

Der lange Weg nach Hause

Lars Karl · Dietmar Müller · Katharina Seibert (Hrsg.)

Der lange Weg nach Hause

**Konstruktionen von Heimat
im europäischen Spielfilm**

Umschlagabbildung:

Heimkehrer am Bahnsteig Leipzig

Fotografen: Roger Rössing und Renate Rössing

Quelle: Fotothek der Stadt- und Universitätsbibliothek Dresden

ISBN: 978-3-86331-212-1

© 2014 Metropol Verlag

Ansbacher Straße 70

D-10777 Berlin

www.metropol-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Druck: buchdruckerei.de, Berlin

Inhalt

- 7 LARS KARL · DIETMAR MÜLLER · KATHARINA SEIBERT
Einleitung
- 23 FERNANDO RAMOS ARENAS
Zur Wahrhaftigkeit des poetischen Gedächtnisses
Heimatbilder in Jean Renoirs *Die große Illusion*

Deutsche Heimaten nach dem Zweiten Weltkrieg

- 39 ANDREAS KÖTZING
Dreifacher Beckmann
Wolfgang Borcherts Drama „Draußen vor der Tür“
und seine Verfilmungen in der Bundesrepublik und in der DDR
- 60 ALINA LAURA TIEWS
„Wie lange fahren wir noch?“ – „Bis wir zu Hause sind“
Die Inszenierung von Flucht und Vertreibung als Heimkehr
im DDR-Fernsehfilm *Wege übers Land*
- 87 BIRGIT SCHWELLING
Kriegsgefangene, Heimkehrer
und die „Gefangenen des Kalten Krieges“
Der Dokumentarfilm *Weit ist der Weg ...*
des Verbandes der Heimkehrer
- 103 KATHARINA SEIBERT
Heim aus dem Krieg, ran an den Herd?
Geschlechterordnungen und Heimatentwürfe
im deutsch-deutschen Spielfilm der Nachkriegszeit

Nach dem Tauwetter: Heimatkonstruktionen im östlichen Europa

- 125 LARS KARL
Menschenschicksal(e): Kriegsgefangenschaft, Heimkehr
und individualisiertes Heldentum im sowjetischen Spielfilm
des Tauwetters
- 152 PAVEL SKOPAL
Kriegsgeschichten von Liebenden und Nationen
Internationale Romanzen in drei Co-Produktionen
der späten 1950er-Jahre
- 167 DIETMAR MÜLLER
Krieg und Heimatkonstruktionen in den Historienfilmen
des rumänischen Regisseurs Sergiu Nicolaescu
- 190 MIKOŁAJ KUNICKI
Pioniere, Siedler und Revolverhelden
Die „Rückgewinnung“ der Westgebiete im polnischen Spielfilm
der 1960er-Jahre

Heimatverlust nach dem Kalten Krieg

- 213 CHRISTINE GÖLZ
Für immer gefangen im Kaukasus?
Kriegsrückkehrer in aktuellen russischen/russländischen
Filmproduktionen
- 239 KLAUDIJA SABO
Rückkehr in die Fremde
Repräsentationen von Normalitäten im kroatischen Nachkriegsfilm
Sorry for Kung Fu
- 254 Zu den Autorinnen und Autoren

Einleitung

„So sehr Heimat auf Orte bezogen ist, Geburts- und Kindheitsorte, Orte des Glücks, Orte, an denen man lebt, wohnt, arbeitet, Familie und Freunde hat – letztlich hat sie weder einen Ort, noch ist sie einer“;¹ so der Schriftsteller und Jurist Bernhard Schlink in seinem Vortrag „The Place of Heimat“ 1999 in der American Academy in Berlin. Auch der Ort der Geburt und der Kindheit werden seiner Lesart zufolge Sehnsuchtsorte, an die Heimatgefühle gebunden sind, sodass er vorschlägt, Heimat als Utopie zu verstehen. Die wichtigsten Modi, sich zur Heimat räumlich und geistig zu verhalten, sind Bleiben und Weggehen sowie Zurückkehren und Erinnern, wobei die körperliche und mentale Rückkehr den Aspekt der sozialen Konstruktion von Heimat nachdrücklich insofern in Erinnerung ruft, als man denselben Ort nie zweimal gleich sieht. Doch ist Heimat nie nur ein Konzept, das nur Sehnsüchte produziert und eine (vormalige) Sicherheit suggeriert. Heimat erfüllt auch in gesellschaftlichen Vergemeinschaftungsprozessen, wie zum Beispiel bei der Erfindung von Traditionen² oder bei der Legitimation neuer Ordnungen, eine Rolle. Die wiederkehrenden Konjunkturphasen, die Heimat erfährt, bestätigen dies.³ Heimatdiskurse können somit als Suchbewegungen nach „der verlorenen Zeit“, nach einer häufig idyllisch imaginierten Normalität in einer Gemeinschaft gelesen werden. Obschon das Dorf, die Region oder die Provinz in der Imagination von Heimat eine wichtige Rolle spielen, erschöpft sie sich nicht darin. Das Territorium – ob als kleiner Raum oder als vergrößertes Heimatland – kann hier vornehmlich als Ermöglichungsraum für vermeintliche soziale und kulturelle Nähe, für Vertrautheit und Verhaltenssicherheit verstanden werden.

1 Bernhard Schlink, *Heimat als Utopie*, Frankfurt a. M. 2000, S. 32.

2 Vgl. hierzu Eric Hobsbawm/Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge 1992.

3 Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hrsg.), *Heimat. Konturen und Konjunktoren eines umstrittenen Konzepts*, Bielefeld 2007, S. 9–57.

