

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hg.): Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts

München: R. Oldenbourg 2003 (Beiträge zur Militärgeschichte, Band 59; Schriftenreihe des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes), 654 S., ISBN 3-486-56716-0, € 49,80

Kriegsdiskurse haben gegenwärtig Konjunktur. Krieg und Kriege sind zentrale Stofflieferanten für die historische sowie kulturwissenschaftliche Forschung, wobei nicht die Untersuchung von Kriegsauslösern, Kriegszielen und Kriegsverlauf, sondern vielmehr die ‚Medialisierung‘ von Kriegs- und Militärerfahrung im Mittelpunkt des Interesses steht. Es geht darum zu ergründen, wie unser Wissen von und Erinnern an Krieg(e) nicht durch die unmittelbare Teilnahme am Kriegsgeschehen, sondern vielmehr durch Anschauung kriegsbezogener Medienprodukte vorgeprägt, konstruiert und an Folgegenerationen weitergegeben wird.

Der Sammelband *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* geht aus einer großformatigen Tagung hervor, die das Militärgeschichtliche Forschungsamt – eine Einrichtung der Bundeswehr – 2001 in Potsdam durchführte. Durch einen ausführlichen Überblicksbeitrag des Flensburger Historikers Gerhard Paul werden die Leser zunächst in die Thematik dieses umfangreichen und lesenswerten „Lese- und Schaubuch[s]“ (S.1) eingeführt. Paul thematisiert zahlreiche, die audiovisuelle Abbildung des Krieges betreffende Aspekte und liefert einen historischen Abriss der Kriegsfilmentwicklung im 20. Jahrhundert. Zudem gibt er einen „integralen methodischen Ansatz“ (S.6) zur Filmanalyse vor, der eine kombinierte Betrachtung von historisch-kontextuellen Bezügen, Produktgenese, inhaltlicher und formaler Gestaltung und schließlich der Rezeptions- und Deutungsgeschichte nahelegt.

Teil Eins der fünf folgenden thematischen Blöcke ist theoretisch ausgerichtet und widmet sich dem Kriegsfilm und seinem interdisziplinären Umfeld. In seinen in erster Linie an die deutsche Geschichtswissenschaft gerichteten Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse macht Günter Riederer deutlich, dass die Bildmedien als Quelle historischer Forschung noch immer ein Problemfeld darstellen. ‚Filmgeschichte‘, hier mit Nachdruck formuliert, wird als von historischer Seite ausbauwürdig und -fähig hervorgehoben und in ihrer Komplexität diskutiert. Der Autor verweist u.a. darauf, dass die Geschichtswissenschaft den Blick „für das textuelle Umfeld von Filmbildern“ schärfen (S.95) und einer nationalen Verengung in der konventionellen Filmgeschichtsschreibung entgegenwirken kann (S.96). Riederers Beitrag mag somit zugleich als Aufforderung an Kulturwis-

senschaftler gelesen werden, über die ‚blinden Flecke‘ innerhalb der eigenen Disziplinen nachzudenken und den ‚Quellenwert‘ von Bildern und Filmen einmal aus historischer Perspektive zu hinterfragen. Ulrich Fröschle und Helmut Mottel gehen ebenfalls auf die Filmhistoriografie und die Beziehung von Textwissenschaft und Medienwissenschaft ein. Die Autoren stellen medientheoretische Ansätze, die auf dem „Theorem von einer Beschleunigungswirkung der neueren Medienentwicklung“ (S.108) beruhen, jenen „längerfristig angelegte[n] seelisch-geistige[n] Formationen“ (ebd.) mentalitätengeschichtlicher Konzepte gegenüber. In dieser Kontrastierung sehen sie ein „produktive[s] Spannungsverhältnis“ (S.111), das sich analytisch fruchtbar machen lässt. Ihre theoretischen Vorgaben führen Fröschle und Mottel exemplarisch aus – an dem analytischen Paradebeispiel des postmodernen Kriegsfilms *Apocalypse Now* (1979/2001). Ebenfalls in Teil Eins unternimmt Clemens Schwender eine Annäherung an die Kriegsdarstellung im Film mit Hilfe von evolutionspsychologischen Prämissen. Für ihn ist Fiktion „das imaginierte Durchspielen von Konstellationen und deren Konsequenzen“ (S.141). Die Medien „als Attrappen für die mentale Verarbeitung“ (S.146) stellen Formen des Probehandelns dar und sind daher „Gedankenexperimente im Sinne audiovisueller Vorstellungen, nicht Wahrnehmungen“ (S.142). Im Kriegsfilm – aber auch im ähnlich strukturierten Abenteuerfilm – lassen sich daher standardisierte, evolutionär bestimmte Inhalte wie die Abwehr von Gefahr, richtiges Verhalten in Extremsituationen und die Wahl von Partnern vorfinden. Die Zuweisung mag nachvollziehbar sein, die weiteren Ausführungen aber entsprechen weitgehend dramaturgisch-schematischen Gattungsüberlegungen oder erzähltheoretischen Grundannahmen zu Story, Plot und Figur und zeigen für den Kriegsfilm keine spezifischen Besonderheiten auf.

