was immer auch 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.

Die **sechste** und letzte These der Arbeit betrifft das Verhältnis von offiziellen und alternativen Erinnerungen. Ist es dem Film möglich, die Erinnerungen der Opfer zu memorieren? Wer überhaupt macht mit dem Film und im Film Geschichte? Walter Benjamin weist in seinen Notizen zur Geschichte darauf hin, dass in der offiziellen Historiografie in der Regel Opfer, Unterdrückte und Ausgegrenzte keinen Platz finden. Die Stimmen der Opfer der Gewalt, der Verfolgung und der Diktaturen blitzen nur „im Augenblick einer Gefahr" auf und machen es so möglich, die von Siegern und Tätern geschriebene Historie gegen den Strich zu lesen (Benjamin 1991b).[8] Diese Überlegungen scheinen vor allem das Medium der Literatur zu betreffen, in dem einzelne Autor*innen Gewaltmomente privat dokumentieren können, die in der offiziellen Selbstdarstellung des Staates verschleiert oder gänzlich ausgelassen werden. Da der Film kostspielig ist und seine Produktion oft gerade von jenen Staats- und Machtstellen abhängig ist, die die Geschichte der Täter*innen und Sieger*innen schreiben, kann er nicht auf diese Weise die Vergangenheit memorieren oder die Gegenwart zeigen, wie es Walter Benjamin für die Geschichtswissenschaft gefordert hat. Und wurde der Holocaust tatsächlich

---

6 Vgl. z. B. die Einschätzung des westdeutschen Kriegsfilms in der Kriegsfilmwelle der 1950er Jahre, in der Filme nur in Bezug auf die Remilitarisierung der Gesellschaft diskutiert wurden (Schmieding 1961, S. 35; Kreimeier, 1973, S. 108; Bredow 1975, S. 316; Wegmann 1980, S. 166–167).

7 Allerdings werden hier unter dem Genre Kriegsfilm alle Filme zum Zweiten Weltkrieg subsumiert bzw. wird der Begriff Genre umgekehrt eher heuristisch verwendet, nicht als eine kategoriale Definition, mit der die Zugehörigkeit der Filme zu einem Genre bestimmt werden soll. (Vgl. dazu auch Schweinitz 2002)

8 „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ‚wie es denn eigentlich gewesen ist'. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt. Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben." (Benjamin 1991b, S. 695)

von den Täter*innen so lange ‚weggeschrieben', bis die Geschichte der Opfer in der deutschen oder sowjetischen Kultur aufblitzte? Welchen Status nehmen dann die Bilder ein, mit denen die Nazis selbst ihre Verbrechen dokumentiert haben, welche also den Täterblick vergegenwärtigen? Ist in diesem Zusammenhang eine Geschichte der Opfer trotzdem möglich?

Die Darstellung der Geschichte der Opfer im Film ist möglich, jedoch in einer anderen Form als in der Literatur. Opferdarstellungen verwenden erfolgreich eine bereits bei der Darstellung von Täter*innen entwickelte oder von Täter*innen selbst erschaffene Ikonografie. Der Film kann die ideologischen Signaturen des Bildmaterials entsemantisieren oder gar umcodieren, wie es Judith Keilbach für das Fernsehen beschrieben hat (Keilbach 2010, S. 44–45). Im Prinzip aber braucht der Spielfilm keine ‚originellen' Bilddokumente, um die Geschichten der Opfer zu erzählen, wie es beispielsweise gegenwärtig in Russland zu beobachten ist. In Filmen und Serien wurde in den letzten zwei Jahrzehnten ein kritisches Bild des Stalinismus erschaffen, und einige seiner Opfer wurden auf unterschiedliche Weise memoriert. Dabei konnte kein Original-Bildmaterial verwendet werden, da die stalinistischen Funktionäre ihre Verbrechen nicht bildlich dokumentiert hatten. Stattdessen wurden die Erinnerungen unter Zuhilfenahme gerade der sowjetischen Ästhetik und bestehender filmischer Holocaust-Bilder entwickelt (Gradinari 2016).

Die Besonderheit des filmischen Mediums besteht darin, dass die Perspektive der Opfer und somit eine andere Perspektive auf die Historie durch Auseinandersetzungen mit bestehenden Bildern und Motiven produziert wird. Anton Kaes hat die US-amerikanische Mini-Serie Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss (USA 1978, R. Marvin J. Chomsky) hervorgehoben, da sie die zuvor in der Kultur und der Geschichtswissenschaft verdrängte Judenermordung ins öffentliche Bewusstsein rückte (Kaes 1987, S. 29–30). Diese Feststellung, die dem Empfinden der Öffentlichkeit Ende der 1970er Jahre entspricht, stimmt aus filmgeschichtlicher Perspektive allerdings nicht. Die Serie verlieh einem neuen Erinnerungsparadigma internationale Gültigkeit, begründete dieses jedoch keineswegs. Ihre historische Leistung bestand darin, die Erzählperspektive der Täter*innen um diejenige der Opfer zu erweitern. Eine solche Verschiebung wurde möglich, weil zahlreiche Filme die den Opferbildern entsprechenden Narrative bereits implizit entwickelt und ausgehandelt hatten, wodurch die Zuschauenden auf das Thema vorbereitet worden waren (genauer wird dieser Punkt im Kapitel *Trauma und Geschichte* besprochen).