In diesem Band werden Heimatkonstruktionen im Spielfilm in post-konfliktualen Kontexten analysiert: deutsche und osteuropäische nach dem Zweiten Weltkrieg sowie russisch-kaukasische und jugoslawisch-kroatische nach 1989/91. Der gewählte Fokus liegt darin begründet, dass Heimat besonders dann öffentlich thematisiert wird, wenn persönliche Nah- und Identifikationsräume durch Kriege oder beschleunigten sozialen Wandel bedroht oder verloren sind und wenn dies in einer Krisensituation stark verspürt wird.

Zwischen Heimat als Nichtort im Sinne Schlinks und dem Gefangenenerlager als Heterotopie im Sinne Michel Foucaults bewegt sich Fernando Ramos Arenas' Analyse von Jean Renoirs *Die große Illusion* (*La Grande Illusion*, 1937). Die als Ausbruchsfilm in Szene gesetzte Suche nach der verlorenen Heimat – im Sinne des Verlusts aller Gewissheiten im Ersten Weltkrieg – mündet in der Erkenntnis, dass sich mehrere Hoffnungen als Illusionen herausstellen: zuvörderst, dass der Krieg, an dem die Protagonisten teilnehmen, der letzte sei, aber auch, dass die Heimkehr aus der Kriegsgefangenschaft eine schlichte Wiederherstellung der Vorkriegssituation sei. Wenn Ramos Arenas Heimatbildern in Renoirs Film nachgeht und feststellt, dass Heimat und Rückkehr dort nur indirekt präsent sind, so ist dies ein Befund und ein Plädoyer, das auf alle Beiträge des Bandes zutrifft: In keinem der analysierten Filme ist der Heimatbegriff wie bei Edgar Reitz Titel gebend, und alle Beiträge beruhen auf einem relationalen und nicht-statischen Zugang zum historisierten Verständnis von Heimat. In den Analysebeispielen tritt die Heimat also nicht wie bei Edgar Reitz⁴ – oder wie im populären Heimatfilmgenre der 1950er-Jahre – als Hauptfigur auf oder bildet den maßgeblichen Referenzpunkt für die Entwicklung der Handlung.⁵ Vielmehr gehen die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes der Frage nach, wie Heimat implizit im Spielfilm konstruiert wird. Dabei wird die Heimkehr als Kristallisationsmoment verstanden,

4 Ausführlicher zur Bedeutung, die Heimat in Edgar Reitz' umfangreichem Filmopus einnimmt, vgl. Johannes von Moltke, *No Place like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley 2005, insbes. S. 203–226.

5 Für den vorliegenden Band wurden gezielt Kriegsfilme als Analysebeispiele herausgegriffen, da darin das Moment der Heimkehr stets im Zusammenhang mit Kriegsvergangenheit verarbeitet wurde. Für den hier gewählten Ansatz zum Heimatverständnis war dies vielversprechender, als das bereits umfassend diskutierte Heimatfilmgenre heranzuziehen.

da sich an ihr zeigt, welche Bruchlinien in der postkonfliktualen Gesellschaft entstanden sind und wie damit umzugehen ist.

Heimat im Wandel der Zeit

In der Forschung zum deutschen Heimatbegriff ist herausgearbeitet worden, dass die Heimatwelle nach 1945 bereits die vierte größere ihrer Art in der Moderne war,⁶ gefolgt von einer Renaissance des Heimatdiskurses in den 1970er- und 1980er-Jahren sowie der vorläufig letzten – als Zivilisationskritik und Utopie formulierten – Thematisierung der Heimat um das Jahr 2000.⁷ Nachdem der Begriff um 1800 als Populärmythos gegen den Universalitätsanspruch der Aufklärung entstanden war,⁸ erlebte er nach 1848 eine politisch und in den 1870er- bis 1890er-Jahren eine wirtschaftlich-sozial motivierte Konjunktur. Der Rückzug ins private bürgerliche *juste-milieu* der Restaurationszeit ersetzte nach der gescheiterten Revolution reale politische Partizipation und wurde als apolitisches Heimatidyll inszeniert. In Folge von Industrialisierung und Urbanisierung wurde der Heimatbegriff zugleich von kulturkritischen Pessimisten und Interessenvertretern konservativer Großagrarien als Gegenbild zum Orts- und Identitätsverlust in der Massengesellschaft der Großstadt und der Industrie aufgebaut. In die zahlreichen Heimatvereine, die den lokalen und regionalen Identifikationsraum mit deutschem Staat und deutscher Nation verbanden, sollten nicht zuletzt die Arbeiter eingebunden werden, die insbesondere in der Wirtschaftskrise der

- 6 Vgl. Hermann Bausinger, Heimat in einer offenen Gesellschaft. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte, in: Jochen Kelter (Hrsg.), Die Ohnmacht der Gefühle. Heimat zwischen Wunsch und Wirklichkeit, Weingarten 1986, S. 76–90; Andrea Bastian, Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache, Tübingen 1995, S. 117–146; Michael Neumayer, Heimat. Zu Geschichte und Begriff eines Phänomens, Kiel 1992, S. 6–62; Celia Applegate, A Nation of Provincials. The German Idea of Heimat, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1990.
- 7 Vgl. Martin Hecht, Das Verschwinden der Heimat. Zur Gefühlslage der Nation, Leipzig 2000; Schlink, Heimat als Utopie.
- 8 Vgl. Bernd Hüppauf, Heimat – Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung, in: Gebhard/Geisler/Schröter (Hrsg.), Heimat. Konturen und Konjunkturen, S. 109–140.

