

Neue Perspektiven der Medienästhetik

Irina Gradinari

Kinematografie der Erinnerung

Band 2: Den Zweiten
Weltkrieg erzählen



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 projiziert 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 2: Den Zweiten Weltkrieg
erzählen

 Springer VS

Irina Gradinari
Hagen, Deutschland

ISSN 2524-3209

ISSN 2524-3217 (electronic)

Neue Perspektiven der Medienästhetik

ISBN 978-3-658-34905-9

ISBN 978-3-658-34906-6 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-658-34906-6>

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 2021

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.

Planung/Lektorat: 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, Julia

Glitz und Carolin Rolf 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. Dass er dies auf sich genommen hat, hat mir die wissenschaftliche Arbeit ermöglicht.

Inhalt

1 Einleitung	1
1.1 Den Krieg erzählen	1
1.2 Der Kriegsfilm als Staatsgenre	4
1.3 Narrationstypologie	7
1.4 Zu den Bänden	12
1.5 Formalia	16
Literatur	18
Filme	22
2 Narration von oben	23
2.1 Etablierung der „Narration von oben“: Nachkriegszeit und 1950er Jahre	24
2.1.1 Stalinistische „Narration von oben“	25
2.1.2 Anfänge der ostdeutschen „Narration von oben“	41
2.1.3 Westdeutsche „Narration von oben“	61
Literatur	82
Filme	85
2.2 Dekonstruktion der „Narration von oben“	87
2.2.1 Psychologisierung der „Narration von oben“	88
2.2.2 Selbstreflexion der „Narration von oben“	113
Literatur	133
Rezensionen	134
Filme	134
2.3 Wiederherstellung der „Narration von oben“	136
2.3.1 UdSSR: Modifizierung der stalinistischen „Narration von oben“	137

2.3.2	BRD und DDR: Täterperspektive	170
	Literatur	193
	Rezensionen	194
	Filme	195
2.4	„Narration von oben“ nach 1991	197
2.4.1	Russland nach 1991: Versöhnung der Kritik am Stalinismus mit dem Sieg im Großen Vaterländischen Krieg	198
2.4.2	Deutschland der Gegenwart: UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER (D 2013)	215
	Literatur	229
	Rezensionen	231
	Filme	231
3	„Narration von unten“	235
3.1	BRD: Verdinglichung der Erinnerungen: IN JENEN TAGEN: GESCHICHTE EINES AUTOS (1947)	236
3.2	Individuelle Traumatisierung und kollektive Bewältigung: DAS ZWEITE GLEIS (DDR 1962)	250
3.3	Vernichtungslager als Trauma: VERGISS DEINEN NAMEN NICHT (UdSSR/P 1974)	255
	Literatur	265
	Rezensionen	267
	Filme	267
4	Parabel	269
4.1	Anfänge der Kriegsparabel: Analyse des Judenmordes in AFFÄRE BLUM (DEFA 1948)	271
4.2	Verstrickung der Wehrmacht in Kriegsverbrechen: BETROGEN BIS ZUM JÜNGSTEN TAG (DDR 1957)	280
4.3	Fatale Folgen für die Gemeinschaft: ERSTER VERLUST (DEFA 1990)	291
4.4	Manipulierbarkeit des Bürgertums und Genese des Faschismus: SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND (BRD 1949)	303
4.5	Auflösung der Feindschaften: HALBDUNKEL (RF 2005)	318
	Rezensionen	329
	Filme	330

5	Demetaphorisierung	333
5.1	Anfänge der Demetaphorisierung: IM WESTEN NICHTS NEUES (USA 1930)	334
5.2	Die Darstellung des Judenmordes: EHE IM SCHATTEN (DEFA 1947)	342
5.3	Demetaphorisierung des Krieges: DIE BRÜCKE (BRD 1959)	356
5.4	Die Sinnlosigkeit des Widerstands: JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN (BRD 1975)	367
	Literatur	373
	Filme	375
6	Geschichte als Fragment	377
6.1	Ereignisfragment	378
6.1.1	BRD: STALINGRAD als Vorzeichen des Endes	379
6.1.2	UdSSR/RF: Stalingrad als ein ambivalentes Ereignis	397
	Literatur	424
	Rezensionen	426
	Filme	427
6.2	Endnarration	429
6.2.1	Apokalypse: DER LETZTE AKT (BRD 1955) und DER UNTERGANG (D 2004)	431
6.2.2	Die Legitimierung des Sozialismus: ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1967)	450
6.2.3	Die Legitimierung des Sozialismus in der UdSSR über Erinnerungen an den Krieg	465
	Literatur	485
	Rezensionen	488
	Filme	489
6.3	Sonderfragment	491
6.3.1	Doppelsinn des Konzentrationslagers: STERNE (DDR/ BUL 1959), NACKT UNTER WÖLFEN (DDR 1963), JAKOB DER LÜGNER (DDR/ČSSR 1974)	493
6.3.2	Wiedergutmachung und Appell an die Menschlichkeit. Die Heimkehrer-Dramen DER ARZT VON STALINGRAD (BRD 1958) und DER TEUFEL SPIELTE BALALAIKA (BRD 1961)	518

6.3.3	Die Spionage- und Kriminalkriegsfilme am Beispiel von SIEBZEHN AUGENBLICKE DES FRÜHLINGS (UdSSR 1973)	530
	Literatur	545
	Rezensionen	548
	Filme	548
6.4	Synekdoche	550
6.4.1	Atlantikfantasien als Verdichtung des Krieges in DAS BOOT (BRD 1981) und LACONIA / THE SINKING OF THE LACONIA (D/GB 2011)	552
6.4.2	Judenverfolgung als Symbol der künftigen Shoah: PROFESSOR MAMLOCK (DDR 1961) und DIE GESCHWISTER OPPERMANN (BRD 1983)	577
6.4.3	Vergessene historische Ereignisse und Kritik am Sozialismus in STRASSENKONTROLLE (UdSSR 1971/1985) und IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL (UdSSR 1972) . .	598
	Literatur	623
	Rezensionen	626
	Filme	627

Verzeichnis der Abbildungen

Kap. 2.1 Etablierung der „Narration von oben“: Nachkriegszeit und 1950er Jahre

Abb. 1	DER FALL VON BERLIN [Падение Берлина] (UdSSR 1949, R. Michail Čiaureli)	31
Abb. 2	DER FALL VON BERLIN [Падение Берлина] (UdSSR 1949, R. Michail Čiaureli)	34
Abb. 3	DER FALL VON BERLIN [Падение Берлина] (UdSSR 1949, R. Michail Čiaureli)	36
Abb. 4	DIE BUNTKARIERTEN (DDR 1949, R. Kurt Maetzig)	46
Abb. 5	DIE BUNTKARIERTEN (DDR 1949, R. Kurt Maetzig)	47
Abb. 6	ROTATION (DDR 1949, R. Wolfgang Staudte)	53
Abb. 7	ROTATION (DDR 1949, R. Wolfgang Staudte)	54
Abb. 8	DER RAT DER GÖTTER (DDR 1950, R. Kurt Maetzig)	57
Abb. 9	DER RAT DER GÖTTER (DDR 1950, R. Kurt Maetzig)	59
Abb. 10	08/15 (BRD 1954/55, R. Paul May), der erste Teil	66
Abb. 11–12	08/15 (BRD 1954/55, R. Paul May), der erste Teil	67
Abb. 13	08/15 (BRD 1954/55, R. Paul May), der zweite Teil	68
Abb. 14–15	CANARIS (BRD 1954, R. Alfred Weidenmann)	80