Im Anschluss an den theoriegeleiteten ersten Teil folgen vier weitere Blöcke, die sich jeweils einer Epoche und deren konkreten Kriegs- oder Militärdiskursen annehmen. Zum Ersten Weltkrieg richtet sich bei Martin Baumeister der Blick zunächst auf das Filmschaffen *während* des Krieges. Der Autor skizziert das in dieser Ausprägung erstmalige Miteinander von Wochenschau, Gesellschaftsdrama und Kriegslustspiel sowie die Vermischung von Dokumentarismus und eskapistischer Konvention. Baumeister behandelt aber auch den Einfluss von Zensur und Propaganda und thematisiert zudem die bereits in Kriegszeiten konstatierte Krise der Repräsentation. Den Krieg ‚adäquat‘ abzubilden, bleibt eine Schwierigkeit, auf die auch Philipp Stiasny in seinem Beitrag über die Nachkriegszeit in Deutschland eingeht. Stiasny untersucht die Preußenfilme der Weimarer Zeit, die, obwohl sie sich auf Friedrich den Großen und vergangene Kriege berufen, sich „nicht von der Erfahrung des Weltkrieges loslösen“ (S.270) lassen und diskursive Verbindungslinien zum Kriegsereignis, aber auch zu späteren Weltkriegsfilmen aufzeigen. Der Autor greift hierbei explizit auf Siegfried Kracauers Studie *Von Caligari zu Hitler* (1947) zurück, die wiederholt, wenn auch in unterschiedlicher Lesart, als Sub- und Referenztext in einer Reihe von Beiträgen des Sammelbandes in Erscheinung tritt. Jene Spielfilme, die sich dem Ersten Weltkrieg direkt zuwandten, werden von Barbara Ziereis und Ralph Winkle besprochen. Diese – affirmativen wie

pazifistischen ‚Bearbeitungen‘ des Krieges stießen in der Weimarer Zeit auf großes Publikumsinteresse, das – wie Ziereis argumentiert – nicht nur durch thematisch-narrative Deutungsangebote, sondern auch durch mediale Neuerungen, insbesondere die Einführung des Filmtons, und das Gestaltungsmerkmal der (vorgeblichen) Authentizität zu begründen ist. Ralph Winkle greift die sich im Kriegsfilm der Weimarer Zeit herausbildenden visuellen Codes unter dem Stichwort ‚Überwältigungsästhetik‘ auf und stellt sie als oszillierend zwischen den ästhetischen Kategorien des Schocks (nach Benjamin) und des Erhabenen (nach Kant) dar.

Einem Teilbereich der Streitkräfte in der NS-Zeit sind die Beiträge eines weiteren thematischen Blocks zugeordnet: Rainer Rother, Rolf Seubert und Jan Kindler gehen der Frage nach, welche Rolle die Luftwaffe in der nationalsozialistischen Spiel-, Jugend- und Kulturfilmtradition spielte. Aufgrund ihrer hohen Attraktivität eignete sich die militärische Luftfahrt besonders gut als Sujet für die ‚Kriegserziehung‘. Rother untersucht am Beispiel von Karl Ritters Spielfilm *Stukas* (1941) die Funktion des gegenwartsnahen ‚Zeitfilms‘, der – ähnlich wie die ‚heroische Reportage‘ – als nationalsozialistisches ‚Genre‘ in der unmittelbaren Vorkriegszeit sowie in den ersten Kriegsjahren zur Förderung des ‚Wehrwillens‘ beitragen sollte. Seubert betrachtet Strategien der ‚Wehrhaftmachung‘ am Beispiel von NS-Jugendfilmen, die die (zunächst vorgeblich zivile) Luftfahrt als Mobilisierungshilfe gebrauchten und die Aura der Luftwaffe bis in die letzten Kriegsjahre propagandistisch verwerteten. Kindler ergänzt diese Studie durch eine Besprechung von ‚Kulturfilmen‘, die das Beiprogramm nationalsozialistischer Kinovorführungen bildeten und sich ebenfalls mit Hilfe der Luftfahrt um Aufrüstungsargumente bemühten, auch wenn diese in der ‚Farnzeit‘ von 1933-35 noch verpackt und verhalten vorgebracht wurden.