1880er-Jahre eine neue, ent-territorialisierte Heimat in der Gewerkschaftsbewegung und der Sozialdemokratie suchten. Die Instrumentalisierung des Heimat-Begriffs zur konservativen Re-Integration einer mobilisierten Gesellschaft erreichte im Nationalsozialismus ihren Höhepunkt.⁹ Das individuelle Empfinden örtlicher Zugehörigkeit sowie dessen organisierte Ausprägung in verschiedenen Heimatvereinen, in denen lokale sowie regionale Spezifika entwickelt und voller Stolz gepflegt worden waren, wurden nun ideologisch überformt. Jegliche Individualität der Heimatregionen musste zurückstehen hinter einer behaupteten kollektiven, ursprünglichen und apolitischen Gemeinschaft, die Regionen hatten Berechtigung nur noch als organische Teile einer homogenen, rassistisch konstruierten Volksgemeinschaft und des „Volkskörpers“ – „der Boden bedeute [...] nichts mehr ohne das Blut“.¹⁰ Es ist wohl maßgeblich dieser hier nur skizzierten Entwicklungslinie zu verdanken, dass Begriffen wie „Heimat“ und „Raum“ nach 1945 etwas politisch Anrühiges anhaftete, sodass sie z. B. im editorischen Großunternehmen „Geschichtliche Grundbegriffe“ nicht berücksichtigt wurden.¹¹

In der Zusammenbruchsgesellschaft der unmittelbaren Nachkriegszeit war der „Heimatbedarf“ besonders groß, waren doch mit dem Nationalsozialismus und dem „Dritten Reich“ nicht nur eine Ideologie und deren staatliches Vehikel kollabiert, sondern auch die „Daseinsgrundfunktionen“ der Bürger wie Wohnen, Arbeiten und soziale Reproduktion grundlegend erschüttert.¹² Erschwerend kam hinzu, dass eine überwältigend große Menge an Menschen ihre Heimat infolge des Krieges als Flüchtlinge, „displaced persons“ und Vertriebene verloren hatten und nun an den Zielorten ihrer Flucht

9 Vgl. Applegate, *A Nation of Provincials*, S. 197–227; Bastian, *Der Heimat-Begriff*, S. 131–136; Habbo Knoch, *Einleitung*, in: ders. (Hrsg.), *Das Erbe der Provinz. Heimatkultur und Geschichtspolitik nach 1945*, Göttingen 2001, S. 9–26, hier S. 19.

10 Applegate, *A Nation of Provincials*, S. 212. Celia Applegate verweist insbesondere auf den Reichsbund Volkstum und Heimat, der als nationalsozialistische Institution sämtliche Heimatvereine zu zentralisieren und zugleich neu auszurichten hatte.

11 Im *Staatslexikon. Recht, Wirtschaft, Gesellschaft der Görres-Gesellschaft* (vgl. die 7. völlig neu bearb. Aufl., Freiburg/Basel/Wien 1995, S. 1234–1238) wurde das Lemma „Heimat“ von dem Mediävisten Oskar Köhler und dem Staatsrechtler Otto Kimme-nich verfasst.

12 Vgl. Everhard Holtmann, *Heimatbedarf in der Nachkriegszeit*, in Bernd Weisbrod (Hrsg.), *Von der Währungsreform zum Wirtschaftswunder. Wiederaufbau in Niedersachsen, Hannover 1998*, S. 31–45, hier S. 34.

sowie als aus der Kriegsgefangenschaft Heimkehrende aufgenommen werden mussten.¹³ Aus zahlreichen Regionalstudien über die späten 1940er- und frühen 1950er-Jahre ist bekannt, dass, Jahre bevor gesamtstaatliche Institutionen und eine deutsche Öffentlichkeit wieder entstanden, die Suche nach geistigen und organisatorischen Strukturen in den Regionen begann.¹⁴ Dafür eignete sich ein Heimatbegriff in besonderer Weise, der als lokaler und regionaler Bezugsrahmen für ein entlastendes Narrativ konstruiert wurde, in dem die Deutschen samt ihrer Heimat als Opfer sowohl des Nationalsozialismus als auch des Krieges und der Nachkriegsentwicklungen erschienen. Zudem entstanden in Zusammenhang mit der doppelten Staatsgründung weitere Dissonanzen auf staatlicher Ebene, die ausgeglichen werden mussten. Heimat wurde so im deutsch-deutschen Fall Teil des Identitätsfindungsprozesses während des Aufbaus der beiden Nachkriegsstaaten und unterstützte dadurch Inklusions- wie auch Exklusionsmechanismen.

Im vorliegenden Band werden daher filmische Konstruktionen von Heimat in postkonfliktualen Gesellschaften untersucht. Den Beiträgen zu den beiden deutschen Nachkriegsstaaten werden dabei Fallbeispiele aus Ost(mittel)europa gegenübergestellt. Als Kristallisationsfigur wird dabei der Heimkehrer fungieren. Insbesondere die Figur des Heimkehrers, der als Soldat, Kriegsgefangener, Zwangsarbeiter, Flüchtling oder Vertriebener meist gleich mehrere Aspekte der unmittelbaren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verkörperte, besaß in diesem Zusammenhang eine hohe Symbol- und Identifikationskraft. Die Figur des Heimkehrers verweist gleichzeitig auf die Gründe, die das vormalige System zum Einstürzen gebracht haben, aber auch auf die Zukunft. Er ist ein Relikt der Vergangenheit und Gestalter der Zukunft zugleich. In diesen Figuren werden daher die Regeln des Zeigbaren sichtbar und legen so die Selektivität der Erinnerung an das Vergangene offen.

13 Vgl. Andreas Kossert, *Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*, München 2008; Birgit Schwelling, *Der Verband der Heimkehrer, die ehemaligen Kriegsgefangenen und die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft*, Paderborn u. a. 2010.