Kap. 2.2 Dekonstruktion der „Narration von oben“

Abb. 1	EIN MENSCHENSCHICKSAL [Судьба человека] (UdSSR 1959, R. Sergej Bondarčuk)	92
Abb. 2	EIN MENSCHENSCHICKSAL [Судьба человека] (UdSSR 1959, R. Sergej Bondarčuk)	98

Abb. 3	EIN MENSCHENSCHICKSAL [Судьба человека] (UdSSR 1959, R. Sergej Bondarčuk)	100
Abb. 4	DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT (DDR 1964/65, R. Joachim Kunert)	105
Abb. 5	DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT (DDR 1964/65, R. Joachim Kunert)	108
Abb. 6	DIE ABENTEUER DES WERNER HOLT (DDR 1964/65, R. Joachim Kunert)	111
Abb. 7	WENN DIE KRANICHE ZIEHEN [Летят журавли] (UdSSR 1957, R. Michail Kalatozov)	116
Abb. 8	WENN DIE KRANICHE ZIEHEN [Летят журавли] (UdSSR 1957, R. Michail Kalatozov)	122
Abb. 9	LILI MARLEEN (BRD 1981, R. Rainer W. Fassbinder)	127
Abb. 10–11	LILI MARLEEN (BRD 1981, R. Rainer W. Fassbinder)	128
Abb. 12	LILI MARLEEN (BRD 1981, R. Rainer W. Fassbinder)	131

2.3 Wiederherstellung der „Narration von oben“

Abb. 1	DER VATER EINES SOLDATEN [Отец солдата] (UdSSR 1964, R. Rezo Chčeidze)	139
Abb. 2	DIE VIERTE HÖHE [Четвертая высота] (UdSSR 1977, R. Igor' Voznesenskij)	145
Abb. 3	DIE VIERTE HÖHE [Четвертая высота] (UdSSR 1977, R. Igor' Voznesenskij)	146
Abb. 4	DIE VIERTE HÖHE [Четвертая высота] (UdSSR 1977, R. Igor' Voznesenskij)	149
Abb. 5	BEFREIUNG [Освобождение] (UdSSR/DDR/YU/I/P 1968–1972, R. Jurij Ozerov)	153
Abb. 6	BEFREIUNG [Освобождение] (UdSSR/DDR/YU/I/P 1968–1972, R. Jurij Ozerov)	154
Abb. 7	BEFREIUNG [Освобождение] (UdSSR/DDR/YU/I/P 1968–1972, R. Jurij Ozerov)	161
Abb. 8	BEFREIUNG [Освобождение] (UdSSR/DDR/YU/I/P 1968–1972, R. Jurij Ozerov)	165
Abb. 9	BEFREIUNG [Освобождение] (UdSSR/DDR/YU/I/P 1968–1972, R. Jurij Ozerov)	168
Abb. 10	BEFREIUNG [Освобождение] (UdSSR/DDR/YU/I/P 1968–1972, R. Jurij Ozerov)	169

Abb. 11	AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN (BRD 1977, R. Theodor Kotulla)	180
Abb. 12	AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN (BRD 1977, R. Theodor Kotulla)	181
Abb. 13	AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN (BRD 1977, R. Theodor Kotulla)	182
Abb. 14	AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN (BRD 1977, R. Theodor Kotulla)	183
Abb. 15	WENGLER & SÖHNE – EINE LEGENDE (DDR 1986, R. Rainer Simon)	184
Abb. 16–17	WENGLER & SÖHNE – EINE LEGENDE (DDR 1986, R. Rainer Simon)	188
Abb. 18	WENGLER & SÖHNE – EINE LEGENDE (DDR 1986, R. Rainer Simon)	189

2.4 „Narration von oben“ nach 1991

Abb. 1	DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT 2: EXODUS [Утомленные солнцем 2: Предстояние] (RF/F/CZ 2010, R. Nikita Michalkov)	206
Abb. 2	DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT 2: EXODUS [Утомленные солнцем 2: Предстояние] (RF/F/CZ 2010, R. Nikita Michalkov)	207
Abb. 3	DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT 2: EXODUS [Утомленные солнцем 2: Предстояние] (RF/F/CZ 2010, R. Nikita Michalkov)	209
Abb. 4	DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT 2: EXODUS [Утомленные солнцем 2: Предстояние] (RF/F/CZ 2010, R. Nikita Michalkov)	210
Abb. 5	DIE SONNE, DIE UNS TÄUSCHT 2: EXODUS [Утомленные солнцем 2: Предстояние] (RF/F/CZ 2010, R. Nikita Michalkov)	213
Abb. 6–7	UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER (D 2013, R. Philipp Kadelbach)	219
Abb. 8	UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER (D 2013, R. Philipp Kadelbach)	220
Abb. 9	UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER (D 2013, R. Philipp Kadelbach)	227

Abb. 10	UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER (D 2013, R. Philipp Kadelbach)	227
---------	---	-----

3 „Narration von unten“

Abb. 1	IN JENEN TAGEN (1947, R. Helmut Käutner)	244
Abb. 2	IN JENEN TAGEN (1947, R. Helmut Käutner)	246
Abb. 3–4	IN JENEN TAGEN (1947, R. Helmut Käutner)	249
Abb. 5	DAS ZWEITE GLEIS (DDR 1962, R. Hans-Joachim Kunert)	251
Abb. 6	DAS ZWEITE GLEIS (DDR 1962, R. Hans-Joachim Kunert)	252
Abb. 7	DAS ZWEITE GLEIS (DDR 1962, R. Hans-Joachim Kunert)	254
Abb. 8–9	VERGISS DEINEN NAMEN NICHT [Помни имя своё] (UdSSR/P 1974, R. Sergej Kolosov)	259
Abb. 10	VERGISS DEINEN NAMEN NICHT [Помни имя своё] (UdSSR/P 1974, R. Sergej Kolosov)	263
Abb. 11	VERGISS DEINEN NAMEN NICHT [Помни имя своё] (UdSSR/P 1974, R. Sergej Kolosov)	264

4 Parabel

Abb. 1	AFFÄRE BLUM (DEFA 1948, R. Erich Engel)	274
Abb. 2	AFFÄRE BLUM (DEFA 1948, R. Erich Engel)	278
Abb. 3	AFFÄRE BLUM (DEFA 1948, R. Erich Engel)	279
Abb. 4	BETROGEN BIS ZUM JÜNGSTEN TAG (DDR 1957, R. Kurt Jung-Alsen)	282
Abb. 5	BETROGEN BIS ZUM JÜNGSTEN TAG (DDR 1957, R. Kurt Jung-Alsen)	287
Abb. 6	BETROGEN BIS ZUM JÜNGSTEN TAG (DDR 1957, R. Kurt Jung-Alsen)	288
Abb. 7	ERSTER VERLUST (DEFA 1990, R. Maxim Dessau)	297
Abb. 8	ERSTER VERLUST (DEFA 1990, R. Maxim Dessau)	300
Abb. 9	ERSTER VERLUST (DEFA 1990, R. Maxim Dessau)	301
Abb. 10	SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND (BRD 1949, R. Wolfgang Staudte)	305
Abb. 11	SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND (BRD 1949, R. Wolfgang Staudte)	307
Abb. 12	SCHICKSAL AUS ZWEITER HAND (BRD 1949, R. Wolfgang Staudte)	312