Die zwei weiteren filmanalytischen Teile des Bandes gewinnen durch ihre spezifische Kombination von Einzelstudien eine komparatistische Note. Die Beiträge von „USA – Sowjetunion: Gewalt, Krieg und Nation im Film“ widmen sich der Filmproduktion der Vereinigten Staaten und der UdSSR nach dem Zweiten Weltkrieg. Für beide Supermächte haben Krieg und Militär „staatstragende Funktion“ (Chiari, S.157), doch die jeweils unterschiedliche Nachkriegssituation und -entwicklung schlägt sich entsprechend filmisch nieder. Andreas Fäges beleuchtet zunächst den historischen Bedeutungswandel des Zweiten Weltkrieges in der amerikanischen Gesellschaft durch einen Vergleich des sozialrealistischen Heimkehrer-Films *The Best Years of Our Lives* (1946) der unmittelbaren Nachkriegszeit mit dem Memoria-Epos *Saving Private Ryan* (1998) des ausklingenden Jahrhunderts. Herbert Mehrrens geht über Gattungsgrenzen hinaus und richtet den Blick auf kriegsfilmanaloge Elemente im US-amerikanischen Katastrophenfilm. Am Beispiel von *Deep Impact* (1998) wird die filmische Konstruktion einer ‚kampf-bereiten Nation‘ offenbar und der Autor führt die Diskurse atomarer Bedrohung, gefährlicher Meteoriteneinschläge und nationaler Reproduktion zusammen. Die Entwicklungsphasen des Sowjetkinos nach dem Zweiten Weltkrieg beleuchtet Beate Fieseler unter dem Aspekt der Darstellung von Kriegsinvalidität. Deren

Behandlung im Zusammenhang mit dem ‚Großen Vaterländischen Krieg‘ erfolgt in Szenarien voll heroischer Überwindung durch den tatkräftigen und willensstarken ‚Sowjetmenschen‘; in einigen Fällen kommt es aber auch zur lebensnahen Schilderung von Verheertheit und deren soziale Folgen für das Individuum. Carola Tischler betrachtet die Figur ‚des Amerikaners‘ im sowjetischen Spielfilm nach 1945. Sie beschränkt sich nicht auf die Suche nach filmischen Heterostereotypen des Kalten Krieges, sondern geht der Frage nach, wie das Kino in der poststalinistischen Ära bis dato verdrängte Probleme, die mit dem Zweiten Weltkrieg verbunden waren, über den Kriegsfilm verarbeitete.

Auch im letzten thematischen Block, ‚Krieg und Militär im deutschen Nachkriegsfilm‘, stehen sich Ost und West gegenüber, jetzt allerdings unter den Vorgaben der deutsch-deutschen ‚Verflechtung in der Abgrenzung‘ (Schmidt, S.442). Philipp von Hugo, Susanne Brandt, Wolfgang Schmidt und Gerhard Wiechmann bieten *close readings* west- und ostdeutscher Nachkriegsspielfilme und erörtern deren Bezug zur offiziellen Erinnerungskultur, wobei hier insbesondere auch Vorstellungen von deutscher Militärtradition ins Zentrum des Interesses rücken. Von Hugo setzt sich mit dem westdeutschen Kriegsfilm der 1950er Jahre auseinander und stellt seinen Analysen einige Überlegungen zur Gedächtnisdebatte und dem aktuellen *memory boom* in Geschichts- und Kulturwissenschaft voran. Der Autor geht darin auf die problematische Praxis ein, filmische Deutungsangebote mit ihrer Rezeption gleichzusetzen und daraus Aussagen über das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft abzuleiten. Von Hugo fordert eine stärkere empirische Absicherung derartiger Schlussfolgerungen und bezieht in seine Interpretation Materialien mit ein, die Rückschlüsse auf die Rezeption der untersuchten Filme zulassen. Aufschlussreiche Hinweise speziell zum Produktionskontext des DDR-Spielfilms *Ich war neunzehn* (1968) von Wolfgang Kohlhaase und Konrad Wolf lassen sich aus Brandts Beitrag gewinnen. Spannend lesen sich die von der Autorin skizzierten Auseinandersetzungen der Filmbeteiligten über die Grundaussagen des Films sowie die Hintergründe, die die Kooperation von Regisseur, Autor und weiteren Beteiligten betrafen. Wendet sich *Ich war neunzehn* retrospektiv der Zweite Weltkriegs-Erfahrung zu, so gehen Schmidt und Wiechmann in ihren Beiträgen auf Filme ein, die sich – bedingt durch den Kalten Krieg – neuer militärischer Diskurse bedienen. Schmidt gibt in seinem Beitrag über Bundeswehrfilme und insbesondere den Spielfilm *Barras heute* (1962/63) Aufschluss über die Entstehungsbedingungen sowie die innermilitärische und öffentliche Rezeptionsdebatte, die diese Produktionen vor dem Hintergrund der westdeutschen Remilitarisierung in den 1950er Jahren begleitete. Wiechmann betrachtet die Darstellung der Nationalen Volksarmee in DDR-Spielfilmen und geht hierbei besonders auf die DEFA-Produktion *Anflug Alpha 1* (1971) ein. Der Autor schildert detailliert, welche Institutionen und Personen auf die Gestaltung des Filmes Einfluss nahmen, bevor dieser beim Zielpublikum schließlich durchfiel. Komplementär zur Spielfilmdiskussion liefern Katja Protte und Matthias Rogg abschließend zwei Analysen von Ausbildungs- und Informationsfilmen, die von der Bundeswehr bzw. dem Armeefilmstudio der NVA nach der deutschen Wie-