14 Für die Pfalz vgl. Applegate, *A Nation of Provincials*, für Niedersachsen Weisbrod, *Von der Währungsreform zum Wirtschaftswunder*, sowie zu Bayern und dem Saarland Knoch, *Das Erbe der Provinz*.

Deutsche Heimaten nach dem Zweiten Weltkrieg

Im deutsch-deutschen Fall wird der Zäsurcharakter des Zweiten Weltkriegs besonders deutlich. Für den Aufbau der Nachkriegsgesellschaften war ein neuer Grundkonsens über gemeinschaftliche Werte, Systemlegitimation und Umgang mit dem Erbe des „Dritten Reichs“ sowie des Zweiten Weltkriegs nötig, was in den Heimkehrerfiguren der Beiträge dieses Bandes zum deutsch-deutschen Fallbeispiel sichtbar wird.

Während im ostdeutschen Fall das Verständnis von Heimat Ergebnis einer Debatte auf Ebene der Kulturbundelite war, die während der 1950er-Jahre in der DDR geführt wurde, war an der Findung eines westdeutschen Heimatideals in der Bundesrepublik eine Vielzahl von Akteuren beteiligt. Das Konzept der sozialistischen Heimat wurde schließlich im top-to-down-Prozess in die ostdeutsche Gesellschaft kommuniziert. Repräsentationen von Heimat – beispielsweise im Film – müssen also stets vor diesem Hintergrund gelesen werden.¹⁵ In der Bundesrepublik konnte sich im Verlauf der 1950er-Jahre gleichsam ein Heimatkonzept weitgehend durchsetzen, nur erfolgte dies vor allem über Mechanismen von Angebot und Nachfrage. Besonders deutlich kann man dies an der Popularität des sogenannten Heimatfilmgenres ablesen. Die bunten Bilder idyllischer Dorfgemeinschaften verkauften sich in den 1950er-Jahren sehr gut. Doch bereits Anfang der 1960er-Jahre wurden diese Heimatdarstellungen infrage gestellt. Mit dem Oberhausener Manifest 1962 und der Forderung nach mehr Realismus im deutschen Film verschwanden zwar die idealisierten Heimatrepräsentationen von den Kinoleinwänden – nicht jedoch die Frage nach der Heimat, die regelmäßig wieder gestellt wurde.¹⁶

In den ostdeutschen Filmen gelingt eine Heimkehr aus dem Zweiten Weltkrieg nur, wenn sie in den Sozialismus erfolgt, d. h. die Protagonistinnen und Protagonisten die Werte und das sozialistische Menschenbild annehmen und ihre Lebensziele entsprechend umgestalten. Im bundesdeutschen Film hingegen ist die Heimkehr eng mit der Idee der Erlösung nach erfolgter Buße verknüpft. In Abgrenzung zur Bundesrepublik wird in der sozialistischen Lesart

15 Vgl. Jan Palmowski, Building an East German Nation. The Construction of a Socialist Heimat, 1945–1961, in: Central European History 37 (2004) 3, S. 365–399, oder auch überblicksartig bei Alina Tiews in diesem Band.

16 Vgl. Moltke, No Place like Home, S. 227–237.

von Heimat die Zukunftsorientierung betont. Heimat wird als Raum begriffen, dessen Gestaltungsmacht nach Vollendung der Revolution in den Händen der Arbeiterklasse liegt. Dementsprechend ist die sozialistische Heimat als dynamisches Konstrukt zu verstehen, das in Abhängigkeit der Bedürfnisse und Notwendigkeiten der Arbeiter konstanten Anpassungsprozessen unterworfen ist. Aufgrund dieser Gestaltbarkeit der Heimat löst sich die lokale Raumbindung im sozialistischen Heimatverständnis auf und macht Platz für den Gedanken, dass im sozialistischen Vaterland jeder Arbeiter an jedem Ort eine neue Heimat finden und aufbauen kann.¹⁷ Auf dieser Grundlage verliert die Problematik der Integration der sogenannten Umsiedler an Bedeutung, da der Verlust ihrer Heimat somit als Chance – wenn nicht gar als Garantie –, im Sozialismus umgehend heimisch zu werden, umgedeutet wird. Grundlage für das Funktionalisieren dieses Heimatverständnisses ist folglich das sozialistische Menschenbild. Daher kreisen die ostdeutschen Filmbeispiele um Wandlungsprozesse der Protagonisten hin zum sozialistischen Ideal sowie um die Möglichkeiten der Heimatausgestaltung. Der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und dem Zweiten Weltkrieg wird darin eher holzschnittartig abgehandelt. Die allgemeine, umfassende Exkulpation der DDR-Gesellschaft mit Blick auf Fragen der Kriegsschuld wälzt das Thema der Vergangenheitsbewältigung auf die Bundesrepublik ab, ermöglicht aber in diesem Zusammenhang das Zeigen von Bildern, die in der Bundesrepublik insbesondere während der 1950er- und 1960er-Jahre nicht denkbar waren. Als Beispiele seien hier filmische Hinweise auf Antisemitismus und den Holocaust angeführt, wie Andreas Kötzing und Alina Laura Tiews in ihren Untersuchungen herausarbeiten.