Abb. 13–14	HALBDUNKEL [Полумгла] (RF 2005, R. Artem Antonov)	323
Abb. 15	HALBDUNKEL [Полумгла] (RF 2005, R. Artem Antonov)	324

5 Demetaphorisierung

Abb. 1	IM WESTEN NICHTS NEUES [All Quiet on the Western Front] (USA 1930, R. Lewis Milestone)	337
Abb. 2–3	IM WESTEN NICHTS NEUES [All Quiet on the Western Front] (USA 1930, R. Lewis Milestone)	338
Abb. 4	IM WESTEN NICHTS NEUES [All Quiet on the Western Front] (USA 1930, R. Lewis Milestone)	341
Abb. 5	EHE IM SCHATTEN (DEFA 1947, R. Kurt Maetzig)	353
Abb. 6	EHE IM SCHATTEN (DEFA 1947, R. Kurt Maetzig)	354
Abb. 7	EHE IM SCHATTEN (DEFA 1947, R. Kurt Maetzig)	355
Abb. 8	DIE BRÜCKE (BRD 1959, R. Bernhard Wicki)	363
Abb. 9	DIE BRÜCKE (BRD 1959, R. Bernhard Wicki)	364
Abb. 10	DIE BRÜCKE (BRD 1959, R. Bernhard Wicki)	366
Abb. 11	JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN (BRD 1975, R. Alfred Vohrer)	369
Abb. 12–13	JEDER STIRBT FÜR SICH ALLEIN (BRD 1975, R. Alfred Vohrer)	370

6.1 Ereignisfragment

Abb. 1	HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? (BRD 1959, R. Frank Wisbar)	382
Abb. 2	HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? (BRD 1959, R. Frank Wisbar)	387
Abb. 3	HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? (BRD 1959, R. Frank Wisbar)	388
Abb. 4–5	STALINGRAD (D 1993, R. Joseph Vilsmaier)	392
Abb. 6	STALINGRAD (D 1993, R. Joseph Vilsmaier)	394
Abb. 7	STALINGRAD (D 1993, R. Joseph Vilsmaier)	395
Abb. 8–9	ZWANZIG TAGE OHNE KRIEG [Двадцать дней без войны] (UdSSR 1976, R. Aleksej German sr.)	398
Abb. 10	ZWANZIG TAGE OHNE KRIEG [Двадцать дней без войны] (UdSSR 1976, R. Aleksej German sr.)	399
Abb. 11	SOLDATEN [Солдаты] (UdSSR 1956, R. Aleksandr Ivanov)	403

Abb. 12	STALINGRAD (UdSSR/DDR/USA/ČSSR 1989, R. Jurij Ozerov)	408
Abb. 13	STALINGRAD (UdSSR/DDR/USA/ČSSR 1989, R. Jurij Ozerov)	409
Abb. 14–15	STALINGRAD (UdSSR/DDR/USA/ČSSR 1989, R. Jurij Ozerov)	410
Abb. 16	STALINGRAD (UdSSR/DDR/USA/ČSSR 1989, R. Jurij Ozerov)	415
Abb. 17	STALINGRAD (RF 2013, R. Fedor Bondarčuk)	418
Abb. 18–19	STALINGRAD (RF 2013, R. Fedor Bondarčuk)	420

6.2 Endnarration

Abb. 1	DER LETZTE AKT (BRD 1955, R. Georg Wilhelm Pabst)	436
Abb. 2	DER LETZTE AKT (BRD 1955, R. Georg Wilhelm Pabst)	437
Abb. 3	DER LETZTE AKT (BRD 1955, R. Georg Wilhelm Pabst)	440
Abb. 4	DER UNTERGANG (D 2004, R. Oliver Hirschbiegel)	447
Abb. 5	DER UNTERGANG (D 2004, R. Oliver Hirschbiegel)	449
Abb. 6	DER UNTERGANG (D 2004, R. Oliver Hirschbiegel)	450
Abb. 7	FÜNF TAGE – FÜNF NÄCHTE / Пять дней – пять ночей (DDR/UdSSR 1961, R. Leo Arnstam/Heinz Thiel/Anatolij Golovanov)	453
Abb. 8	FÜNF TAGE – FÜNF NÄCHTE / Пять дней – пять ночей (DDR/UdSSR 1961, R. Leo Arnstam/Heinz Thiel/Anatolij Golovanov)	455
Abb. 9	ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1967, R. Konrad Wolf)	458
Abb. 10	ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1967, R. Konrad Wolf)	461
Abb. 11	ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1967, R. Konrad Wolf)	462
Abb. 12	ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1967, R. Konrad Wolf)	464
Abb. 13	BEGEGNUNG AN DER ELBE [Встреча на Эльбе] (UdSSR 1949, R. Grigorij Aleksandrov/Aleksej Utkin)	467
Abb. 14	DIE BEIDEN FJODORS [Два Федора] (UdSSR 1959, R. Marlen Chuziev)	468
Abb. 15	DIE BEIDEN FJODORS [Два Федора] (UdSSR 1959, R. Marlen Chuziev)	470
Abb. 16	DER VORSITZENDE [Председатель] (UdSSR 1964, R. Aleksej Saltykov)	472
Abb. 17	FLÜGEL [Крылья] (UdSSR 1966, R. Larissa Šepit'ko)	473

Abb. 18	WEISSRUSSISCHER BAHNHOF [Белорусский вокзал] (UdSSR 1970, R. Andrej Smirnov)	476
Abb. 19	ES WAR IM MONAT MAI [Был месяц май] (UdSSR 1970, R. Marlen Chuziev)	480
Abb. 20	ALEXANDER DER KLEINE [Александр Маленький] (UdSSR/DDR 1981, R. Vladimir Fokin)	481
Abb. 21	DER LETZTE KAMPF DES MAJORS PUGAČEV [Последний бой майора Пугачева] (RF 2005, R. Vladimir Vat'janov)	482
Abb. 22	GRAFFITI [Граффити] (RF 2006, R. Igor Apasjan)	484