derbewaffnung in Ost und West hergestellt wurden und für die innere wie gesamtgesellschaftliche Anerkennung der ‚neuen Streitkräfte‘ warben. Diese „militärpolitische Öffentlichkeitsarbeit“ (Rogg, S.625) spiegelt das jeweilige Selbstverständnis der militärischen Institutionen, gibt aber auch durch die Stoffwahl und den Einsatz bestimmter ästhetischer Mittel (z.B. des Zeichentrickfilms) Hinweise auf Wandel und Kontinuität in audiovisuellen Repräsentationen der deutschen Militärtradition.

Der vorliegende Band ist in vieler Hinsicht umfassend und multiperspektivisch angelegt: Dies betrifft zunächst die Verfasser selbst – zu Wort kommen einschlägige Militärhistoriker, Vertreter des akademischen Nachwuchses sowie militärische und zivile Vertreter unterschiedlicher Institutionen und Disziplinen. Diese Heterogenität spiegelt sich auch in der Bandbreite von Beiträgen, mit denen die Sammlung aufwartet: Analysegegenstand bilden nicht nur kanonisierte Spielfilme, sondern auch schwer zugängliche Produktionen und (semi-) dokumentarische Gattungen, die unsere Vorstellungen von Krieg und Kriegsfilm erneut perspektivieren helfen. Vielfältig sind auch die Zugriffsformen der Verfasser auf ihren Gegenstand: Ausführliche und diskurskritische Grundsatzbeiträge wurden um solide recherchierte Besprechungen einzelner Filme oder Filmgruppen ergänzt. Wegen seines breiten Spektrums eignet sich der Band durchaus für den Einstieg in die Materie, eröffnet aber auch Lesern mit vertieften Kenntnissen ein besonderes Lesevergnügen – zumal die Sammlung eine überzeugende Bresche für die kulturwissenschaftlich-historische Auseinandersetzung schlägt, an der sich gegenwärtig nicht nur Militärhistoriker beteiligen. Natürlich konnten nicht alle Aspekte von Krieg und Militär im Film berücksichtigt werden: den Band nach seinen Lücken zu beurteilen erscheint jedoch unangemessen. Dennoch wäre es vielleicht – angesichts globaler Fragestellungen zum Krieg – von Interesse gewesen, der Medialisierung der späteren Kriege des 20. Jahrhunderts eine gewisse Beachtung zu schenken. Sowohl die Kriegereignisse selbst als auch deren Medien-Omnipräsenz haben nicht nur wesentlichen Anteil an der Renaissance des ‚kulturellen‘ Interesses am Krieg, sondern auch an einer Wiederkehr von Auseinandersetzungen mit älteren Kriegen (wie z.B. dem Ersten Weltkrieg in Großbritannien oder dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland). In dieser etwas anderen Akzentsetzung wäre auch die Aktualität des Bandes insgesamt noch deutlicher zum Vorschein getreten.

Die 650 Seiten starke Hardcover-Publikation enthält eine Reihe von Abbildungen sowie ein separates Film- und Personenregister. Zwar sind einige typografische Fehler zu beklagen, aber positiv hervorzuheben ist die sorgfältige und ausführliche Dokumentation der filmografischen Daten. Auch die zum Teil umfangreichen Bibliografien der Einzelbeiträge ergeben zusammengenommen eine differenzierte Quellensammlung, in der sich die aktuelle Kriegsforschung in ihrer (kultur-)historischen Spielart einer Repräsentations- und Medienforschung in ihren wesentlichen Aspekten widerspiegelt.