Demgegenüber steht das bundesdeutsche Heimatbild, das häufig mit Statik und Rigidität assoziiert wird. Tatsächlich konnte sich im Verlauf der 1950er-Jahre ein Heimatverständnis etablieren, das vor allem von christlichen und konservativen Werten geprägt wurde. Die Orientierung an traditionellen Rollenmustern einhergehend mit einem Streben nach materiellem Wohlstand in einer sich modernisierenden und wirtschaftlich aufstrebenden Welt schuf das Bild einer sich entpolitisierenden Gesellschaft, die (heute) im Gegensatz zum Partizipationsimperativ der ostdeutschen Variante verstanden werden kann. Der Aktionsraum des Individuums wurde dabei diskursiv vor allem auf kleine Einheiten wie Familie oder Dorfgemeinschaft reduziert. Die

17 Palmowski, *Building an East German Nation*, hier vgl. S. 381.

Tendenz in der Gesellschaft der Bundesrepublik zum Rückzug ins Private¹⁸ fand auch besonderen Niederschlag in kulturellen Medien. Insbesondere die Filmindustrie schuf mit dem Heimatfilmgenre ein Bildinventar, das bis heute ikonografisch auf diese Ausgestaltung hinweist. Nichtsdestoweniger wäre es verfehlt, das westdeutsche Heimatverständnis grundsätzlich als rückständig zu bezeichnen. Vielmehr wurde der Fokus darin auf ein Idyll gelegt, in dem materieller Wohlstand eine zentrale Rolle spielte, was im Wesentlichen einen Verweis auf den wirtschaftlichen Aufschwung der Adenauer-Ära darstellt.¹⁹ Die Arbeitsteiligkeit sowie die traditionelle Geschlechterrollenverteilung werden somit zur Voraussetzung für das Funktionieren der westdeutschen Gesellschaft.²⁰ In den Filmen der 1950er-Jahre – insbesondere in den sogenannten Heimatfilmen – wird dies besonders sichtbar. Die Figurenanlagen folgten häufig traditionellen Geschlechterstereotypen, und die Handlung wird in der Regel auf den Raum einer Dorfgemeinschaft, wenn nicht gar einer Familie, reduziert.²¹

Anders als im ostdeutschen Verständnis konnte in der Bundesrepublik keine Kollektiventschuldigung die Weltkriegsvergangenheit wegwischen. Dementsprechend sind die filmischen Referenzen dazu im Vergleich zu Gestaltungselementen, die die Rolle der Deutschen als Opfer herausstellen, eher unscheinbar. Die Hinweise auf Antisemitismus und den Holocaust, die Wolfgang Borchert in seinem Stück „Draußen vor der Tür“ streut, findet Andreas Kötzting nur in marginalisierter Form in den bundesdeutschen Filmadaptionen. Die Prominenz des Opferselbstverständnisses wird hingegen an dem Versuch des Verbands der Heimkehrer (VdH) sichtbar, die wirkungsmächtige Opferikone der Nachkriegszeit – den heimkehrenden Kriegsgefangenen – auf den Kalten Krieg umzudeuten und fortan die „deutschen Brüder und

18 Massimo Perinelli, *Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit. Eine Analyse des Films Liebe 47*, Hamburg 1999.

19 von Moltke, *No Place like Home*.

20 Beiträge zum deutschen „Heimatfilm“ bleiben in diesen Band jedoch ausgespart. Zum einen liegen bereits umfassende Studien zum deutschen Heimatfilm vor, zum anderen versprach die Analyse von Filmen, die nicht vordergründig von der Inszenierung von Heimat handeln, ein höheres Maß an Vergleichbarkeit; zudem lässt sich über die Figur des Heimkehrers und seiner Heimkehr der Zäsurcharakter des Krieges für das Heimatideal besser nachvollziehen.

21 Vgl. Filme wie beispielsweise *Grün ist die Heide* (R.: Hans Deppe, BRD 1951) oder *Die Mädels vom Immenhof* (R.: Wolfgang Schleif, BRD 1955) u. v. m.

Schwestern hinter dem Eisernen Vorhang“ als Gefangene des Kalten Kriegs zu stilisieren.

In ihrem Beitrag zeichnet Birgit Schwelling diesen Prozess nach. Die Idee von Heimat, die der Verband der Heimkehrer (VdH) vertrat, war stark mit dem Moment der Unvollständigkeit verbunden. Der Wiederaufbau Deutschlands (respektive Westdeutschlands) war eng an die Heimkehr der kriegsgefangenen Soldaten geknüpft, die in Gefangenschaft darbtan anstatt mitzuhelfen, die Trümmer zu beseitigen. Mit der Rückkehr ihrer überwiegenden Mehrheit 1948/49 und dem beginnenden wirtschaftlichen Aufschwung in den 1950er-Jahren verlor allerdings diese Ikone westdeutschen Opferselbstverständnisses – der heimkehrende Soldat – sukzessive an Popularität. Die Existenzberechtigung des VdH über seine Funktion als Netzwerk für ehemalige Wehrmachtsangehörige hinaus konnte entsprechend infrage gestellt werden. Die doppelte Staatsgründung wurde nun zum Anlass, die Unvollständigkeit der deutschen Heimat umzudeuten und eine neue Opfergruppe zu definieren.

Andreas Kötzing widmet seinen Beitrag dem wohl bekanntesten Heimkehrer der deutschen Trümmerliteratur: Wolfgang Borcherts Beckmann. Diesem Prototyp der „Generation ohne Abschied [...] und ohne Heimkehr“²² wurden nicht nur eine Vielzahl an Theaterinszenierungen gewidmet, sondern auch mehrere Spielfilmadaptionen. Kötzing konzentriert sich in seiner Studie besonders auf die Erstverfilmung sowie jeweils eine west- und eine ostdeutsche Fernsehfilmbearbeitung. Neben anderen wird das Motiv der Heimat hier insbesondere durch das Scheitern Beckmanns als Sehnsuchtsort stilisiert, der durch den Krieg verloren gegangen ist. Das Fehlen der Möglichkeit der Heimkehr betont den Heimatgedanken als Motor der Handlung. Doch verweisen insbesondere die Fernsehadaptation des Stücks nicht nur auf die Heimatleerstelle, sondern zugleich auf den Umgang mit der Weltkriegsvergangenheit aus dem Blickwinkel der späten 1950er- bzw. frühen 1960er-Jahre.