6.3 Sonderfragment

Abb. 1–2	STERNE (DDR/BUL 1959, R. Konrad Wolf)	502
Abb. 3–4	STERNE (DDR/BUL 1959, R. Konrad Wolf)	503
Abb. 5	NACHT UNTER WÖLFEN (DDR 1963, R. Frank Beyer)	506
Abb. 6	NACHT UNTER WÖLFEN (DDR 1963, R. Frank Beyer)	509
Abb. 7	NACHT UNTER WÖLFEN (DDR 1963, R. Frank Beyer)	510
Abb. 8	JAKOB DER LÜGNER (DDR/ČSSR 1974, R. Frank Beyer)	515
Abb. 9	JAKOB DER LÜGNER (DDR/ČSSR 1974, R. Frank Beyer)	517
Abb. 10	JAKOB DER LÜGNER (DDR/ČSSR 1974, R. Frank Beyer)	518
Abb. 11	DER ARZT VON STALINGRAD (BRD 1958, R. Géza von Radványi)	522
Abb. 12	DER ARZT VON STALINGRAD (BRD 1958, R. Géza von Radványi)	523
Abb. 13	DER ARZT VON STALINGRAD (BRD 1958, R. Géza von Radványi)	525
Abb. 14	DER TEUFEL SPIELTE BALALAIKA (BRD 1961, R. Leopold Lahola)	527
Abb. 15	DER TEUFEL SPIELTE BALALAIKA (BRD 1961, R. Leopold Lahola)	529
Abb. 16	SIEBZEHN AUGENBLICKE DES FRÜHLINGS [Семнадцать мгновений весны] (UdSSR 1973, R. Tat'jana Lioznova)	536
Abb. 17	SIEBZEHN AUGENBLICKE DES FRÜHLINGS [Семнадцать мгновений весны] (UdSSR 1973, R. Tat'jana Lioznova)	540

6.4 Synekdoche

Abb. 1	DAS BOOT (BRD 1981, R. Wolfgang Petersen)	557
Abb. 2	DAS BOOT (BRD 1981, R. Wolfgang Petersen)	560
Abb. 3	DAS BOOT (BRD 1981, R. Wolfgang Petersen)	560
Abb. 4	LACONIA / THE SINKING OF THE LACONIA (D/GB 2011, R. Uwe Janson)	571
Abb. 5	LACONIA / THE SINKING OF THE LACONIA (D/GB 2011, R. Uwe Janson)	574
Abb. 6–7	LACONIA / THE SINKING OF THE LACONIA (D/GB 2011, R. Uwe Janson)	575
Abb. 8	PROFESSOR MAMLOCK (DDR 1961, R. Konrad Wolf)	583
Abb. 9	PROFESSOR MAMLOCK (DDR 1961, R. Konrad Wolf)	584
Abb. 10	DIE GESCHWISTER OPPERMANN (BRD 1983, R. Egon Monk) ..	590
Abb. 11–12	DIE GESCHWISTER OPPERMANN (BRD 1983, R. Egon Monk) ..	591
Abb. 13	DIE GESCHWISTER OPPERMANN (BRD 1983, R. Egon Monk) ..	598
Abb. 14	STRASSENKONTROLLE [Проверка на дорогах] (UdSSR 1971/1985, R. Aleksej German sr.)	605
Abb. 15	STRASSENKONTROLLE [Проверка на дорогах] (UdSSR 1971/1985, R. Aleksej German sr.)	608
Abb. 16	IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL [А зори здесь тихие] (UdSSR 1972, R. Stanislav Rostockij)	617
Abb. 17	IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL [А зори здесь тихие] (UdSSR 1972, R. Stanislav Rostockij)	621
Abb. 18	IM MORGENGRAUEN IST ES NOCH STILL [А зори здесь тихие] (UdSSR 1972, R. Stanislav Rostockij)	622



Filmisches Erzählen erscheint für das kollektive Gedächtnis von zentraler Bedeutung: Nur der Film kann schnell und kompakt komplexe historische Zusammenhänge vereinfacht wiedergeben und ihnen einen Sinn verleihen, der aktuelle Staatsideologien und entsprechende gültige Identitätskonzepte legitimieren kann. Vor allem am Beispiel des Zweiten Weltkrieges, der eigentlich nicht darstellbar ist und trotzdem eine große Menge an Filmproduktionen hervorbrachte, wird deutlich, wie effektiv das Kino als Erzählmedium ist. So hat der Spielfilm die Herausbildung des kollektiven Gedächtnisses im Sinne eines kompakten, kollektiv geteilten, kollektiv konsensfähigen und somit identitätsstiftenden Wissens gefördert. Um dieses Wissen zu erfassen und dafür eine Vergleichbarkeit dreier Staaten (DDR, BRD und UdSSR) herzustellen, wurden narrative Mechanismen analysiert und die folgende Narrationstypologie entwickelt, mit der auch die jeweiligen kollektiven Gedächtnisse beschreibbar wurden: „*Narration von oben*“, „*Narration von unten*“, *Parabel*, *Demetaphorisierung* und *Fragment*, worunter wiederum *Ereignisfragment*, *Endnarration*, *Sonderfragment* und *Synekdoche* ausdifferenziert wurden.

1.1 Den Krieg erzählen

Das im ersten Band entwickelte Modell des kollektiven Gedächtnisses beruht vor allem auf der Erzählfähigkeit des Kinos. Das kollektive Gedächtnis ist genuin filmisch und konnte deshalb in dieser Form entstehen, weil der Film imstande ist, kompakt und ökonomisch eine sinnvolle Geschichte zu erzählen. Der Film zeichnet sich durch eine übersichtliche Geschichte, eine geringe Figurenzahl und stereotype Bilder aus und ähnelt daher der Oralität in dem Sinne, dass das Erzählte leicht tradierbar wird. Zugleich produziert er dank seiner besonderen medien-spezifischen Beschaffenheit prägende Bilder und Motive. In diesem Zusammenhang

wendet sich diese Arbeit gegen jene abwertende Annahme, das Kino sei in seinem Erzählen einfach und oberflächlich (zur Kritik an der Abwertung des Genrekinos vgl. z. B. Koebner 2003; Kuhn et al. 2013; Stiglegger 2017) oder die Historie würde durch den Film etwa trivialisiert (z. B. Sobchack 1980). Die Wirkungsmechanismen des Kinos sind bei Weitem noch nicht vollständig erforscht. Anton Kaes spricht von der Besetzung des Bewusstseins der Zuschauenden und somit des öffentlichen Gedächtnisses durch die Filmbilder (Kaes 1987, S. 208; vgl. auch Bredekamp 2005, S. 29), die zugleich als identitätsstiftend wirken. Die Filme fügen also die Vergangenheit in aktuelle Identitätsdiskurse ein, so hat das Kino die Koexistenz der Vergangenheit in der Gegenwart möglich gemacht (Klippel 1997), und wirkt vor allem auf die Wahrnehmung und möglicherweise auch auf die Form der individuellen Erinnerungen der Zuschauenden (vgl. Münsterberg 1996; Benjamin 1991). Filme haben aber keineswegs den gleichen Effekt wie etwa Denkmäler oder Museen, die selbstverständlich als Bestandteile des kollektiven Gedächtnisses fungieren können (Assmann 1993), wenn sie in öffentliche Rituale einbezogen werden. Sie erzählen jedoch keine Geschichten, die affektiv wirken und vor allem kollektiv geteilt werden können. Die Literatur erzählt zwar Geschichten, die Texte sind aber zu differenziert und vielleicht zu einzigartig, zu heterogen und mit zu vielen Details versehen, um kollektiv konsensfähig zu sein und so gemeinsam geteilt zu werden. Außerdem erfordert die Literatur als symbolisches Medium eine Interpretation, während das Kino jene scheinbar mimetische Evidenz herstellt, die zum größten Teil auch vorsymbolisch prägt. Dass das kollektive Gedächtnis genuin filmisch ist, demonstriert zum Beispiel auch eines der spannenden Ergebnisse in der Studie „*Opa war kein Nazi*“. *Nationalismus und Holocaust im Familiengedächtnis* (2002) von Harald Welzer, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall (vgl. auch Welzer 2005). Bei ihren Interviews mit Zeitzeug*innen aus dem Zweiten Weltkrieg haben die Forscher*innen festgestellt, dass die Interviewten filmische Szenen als eigene persönliche Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg ausgaben. Offensichtlich sind in der Zeit erlebte und im Kino gesehene Ereignisse rückblickend nicht mehr unterscheidbar (Elsaesser 2002, S. 20) bzw. das Erlebnis im Kino prägt nicht weniger als persönlich erlebtes Geschehen, gibt zugleich den individuellen Erfahrungen eine erzählbare und dabei dramaturgisch spannende Form.