Diese Entwicklung war möglich, da der Film eine spezifische Form der Konfliktgestaltung bereitstellt: Wo sich Positionen gegenüberstehen, werden diese in der filmischen Rekonstruktion in der Regel beide inkludiert, da der Konflikt zumeist antagonistisch gestaltet wird. Wenn es um die Täter*innen geht, werden in der Regel auch ihre Opfer gezeigt, wenn es um aktive Teilnehmer*innen der Geschichte geht,

dann gibt es immer auch die Position der Zeug*innen. Mitläufer*innen werden mit Widerständler*innen konfrontiert usw. Deswegen geht es im Film vor allem um eine Ausdifferenzierung der Positionen und den Fokus des Erzählens: So können die neue Filmästhetik und damit auch die Subjektkonstruktionen der Opfer und der Verfolgten in Auseinandersetzung mit der Tradition Schritt für Schritt entwickelt und erprobt werden.

Das kollektive Gedächtnis als filmisches Produkt zeichnet sich also durch seine eidetischen Eigenschaften, durch die Gegenwart der Vergangenheit und die Gleichzeitigkeit mehrerer Vergangenheitsversionen, durch die Abhängigkeit der Darstellung von bestimmten Genre-Konventionen, ferner durch ein Akkumulations- und Überschussprinzip, Intertextualität, Intermedialität und Selbstreflexivität, räumliche Ordnung und eine Unifikation der Deutungsmuster sowie durch Wiederholung und Stereotypie aus. Das Vergessen wird nicht nur durch De- und Resemiotisierung (Lachmann 1993, S. XVII–XXVII), Überinformation (Eco 1988) oder reine politische Funktionalisierung, sondern auch durch den Ausschluss bestimmter Kontexte produziert, der durch medienästhetische Formen bedingt sein kann – vor allem durch die in dieser Arbeit analysierten Narrationstypen.

1.2 Ein Modell des kollektiven Gedächtnisses

Funktioniert das kollektive Gedächtnis als Film und durch den Film, so sollten dem Modell Überlegungen vorausgeschickt werden, welche die ästhetischen Bedingungen dieser filmbasierten kollektiven Erinnerung diskutieren. Zum einen erscheinen jene spezifischen Identifikationsprozesse von Bedeutung, welche individuelle Identitätskonzepte an kollektive Erfahrung binden und somit die historischen Kontexte als Bestandteile individueller Erfahrung darstellen. Vor allem spielt die generische Produktion von Allegorien eine zentrale Rolle. Zum anderen wird das Verhältnis zwischen Psychoanalyse und Film betrachtet, da der Film psychoanalytische Konzepte auf kollektive und vor allem historische Prozesse übertrug und somit ein kollektives Trauma möglich machte, das allein als filmisch-diskursives Konstrukt zu verstehen ist. Die Kollektivität der Identitätsangebote und die Diskursivität des filmischen Wissens bilden die Grundlage für ein Modell des kollektiven Gedächtnisses.

Drei wichtige filmische Funktionen spielen für das kollektive Gedächtnis dabei eine zentrale Rolle. Erstens stiften sie den *Sinn* des Krieges, der sich mehr oder weniger permanent im Prozess der Aushandlung befindet und dabei immer auf die aktuellen politischen Diskurse bezogen ist, wobei die Darstellungsformen oft

überdauern und mit neuen Kontexten gefüllt werden.[9] Zweitens bieten die Filme *Bewältigungsmechanismen* an, mit denen die Gewalt des Krieges überwunden und eine Beruhigung der Zuschauenden anvisiert wird. 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. Kriegsfilme sind daher immer schon ambivalent: Einerseits sollen sie das Andenken an die kollektive Gewalt bewahren, ja diese erst als solche erfahrbar machen. So setzen die Filmemacher*innen Spezialeffekte ein, bemühen sich um eine besonders tragische Handlungsentwicklung und inszenieren Schockmomente, die den gesellschaftlichen Ausnahmezustand zum Ausdruck bringen und diesen zugleich als emotionales Erlebnis darbieten. Andererseits bändigen sie die auf dem Bildschirm entfesselte Gewalt, um eine Verbindung zur Gegenwart herzustellen. Dazu dient beispielsweise die Sinngebung der inszenierten Gewalt oder auch die Verlagerung der Handlung in die Vergangenheit.

Der rezeptionsästhetischen Aufteilung entsprechen zugleich etablierte filmische Mechanismen, auf die das Medium Kino von der Produktionsebene bis hin zur Rezeption ausgerichtet ist. 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 unter Rückgriff auf bereits vorhandene cineastische Traditionen ästhetisch gestalten. Diesen narrativen Strukturen, mit denen die Sinnkonstitution umgesetzt wird, widmet sich das größte analytische Kapitel dieser Arbeit, das die Rahmungen der Erinnerungskulturen wie ihre Tradierung und Modifizierung systematisch untersucht. So ist beispielsweise für die sowjetische Geschichtsdarstellung und die DEFA-Produktionen das Großgeschichts-Narrativ („Narration von oben") typisch, das scheinbar allumfassend erzählt und den Sozialismus mithilfe von Traditionen legitimiert. Die BRD erfasst hingegen ihre Vergangenheit in erster Linie als Fragment – ein Ergebnis der Delegitimierung der ‚positiven' NS-Erfahrung vor dem Krieg und der militärischen Erfolge der Wehrmacht. Allerdings können Narrative von Land zu Land wandern, sobald die ideologischen Prämissen oder die Erinnerungspolitik sich ändern, und somit dazu beitragen, dass diese Ideologien gerade sichtbar werden. Im ersten theoretischen Kapitel soll daher ein von strukturalistischen und neoformalistischen Ansätzen unterschiedenes kulturwissenschaftliches Modell des Narrativen entwickelt werden, das die Funktionen der unterschiedlichen Erinnerungskulturen auf ihre Sinnkonstitution hin beschreibbar macht.

9 Auf die Herstellung des Sinnes im Krieg durch den Film haben viele Studien hingewiesen (vgl. z. B. Rother 2001; Paul 2003; Klein et al. 2006; Heller et al. 2007; Röwekamp 2011).