Im Zentrum der Überlegungen Alina Laura Tiew's steht mit der Heimkehrerin Gertrud Habersaat ein genuin ostdeutsches Filmbeispiel. Ihr gelingt die Heimkehr in die sozialistische Heimat. Ähnlich den Plotlinien anderer bekannter DEFA-Wandlungsgeschichten durchläuft die Protagonistin eine Odyssee,

22 Wolfgang Borchert, *Generation ohne Abschied*, in: ders., *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, S. 108–110, hier S. 109, zit. bei Andreas Kötzing im vorliegenden Band.

an deren Ende Katharsis und Integration in die sozialistische Gesellschaft stehen. Heimat wird hier konkreter gefasst als in den bundesrepublikanischen Beispielen. Die Werte der sozialistischen Gesellschaft sowie das sozialistische Menschenbild determinieren die Ausgestaltung des als Heimat verstandenen Handlungsraumes. Gleichzeitig macht Alina Tiews aber auch deutlich, dass im Falle von *Wege übers Land* eine Diskrepanz zwischen Handlung und Bildern besteht. Obwohl die Konzeption und Darstellung des Heimatideals eindeutig sozialistischen Idealen folgt, verweisen die Bilder auch auf eine kollektive Fluchterinnerung, die dieses Heimatverständnis indirekt infrage stellen.

Katharina Seibert geht in ihrem Beitrag dem Zusammenhang zwischen Heimat und Geschlechterordnung anhand je eines west- und eines ostdeutschen Filmbeispiels nach. Sie wählt somit einen Aspekt, der maßgeblich zur Konstruktion von Heimatentwürfen beiträgt, regelt die Geschlechterordnung doch die Interaktionsräume und Rollenzuteilungen innerhalb einer Gesellschaft und schafft somit die Grundlage für die als relationalen Handlungsraum verstandene Heimat. Dabei werden die unterschiedlichen Dynamiken, aber auch die Gemeinsamkeiten im Heimatverständnis der zwei deutschen Nachkriegsstaaten offensichtlich. Während diese Ordnung im westdeutschen Beispiel an traditionelle Rollenzuweisungen geknüpft wird, offenbart sich im ostdeutschen Film ein Spannungsfeld zwischen stalinistischem Erbe und Tauwettereinflüssen, das die Figurenkonstellation und -entwicklung determiniert. In beiden Fällen wird es erst dann möglich, die Heimat zu erreichen, wenn die neuen Regeln des Miteinanders angenommen werden.

Nach dem Tauwetter: Heimatkonstruktionen im östlichen Europa

Bezüglich des Konstrukts einer „sozialistischen Heimat“ scheinen zunächst die Entstehung des Propagandakonzepts der „sowjetischen Heimat“ (*sovetskaja rodina*) und die Wirkungsmacht eines emotional behafteten Heimatdiskurses in der stalinistischen Sowjetunion deutungsrelevant.²³ Heimat-

23 Vgl. einführend Irina Sandomirskaja, Der Heimatbegriff in der sowjetischen und postsowjetischen diskursiven Praxis, in: Karl Kaser/Dagmar Gramshammer-Hohl/Robert Pichler (Hrsg.), Europa und die Grenzen im Kopf, Klagenfurt 2003, S. 395–415.

liebe und Patriotismus, von den Bolševiki zunächst als bürgerliche Werte abgelehnt, wurden in den 1930er-Jahren einerseits als effektives Integrations- und Mobilisierungsinstrument, andererseits als Mittel politischer Legitimation wieder anerkannt.²⁴ Der Begriff der „Heimat“ (*rodina*) erfuhr dabei eine ideologische Aufwertung, indem sie schlicht mit der sozialistischen Gesellschaftsordnung, also in Konsequenz mit dem Sozialismus selbst, gleichgesetzt wurde. Die rhetorische Allgegenwart der „sowjetischen Heimat“ in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens hatte großen Einfluss nicht nur auf das ideologische Bewusstsein der sowjetischen Bevölkerung, sondern auch auf deren individuelle Befindlichkeiten, die das stalinistische Regime zu kontrollieren und zu normieren suchte. „Liebe und Treue zur sowjetischen Heimat“ wurden nun zu den höchsten Pflichten und Idealen des „Neuen Menschen“ erhoben. Die so entworfene, von einem dominanten Heimatdiskurs getragene „sowjetische Heimat“ stellte ein symbolisches Referenzsystem bereit, das einen verbindlichen Kanon an Denk- und Verhaltensweisen umfasste und daher in der Lage war, zur Stabilität der sowjetischen Ordnung beizutragen. Daraus abgeleitet ergab sich der Begriff des „Sowjetpatriotismus“ (*sovetskij patriotizm*), der als Bestandteil der marxistisch-leninistischen Ideologie als eine Schöpfung der Stalin-Ära angesehen werden kann und dessen systematische Propagierung in der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre einsetzte. Zu dessen integralen Bestandteilen gehörte u. a. der Personenkult um Stalin, auch wenn er ideologisch vor allem mit einzelnen Passagen aus den Schriften Lenins begründet wurde, namentlich mit dessen Aufsatz „Über den Nationalstolz der Großrussen“ von 1914.