Für die Herausbildung des kollektiven Gedächtnisses waren dabei vor allem die Mainstreamfilme konstitutiv, in denen sich jene wichtigen wirkungsvollen Darstellungsmechanismen für das kollektive Gedächtnis herausgebildet haben: Sie haben erstens die gleichen oder zumindest ähnliche Erzählstrukturen und Stereotype variiert, die sich durch Wiederholungen und Serialität als besonders wirksam erwiesen (Schweinitz 2006). So konnte das kollektiv geteilte Wissen entstehen, da es letztendlich unwichtig war, ob alle den gleichen Film gesehen haben. Ihre Struk-

turen haben zweitens eine Kinoillusion gefördert, was für die Identifizierung mit den Figuren und so die Integration der Vergangenheit in die eigene Biografie und Identität von entscheidender Bedeutung ist (z. B. Koch und Voss 2006; Montage AV 17,2 (2008); Curtis und Koch 2009). Die Filme waren und sind drittens die Kunst der Gegenwart.¹ Die Filmschaffenden waren sich immer dieser Besonderheit des Films bewusst, sie haben im Zuge dessen die Vergangenheit für das gegenwärtige Publikum und vor diesem Hintergrund bestehende Identitätswürfe in Bezug auf die Historie aktualisiert, indem sie aktuelle Themen aufgegriffen und so die Geschichte an politische Diskurse der Zeit angeschlossen haben (Keilbach 2010; S. 251; Mai und Winter 2006, S. 10f.). Aber vor allem erzählte der Film viertens den Krieg sinnvoll, während moderne Kriege an sich eigentlich nicht darstellbar sind (Paul 2003; Koselleck 2010). Alle unsere Vorstellungen vom Zweiten Weltkrieg sind genuin medienspezifisch, auch für die Zeitzeug*innen. Der Grund dafür ist nicht nur, dass sich Kriege spätestens seit dem 19. Jahrhundert der Beobachtung, ebenso durch ihre unmittelbaren Teilnehmenden, entziehen, sondern zudem, dass es die eine Perspektive auf den Zweiten Weltkrieg nie gab. Millionen von Betroffenen, zahlreiche Kriegsschauplätze in verschiedenen Ländern und unterschiedliche (ideologische) Deutungen der Ereignisse ermöglichen es immer noch nicht, von *einem* Krieg zu sprechen (François 2005, S. 14). Diese Vielfalt der Perspektiven hat eine unglaubliche Ausdifferenzierung und nationalspezifische Diversität der Kriegsgenres bedingt, deren Grenzen letztendlich regelmäßig überschritten wurden. In diesem Zusammenhang haben sich Partisanen-, KZ-, Holocaust-, Widerstands-, U-Boot-, Flieger-, Schlacht-, Spionage-, Gerichts- und Trümmerfilme oder etwa das Genre der Sadiko-Nazista herausgebildet (vgl. Stiglegger 1999; Klein et al. 2006; Heller et al. 2007; Stiglegger 2017). Staatliche Investitionen in das Genre (zumindest in der UdSSR und der DDR) ermöglichten eine enorme generische Potenzialität zur ästhetischen Entfaltung und eine variationsreiche Kombinatorik generischer Formen. Diese Perspektiven auf den Krieg sind also genuin filmisch bzw. generisch und referieren stärker auf erinnerungspolitische Diskurse der Gegenwart als auf das historische Wissen über den Krieg. Vor diesem Hintergrund wird die Leistung des Spielfilms über den Zweiten Weltkrieg deutlich – er hat den Krieg erzählbar, somit auch als kollektives Gedächtnis tradierbar und in diesem Zusammenhang seine Deutungen kollektiv verhandelbar und befragbar gemacht. Der Film hat für uns durch verschiedene Genres die Essenz des Krieges länderspezifisch und nationalpolitisch herauskristallisiert und ihn als Bestandteil unserer individuellen Identitätskonzepte aufbereitet.

1 „[...] history can exist for us now only in forms of representation, that we construct the significance of the past only as we frame it in the present.“ (Collins 1992, S. 248)

1.2 Der Kriegsfilm als Staatsgenre

In dieser Studie werden nicht nur Kriegsfilme im engeren Sinne untersucht, sondern auch Filme, die sich auf eine andere Weise mit dem Krieg befassen – etwa vor dem Hintergrund der Kriminalermittlung, Trümmerfilme, die sich an den Krieg ‚erinnern‘, Melodramen, die den Krieg in einen Kontext der Privatheit setzen, oder Epen, die dem Krieg nur einen Teil der Geschichte widmen. Sie alle deuten auf die generische Flexibilität hin, verschiedene Genrelemente zu kombinieren. Sobald das Thema von politischer Bedeutung ist, wie es der Zweite Weltkrieg war, kann es zu einer Ausdehnung von Genre Grenzen oder gar zur Bildung neuer Genres und Subgenres kommen. Politische, finanzielle und kulturelle Investitionen spornen die Genredifferenzierung an, weshalb ich in Anlehnung an den barocken Staatsroman den Begriff des Staatsgenres vorschlagen möchte. In Analogie zu den Staatsutopien im Barock (Reichert 1965; Jeßing 2007; Jordheim 2007) beschäftigen sich auch die Filme mit den Staatsstrukturen, handeln diese aus und legitimieren sie. Das Staatsgenre ist dabei als eine Art diskursive und historische Metastruktur zu verstehen, die ein bestimmtes Genre gegenüber anderen Genres hervorhebt, aber auch seine Grenzen je nach sozialpolitischem Bedarf ausdehnt oder verschiebt. Die Filme müssen nicht explizit den Staat inszenieren oder reflektieren, sondern es kommt zu einer Anhebung ihrer Relevanz für staatliche und politisch aktuelle Fragen, etwa durch eine verstärkte Finanzierung durch den Staat und ein großes Publikumsinteresse, infolgedessen Filme auf eine besondere Weise rezipiert werden. So stehen Kriegsfilme zum Beispiel unter dem Druck, eine historische Wahrheit zu inszenieren. Sie werden in der Regel vor dem Hintergrund historischer Quellen oder Zeugnisse diskutiert, was dieses Genre von anderen Genres zu unterscheiden scheint – seine Fiktionalität muss entweder gering ausfallen oder zumindest in der Übereinstimmung mit den gültigen theoretischen und historischen Bildern der Epoche sein, wie übrigens auch die barocken Staatsromane, die ihre Fiktionalität durch philosophische und didaktische Konzepte überschreiten (Jordheim 2007, S. 11). Die Kriegsfilme stehen somit in einem reziproken, wechselseitig konstitutiven Verhältnis zur kulturellen Erinnerungs- und Vergangenheitspolitik. In diesem Zusammenhang wird dem Kriegsfilm eine besondere Nähe zur ‚Wirklichkeit‘ zugeschrieben. Der Unterschied zum früheren Staatsroman besteht jedoch vor allem im Umgang mit der Zeit. Während Staatsutopien auf eine künftige Entwicklung des Staates zielen und so bestimmte Staatsstrukturen aus der Zukunft heraus (de-) legitimieren, argumentiert der Kriegsfilm aus der Vergangenheit heraus. Er referiert auf etwas, was wirklich stattgefunden hat. So legitimiert der Kriegsfilm aus der Vergangenheit heraus den bestehenden Staat durch die Kontinuität geschichtlicher