Das ideologische Konstrukt des Sowjetpatriotismus war daher von Anfang an janusköpfig: Einerseits sollte er als transnationale „Heimatidee“ den Nationalismus der einzelnen Völker innerhalb der UdSSR überbrücken und als gemeinsame Mobilisierungsressource beim „Aufbau des Sozialismus in einem Lande“ wirken, andererseits blieb er im Kern stets ein russozentrisches Legitimationsmodell, das die Avantgarde-Funktion des russischen Volkes vor allen anderen Nationen im sowjetischen Impe-

24 Zur Etablierung des Heimatbegriffs in der Sowjetunion der 1930er-Jahre vgl. Natalia Donig, Die Erfindung der „sowjetischen Heimat“. Zur Geschichte eines Ideologems, in: Natalia Donig/Silke Flegel/Sarah Scholl-Schneider (Hrsg.), Heimat als Erfahrung und Entwurf, Berlin 2009, S. 61–86.

rium festschrieb.²⁵ Zudem wurde er im Zweiten Weltkrieg besonders oft in Anspruch genommen und trug damit unbeabsichtigt zur Entstehung einer modernen nationalrussischen Massenidentität bei.²⁶ Nach Stalins Tod wurde der Sowjetpatriotismus, dessen Postulat eines „Sowjetmenschen“ vom wachsenden Nationalbewusstsein in den nichtrussischen Republiken immer mehr verdrängt wurde, insbesondere vom propagandistisch ventilierten „sowjetischen Stolz“ auf die gemeinsame Weltmachtrolle und der Erinnerung an den sowjetischen Sieg im „Großen Vaterländischen Krieg“ getragen.

Für die infolge des XX. Parteitags der KPdSU einsetzende Neucodierung des sowjetischen Heimatbegriffes inklusive der damit einhergehenden Wiederentdeckung nationaler Darstellungsformen liefert das sowjetische Kino des Tauwetters besonders anschauliche Befunde. Der Gang des russischen Kriegsgefangenen Andrej Sokolov in Sergej Bondarčuks *Ein Menschenschicksal* (Sud'ba čeloveka, 1959) kann gewissermaßen als *pars pro toto* der Filmkunst dieser Jahre gelten: Während Sokolov durch das Lager seinem Henker entgegengeht, ertönt plötzlich wie aus der Tiefe seines Gedächtnisses das russische Lied „Drolja moj, ach drolja moj“, das zunehmend von einem deutschen Trinklied überlagert wird. Die aus dem konkreten Augenblick heraus unüberwindlich scheinenden Zwänge und Begrenzungen, die die subjektive Kamera mit dem symbolisch aufgeladenen Blick Sokolovs in den vom Stacheldraht durchschnittenen Abendhimmel zeichnet, werden durch das national-kulturelle Gedächtnis, an das die Tonspur appelliert, aufgebrochen. Das im Tauwetterfilm dominant gesetzte individuelle Leid wird somit im Kollektiv aufgefangen, das nun jedoch nicht mehr in der revolutionären

25 Vgl. Erwin Oberländer, Sowjetpatriotismus und russischer Nationalismus, in: Andreas Kappeler (Hrsg.), Die Russen. Ihr Nationalbewusstsein in Geschichte und Gegenwart, Köln 1990, S. 9–37; ders., Einführung. Zur Geschichte des Sowjetpatriotismus, in: ders. (Hrsg.), Sowjetpatriotismus und Geschichte. Dokumentation, Köln 1967, S. 9–37; Frank Golczewski/Gertrud Pickhan (Hrsg.), Russischer Nationalismus. Die russische Idee im 19. und 20. Jahrhundert. Darstellung und Texte, Göttingen 1998. Als Fallstudie zur regionalen Implikation vgl. Ol'ga Ju Nikonova, Sowjetpatriotismus im Ural (Motivation, Interpretation und Mobilisierungsstrategien), in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 55 (2007), S. 566–584.

26 Vgl. David Brandenberger, National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956, Cambridge 2002, S. 240–248.

Arbeitermasse oder im einigenden Abwehrkampf gegen einen imaginären oder realen Feind beheimatet ist, sondern in einer wiederentdeckten Volkstradition, wie Lars Karl in seinem Beitrag zu Kriegsgefangenschaft, Heimkehr und individualisiertem Heldentum im sowjetischen Spielfilm dieser Jahre darlegt.

Doch auch in anderen Filmkulturen Ost-, Ostmittel- und Südosteuropas ermöglichte der Film eine im Zeichen der „Entstalinisierung“ stehende Neucodierung vorherrschender erinnerungspolitischer Narrative, Handlungsmuster und Darstellungstopoi. So widmet sich der Beitrag von Pavel Skopal am Beispiel dreier tschechoslowakischer Koproduktionen der filmischen Darstellung des Motivs der verlorenen Heimat im Kontext des Zweiten Weltkrieges. Die Liebe zwischen Angehörigen verschiedener Nationen, die trotz eines kriegsbedingten asymmetrischen Machtgefüges oder aus entgegengesetzten politischen Lagern zueinander finden, steht dabei im Zentrum der Handlungsverläufe. Diese spiegeln metaphorisch die spezifischen „Beziehungskonstellationen“ und Konflikte derjenigen Länder im Krieg wider, die in Plot und Filmproduktion gleichermaßen involviert gewesen sind. Interessanterweise handelt es sich dabei um die einzigen internationalen Koproduktionen, die in der Tschechoslowakei bis 1960 zum Thema des Zweiten Weltkrieges realisiert worden waren.