Entwicklung, wodurch thematisierte Staatsformen als logisch und historisch bewährt inszeniert werden.

Dass die Staatsformen allerdings wandelbar sind und so nicht allein der Kriegsfilm zu einem Staatsgenre aufsteigen kann, zeigen die unterschiedlichen Entwicklungen des Kriegsfilms in allen drei Staaten wie auch die unterschiedliche generische Behandlung des Themas des Zweiten Weltkrieges. Im direkten Vergleich dreier Erinnerungs- und Filmkulturen werden solche diskursiven Unterschiede besonders deutlich, die die Produktion und Rezeption der Filme beeinflussten. Die Abwertung des Kinos geht im Westen auf die Trennung zwischen der Hoch- und Populärkultur zurück. Der Film als Massenmedium wurde in diesem Zusammenhang für einen sehr langen Zeitraum allein als triviale Unterhaltung betrachtet. Mit der Zeit waren höchstens die Autorenfilme als Kunstwerke anerkannt (dazu Ritzer 2016). Vor diesem Hintergrund hat sich in Deutschland dieser besondere Rezeptionsdiskurs herausgebildet, der vor allem den Kriegsfilmen misstraut: Unter dem Einfluss der Debatten der Frankfurter Kritischen Schule und im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Holocaust wurde immer und wird weiterhin daran gezweifelt, ob so ein ernstes Thema im Spielfilm behandelt werden kann und darf. Der Kriegsfilm erlebte ab und zu Konjunkturen – zum Beispiel in den 1950er und 1990er Jahren (Hugo 2003) –, jedoch konnte er sich nicht als beliebtes Genre oder als Staatsgenre etablieren, wie es in der UdSSR und der DDR der Fall war. Vor allem besteht innerhalb einer demokratischen Staatsordnung kein expliziter Staatsauftrag zur Produktion von Kriegsfilmen. Auch als wissenschaftlicher Gegenstand ist der westdeutsche Kriegsfilm eher verpöht;² vorwiegend werden die Filme über den Holocaust untersucht.³ Die meisten Kritiken zum Kriegsfilm und zum Film über den Holocaust fallen dabei negativ aus – den Filmen wird in der Regel die Verdrängung der Verantwortung für die Täterschaft vorgeworfen (z. B. Kuhlbrodt 2006).

Im Gegensatz dazu war das Kino in der UdSSR sehr früh als didaktisches und politisches Massenmedium anerkannt (Bulgakova 2010). Die Bevölkerung war zum größten Teil analphabetisch, so sah die Kommunistische Partei im Kino ein großes aufklärerisches Potenzial, die Massen zu erziehen. Lenin betrachtete das

2 Die meisten Studien bevorzugen US-amerikanische Kriegsfilme oder situieren einige wenige deutsche Kriegsfilme in einem internationalen Kontext, z. B. Klein et al. 2006; Heller et al. 2007; Röwekamp 2011; Schultz 2012; Kappelhoff et al. 2013; Bronfen 2014; Ritzer 2014; Kappelhoff 2016; Elsaesser und Wedel 2016. Explizit mit dem westdeutschen Kriegsfilm beschäftigen sich z. B. Wegmann 1980; Hickethier 2007.

3 Die Forschung ist kaum zu überblicken, hier einige wenige Beispiele: Koch 1992; Augen-Blick 17 (1994); Köppen und Scherpe 1997; Wende 2002; Augen-Blick 36 (2004); Fröhlich et al. 2003; Fröhlich et al. 2007; Stephan und Tacke 2007; Ebbrecht 2011; Bruns et al. 2012; Keitz und Weber 2013; Stiglegger 2014.

Kino bekanntlich als die wichtigste aller Künste. Aus diesem Grund enteignete der junge sozialistische Staat sehr bald die Filmproduktion von privaten Produktionsfirmen (Margolit 1999a und 1999b); die Filmproduktion war dabei immer rentabel (Zezina 2004). In den 1930er Jahren gab es sogar (leider nie realisierte) Pläne, ein sowjetisches Hollywood auf der Krim aufzubauen (Šumjackij 1935; Taylor 1991; Nembach 2001). Im Zuge dieser staatlichen Anerkennung wurden die illusionsbrechenden Darstellungsweisen der Kino-Avantgarde abgelehnt. Spätestens ab den 1930er Jahren galt die Methode des Sozialistischen Realismus, die die Kinosprache sehr stark vereinte und eine hierarchische Bildlichkeit, die um die Figur Stalins, die sozialistische Staatsordnung oder die kommunistischen Helden zentriert war, etablierte, als einzig berechtigtes Verfahren der sozialistischen Kunstschöpfung (Schmitt und Schramm 1974; Clark 1981; Günter 1984; Kazina 2010). Der Kriegsfilm nach 1945 griff also auf bereits bestehende ästhetische und politische Traditionen zurück und wurde im Laufe der Jahre zum Staatsgenre, in dem sich der Staat über die Jahre bis zum Ende der UdSSR durch den Sieg erneut legitimierte und die sozialistische Identität wiederholt im Zusammenhang mit dem Großen Vaterländischen Krieg, wie der Zweite Weltkrieg in Russland genannt wird, aktualisiert wurde. Der Krieg galt als eine große imperialistische Bewährungsprobe für den jungen sozialistischen Staat, dessen Berechtigung mit dem Sieg historisch bewiesen wurde. Der Kriegsfilm war sehr beliebt und ist bis heute ein wichtiges Filmgenre, wobei sich seine Ästhetik im Laufe der Jahre immer weiter von der Methode des Sozialistischen Realismus entfernte. Das Genre wurde dabei ausgedehnt – das Thema des Großen Vaterländischen Krieges wertete andere Themen und Genres auf –, zum Beispiel waren auch Krimi- oder Spionagekriegsfilme populär. Die wichtigen Themen der Gegenwart wurden also im Kriegsfilm ausgehandelt.

Der Sozialistische Realismus wurde Anfang der 1950er Jahre durch Filmschaffende der DEFA, des staatlichen (und einzigen) Filmproduktionsstudios, übernommen (Mühl-Benninghaus 2012). Allerdings entstand in diesem Zusammenhang eine eigene, einzigartige sozialistische Bildlichkeit, wobei das Kino unter Einfluss der UdSSR ebenfalls politisch aufgewertet wurde. Der frisch gegründete sozialistische Staat benötigte die Legitimation der neuen politischen Form, bei der vor allem Spielfilme der DEFA zentral wurden (z. B. Becker 2001; Mühl-Benninghaus 2001; Barnert 2008). So entstand der antifaschistische Film als zentrales Medium staatlicher und identitärer Legitimation. Er wurde ebenfalls nicht ausgehend von der Nachfrage des Publikums produziert und breitete sich über die Zeit in verschiedenen Genres und Themen aus, zum Beispiel im Kinder- oder Gegenwartsfilm. In diesen Filmen wurde der Krieg kaum noch explizit dargestellt, allerdings war nach wie vor der antifaschistische Ursprung wichtig, der dann in die Gegenwart hineinreichte und diese politisch als berechtigt bewies. Vor dem Hintergrund der politischen

Relevanz der Filme über den Großen Vaterländischen Krieg in der UdSSR und des antifaschistischen Films in der DDR wurde der Film zum zentralen, staatlich gesteuerten und geförderten Medium sozialistischer Identitäten.

1.3 Narrationstypologie

Aufgrund dieser generischen und generisch expandierenden Vielfalt des Staatsgenres einerseits und der nationalspezifischen Genreformen des Kriegsfilms andererseits wird in dieser Studie das filmische Erzählen als Untersuchungsgegenstand privilegiert, um eine Vergleichbarkeit zwischen verschiedenen Ländern herstellen zu können. Das Erzählen scheint eine der wichtigsten anthropologischen und daher universellen Eigenschaften zu sein, oder, in Anlehnung an Albrecht Koschorke, eine zentrale kulturelle Praxis und ein bedeutendes Medium gesellschaftlicher Formationen und Transformationen (Koschorke 2012; vgl. auch Wolf 2002; Nünning, V. und Nünning, A. 2002). Die in der Literaturwissenschaft seit langem privilegierte Forschung zur Narratologie (Martínez und Scheffel 2012) erfuhr aus diesem Grund in verschiedene Disziplinen Einzug und wurde dadurch vor allem epistemologisch aufgewertet: Wie wird also das Wissen durch eine narrative Kohärenz hergestellt? Diese Frage beschäftigt auch die kaum zu überblickende Forschung zur Filmnarration: Alle Ansätze der Theoriebildung zum Film haben sich zugleich in der ein oder anderen Weise mit seiner Erzählfähigkeit auseinandergesetzt, sodass die Forschung zur filmischen Narratologie mit der Filmforschung als solcher Hand in Hand geht und so über die Jahre vielfältig entwickelt wurde (Überblick bei Griem und Voigts-Virchow 2002; Krützen 2004; Kuhn 2011; Nuy 2017).

Die in dieser Studie entwickelte Narrationstypologie schließt sich allerdings nicht den bestehenden abstrakten Erzähltheorien an, die sicher einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Funktions- und Wirkungsweise des Kinos liefern, sondern geht vom Kriegsereignis aus, um die kulturellen Bedeutungen der Erzählstrukturen zu erfassen und vor allem auch die Narrationstypen kulturspezifisch zu situieren und zu historisieren. Aristotelische Einheiten wie etwa Zeit, Raum und Figuren spielen eine wichtige Rolle, werden jedoch vor dem Hintergrund des Krieges beschrieben: Wird der Krieg als Ganzes dargestellt oder wird ‚nur‘ ein Ausschnitt daraus erzählt? Ist der Ausschnitt am Anfang oder am Ende des Krieges situiert? Welche sinnstiftenden Prozesse können dabei beobachtet werden?

Anhand des synchronen und diachronen Vergleichs verschiedener Genrefilme über den Zweiten Weltkrieg aus der BRD, DDR und UdSSR nach 1945 sowie an einzelnen Beispielen aus dem gegenwärtigen Deutschland und der Russländischen

Föderation wird sichtbar, dass die Spielfilme trotz der oppositionellen Politik des Kalten Krieges erstens nicht konträr zueinander stehen, sondern sich mehrmals in ihren Darstellungsmitteln überschneiden. Der Film hat sich zum einen an aktuellen internen politischen Bedürfnissen des eigenen Staates abgearbeitet, zum anderen hat er jene medienspezifische Bildlichkeit entwickelt, die über politische, staatliche und ideologische Grenzen hinaus eingesetzt wurde. Daraus folgt zweitens, dass die Narrationstypen eine Art Rahmung darstellen, innerhalb derer viele Elemente stark variieren können. Daher weisen Narrationstypen eine große Flexibilität und Anpassungsfähigkeit in Bezug auf ideologische Füllung auf. Sie können so problemlos Transformationen durchlaufen und auf diese Weise drittens politisch und ästhetisch lange bestehen und strukturelle wie ideologische Änderungen überstehen. Ihre Entwicklungen verlaufen dabei viertens nicht kausal-logisch und evolutionistisch: Einige Narrationen werden überhaupt nicht ausgeschöpft, wie die Endnarrationen in der BRD und im Deutschland der Gegenwart. Andere konnten gar nicht erst entwickelt werden, ein Beispiel bildet die Demetaphorisierung in der UdSSR. Andere Narrationstypen konnten erst nach der dekonstruktivistischen Phase richtig etabliert werden, wie etwa die „Narration von oben“ in der UdSSR. Letztendlich bestehen immer mehrere Narrationen gleichzeitig, auch wegen ihrer Tradierung in anderen Medien – etwa die Ausstrahlung der Filme im Fernsehen oder ihre Verfügbarkeit im Internet. Das kollektive Gedächtnis zeichnet sich damit durch eine Fülle und Pluralität von Deutungen und Bildern aus, die sich über die Zeit ablagern, Kausalitäten auflösen und durch Zirkulation neu gelesen werden (müssen). Hier drängt sich die Metapher des Palimpsestes auf (Elsaesser 2010), das auf Schichtung, Gleichzeitigkeit und daher auch Widersprüchlichkeit filmischer Deutungen hinweist.

Insgesamt wurden folgende Narrationstypen beobachtet: 1) Die „*Narration von oben*“ umfasst den ganzen Krieg vom Anfang bis zum Ende und schöpft eine starke Legitimationskraft aus der historisch kontinuierlichen Geschichtsdarstellung. Als mächtigste und überzeugendste Narrationsart stellte sie eine große Attraktion für die Filmschaffenden in allen drei Staaten dar. 2) Die „*Narration von unten*“ – ein eher weniger populärer Typus – rekonstruiert hingegen durch Flashbacks einen Ausschnitt aus dem Krieg aus der Nachkriegszeit heraus und produziert ohnmächtige Subjekte, die vom Geschichtsverlauf abgekoppelt sind. Diese Erzählweise war vor allem für Nachkriegsdeutschland von Bedeutung. 3) Die *Parabel*, die in verschiedenen Ländern sehr unterschiedlich ausgeprägt ist, veranschaulicht und analysiert so den Krieg in einem anderem Sinnkontext außerhalb des Krieges und produziert daher sinnhafte Mehrdeutigkeit. Sie konstituiert einen distanzierten analytischen Blick auf den Krieg. Diese Erzählart war besonders für die DDR wichtig. 4) Die Demetaphorisierung – ebenfalls ein eher unpopulärer Typus – zielt auf den

Sinnentzug des Krieges und vernichtet daher seine Subjekte. Diese Erzählweise war eher für die BRD typisch. 5) Das *Fragment* erzählt den Krieg nur in Form eines Ausschnittes: Die *Endnarration* wird am Ende des Krieges situiert, um vor allem den Übergang vom Krieg in den Frieden zu verhandeln. In allen drei Ländern ist sie die populärste Erzählform. Die anderen Fragmentnarrationen werden unterschiedlich eingesetzt und sind deswegen auch verschieden ausgeprägt. Das *Ereignisfragment* fokussiert besondere, als spektakulär inszenierte Kriegsvorfälle. Mit dem *Sonderfragment* soll die Besonderheit der jeweiligen Kultur fokussiert werden, daher können die Filme, die unter dieser Kategorie behandelt werden zugleich zu anderen Narrationstypen gehören. Die *Synekdoche*, die für die BRD bis heute von besonderer Bedeutung ist, erzählt pars pro toto – an einem (oft zu Beginn des Krieges situierten) Ausschnitt – den ganzen Krieg. Anhand dieser Typologie, die theoretisch und in Bezug auf das kollektive Gedächtnis im ersten Band dieser Studie diskutiert wird, konnten die ideologischen Besonderheiten der jeweiligen Erinnerungskulturen erklärt werden.

Die UdSSR bevorzugt die „Narration von oben“, die hier übrigens viel später als in der DDR etabliert wurde, Ereignisfragment und Endnarration. Mit der „Narration von oben“, mit der der Krieg scheinbar vom Anfang bis zum Ende erzählt wird, bekommt der Sozialismus die Kraft historischer (und das heißt narrativer) Kontinuität verliehen. Allerdings zeigt sich mit der Zeit deutlich, dass diese Narrationsart zugleich den Krieg abschließt und diesen so in der Vergangenheit ablagert. Im Zuge dessen werden das Ereignisfragment, das vorwiegend mit Schlachtinszenierungen kleine filmische Monumente erschafft, und die Endnarration, die das Kriegsende an die Gegenwart anschließt und so den Übergang zur neuen Gesellschaft schafft, besonders populär. Sie halten die Aktualität des Krieges für das Publikum aufrecht und deuten den Übergang vom Krieg in den Frieden immer je nach politischer Situation um. Die Filme als Fragmente ergänzen und differenzieren so das herrschende Vergangenheitsbild wie Puzzlestücke. Als Sonderfragment etabliert sich der Spionagefilm, der im Zweiten Weltkrieg spielt, – so wird der Kalte Krieg mit dem Zweiten Weltkrieg zusammengeschlossen und auf diese Weise der Kalte Krieg (in Analogie zum Zweiten Weltkrieg) als gewonnen signifiziert, wodurch sich die UdSSR erneut als Weltmacht inszenierte. In der UdSSR fehlt daher komplett die Demetaphorisierung – der Krieg darf nie seinen Sinn verlieren. Es sind nur einige wenige Beispiele der „Narration von unten“ zu finden, die durch narrative Diskontinuitäten ohnmächtige Subjekte produziert. Selbiges gilt für die *Synekdoche*, die metaphorisch ist und so eine gefährliche (jedoch viel schwächere und nicht immer analytische) Mehrdeutigkeit aufweist. In der Regel werden die Filme mit dem Narrationstypus der *Synekdoche* verboten oder durch den Verleih stark marginalisiert. Aus diesem Grund fehlt auch die Parabel beim Thema des Großen Vaterländischen

Krieges (wobei in der UdSSR die Grenzen zwischen der Parabel und der Synekdoche fließend verliefen), die durch seine analytische Mehrdeutigkeit den Sozialismus über den Krieg in Frage stellen oder gar diskreditieren könnte. Die Filmparabeln kommen dann in den 1970er Jahren bei der Klassikerverfilmung auf und ermöglichen es, anhand des 19. Jahrhunderts die sowjetische Gesellschaft zwar kritisch zu betrachten, den Zweiten Weltkrieg jedoch von dieser Kritik auszuschließen. Die erste Parabel zum Zweiten Weltkrieg erschien erst nach 2000 und wurde in Russland kontrovers diskutiert. Die Erinnerungskultur der UdSSR zeichnet sich daher durch eine scheinbare Vollständigkeit, die eine große persuasive Kraft und so einen großen Wahrheitsgehalt besitzt, und eine spektakuläre Ereignishaftigkeit, die zur pathetischen Monumentalisierung des Krieges führt, aus.

In der DDR werden vor allem die „Narration von oben“, die Parabel und die Endnarration populär. Die „Narration von oben“ ermöglicht wie in der UdSSR, den Sozialismus aus der Vorgeschichte des Krieges, in der DDR aus der kommunistischen Bewegung vom Ende des 19. Jahrhunderts heraus zu legitimieren und sich so auch vom Nationalsozialismus mit der historisch bewährten Überzeugung abzugrenzen. Die kommunistische Idee war älter als die faschistische und hat sich demnach schon allein über die Zeit als richtig erwiesen. Die Parabel, die den Krieg dekontextualisiert, analysiert den Krieg in einem anderen Sinnbereich und verurteilt ihn daher, ohne nationalsozialistische Symbole zu reproduzieren. Zunächst dadurch motiviert, dass bei der Parabel NS-Symbole umgangen werden können, verbreitete diese Erzählform generell die Mehrdeutigkeit, die für die DDR-Erinnerungskultur in Gegensatz zur UdSSR charakteristisch wird. Die „Narration von oben“ wie auch andere populäre Narrationstypen wie die Endnarration oder das Sonderfragment KZ-Filme werden zunehmend allegorisch – sie verurteilen letztendlich nicht nur den Nationalsozialismus, sondern hinterfragen auch die sowjetische Militärpräsenz in der DDR und den sowjetischen politischen Paternalismus. So fungiert zum Beispiel das Konzentrationslager als Sinnbild für den Faschismus und zugleich für die DDR-Isolation im Kalten Krieg. Die Parabel und die allegorische Mehrdeutigkeit aller Kriegsfilme gingen eventuell auch aus der Fusion westdeutscher und sowjetischer Filmtraditionen hervor, die die DEFA-Filmschaffenden vollzogen haben, um den Sozialismus als ein wahrhaftes Bild für das deutsche Publikum zu entwerfen. Daher wird die Mehrdeutigkeit im Vergleich zu der UdSSR nicht als subversiv angesehen – sie hatte es erst ermöglicht, den Sozialismus durch diese allegorische Distanz zu akzeptieren (vgl. auch Žižek 1997, S. 45). Endnarrationen haben, ähnlich wie in der UdSSR, den Übergang vom Krieg in den Sozialismus dargestellt, wobei mit der Zeit die künftige Gesellschaft immer abstrakter wurde (so war nicht mehr deutlich, welche Ideologie nun ausgewählt wird). Die Verknüpfung zwischen der Vergangenheitsaufarbeitung und der Gegenwart wird auf verschiedene Weisen vor