Mikołaj Kunicki stellt sich der Frage, wie das polnische Kino der 1960er-Jahre den Mythos der „Rückgewinnung“ der als polnisch definierten deutschen Ostgebiete, die nach dem Zweiten Weltkrieg inkorporiert wurden, filmisch konstruiert und kritisch reflektiert. Auf seiner Suche nach dem „polnischen Weg zum Sozialismus“ schenkte Gomułkas Regime der legitimierenden Rolle der Filmindustrie starke Beachtung und nährte dabei namentlich den Mythos des heroischen und vereinten Kampfes des polnischen Volkes gegen die nationalsozialistischen Besatzer. Im Gegensatz zu einer sehr stereotypen Historiografie propagierten zahlreiche Filme, die zwischen 1956 und 1970 produziert wurden, indes nicht nur die ideologischen Ansprüche der Kommunistischen Partei, sondern auch das Mainstream-Kino. Um Lehrhaftigkeit mit Massenunterhaltung kombinieren zu können, bedienten sich polnische Regisseure beliebter Genres wie Western, Action und Schlachtenepos. Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Kazimierz Kutz und Stanisław Różewicz hinterfragten in diesem Zusammenhang jedoch auch den polnisch-nationalistischen Kanon, seine Verherrlichung militärischen

Helden- und Opfertums und boten alternative Strategien zur Bewältigung kollektiver (Nach-)Kriegstraumata.

Auch in der rumänischen Kinematografie bestand zwischen der geschichtspolitisch motivierten Verarbeitung vergangener Kriege und der Konstruktion einer neuen „sozialistischen“ Heimat ein besonders augenfälliger Zusammenhang. Dietmar Müller widmet sich diesem am Beispiel der Genrefilme des zwischen den 1960er-Jahren und 1989 wohl politisch einflussreichsten und produktivsten rumänischen Regisseurs, Sergiu Nicolaescu. Die meist im äußerst populären „Mantel-und-Degen“-Genre gehaltenen und opulent ausgestatteten Filme Nicolaescus nahmen bei der Vermittlung offizieller Geschichtsbilder eine zentrale Rolle ein. Männliche Gewalt schützt die weiblich konnotierte Heimat vor feindlichen Invasoren und ist darin nahezu bruchlos positiv besetzt – denn der historische Akteur übt sie in einem legitimen Rahmen aus, der im rumänischen Fall sowohl den Herrschenden der Partielite als auch den Beherrschten im Kinosaal konsensual erschien. „Heimat“ offenbart sich hier als quasi biologisch schützende Kraft, ureigener Lebensraum und Eigentum des Volkes, das seit Jahrhunderten konstant als kulturell geschlossene Größe und unter der Anleitung einer kanonisierten Dynastie starker Führerfiguren für seine Unabhängigkeit kämpft.

Heimatverlust nach dem Kalten Krieg

In ihren Analysen kroatischer und russischer Filme im letzten Abschnitt des vorliegenden Bandes setzen Klaudija Sabo und Christine Gözl den Fokus auf Rückkehrsituationen und Heimatkonstruktionen nach der Epochenwende von 1989/91. Nach dem Zusammenbruch der multiethnischen Staatengebilde Jugoslawien und Sowjetunion thematisieren die dortigen Kinematografien intensiv neue Aushandlungsprozesse der historischen und gesellschaftlichen Normalität. Auch in diesen beiden Kontexten – darauf weist besonders Gözl hin – sind Filme keine bloßen Abbilder der Realität, sondern fungieren als populärkulturelle „Bildermaschinen“ bei der gesellschaftlichen Verhandlung von Realität und Normalität. Es kann nicht überraschen, dass auch in der gegenwärtigen filmischen Darstellung von Normalitäts(re)konstruktionen, Normalität hier verstanden als allgemein geteilte Normen in einem als selbstverständlich empfundenen Heimatraum, auf Ethnostereotypen und kultur-

historische Erklärungsmuster zurückgegriffen wird. In Ognjen Sviličićs *Sorry for Kung Fu* (Oprosti Za Kung Fu, 2004) ist es die Rückkehr einer mit einem halb chinesischen Kind schwangeren Frau in ihren Heimatort im dalmatischen Hinterland, die Konflikte um die rechte kroatisch-katholische Normalität auslöst. Klaudija Sabo deutet den konkreten schwangeren Körper als Ausdruck des nationalen Körpers, der sich in der kriegesischen Auflösung Jugoslawiens seiner gleichsam wieder bewusst, gleichzeitig aber auch entweiht wurde. Christine Gözl verweist in ihrer Analyse mehrerer russischer Filme über die Tschetschenienkriege auf ein in der russländisch-imperialen Kultur fest etabliertes Zeichen- und Symbolsystem zum Verständnis und zur Darstellung der russisch-kaukasischen Beziehungen, den in Analogie zum „Petersburg-Text“ sogenannten Kaukasus-Text. In der unterschiedlichen Verarbeitung der Motive Heimkehr aus dem ersten Tschetschenienkrieg, aus Gefangenschaft und Geiselhaft in den postsowjetischen, russischen Filmen der 1990er-Jahre sowie aus denen der 2000er-Jahre über den zweiten Tschetschenienkrieg leitet Gözl einen Wandel im russischen Selbstbild ab. Waren Erstere tendenziell nihilistisch eingestellt und von der Skepsis einer unbeschädigten Heimkehr in ein moralisch beschädigtes Kernrussland bestimmt, so steht die filmische Darstellung des zweiten Tschetschenienkriegs im Kontext einer neo-imperialen Wiederherstellung des russischen Staates und Nationalstolzes.

Am Zustandekommen dieses Buches waren zahlreiche Personen beteiligt, denen wir zu Dank verpflichtet sind. Zunächst sei allen Beiträgern gedankt, die hochmotiviert und zügig ihre Vortragsmanuskripte zu Aufsätzen umgearbeitet und eingereicht haben.

Des Weiteren gilt unser Dank der Stiftung „Erinnerung Verantwortung und Zukunft“ (EVZ), insbesondere Oleksandra Bienert. Der vorliegende Band entstand im Anschluss an das Symposium „Der lange Weg nach Hause. Ein filmhistorisches Symposium über das Heimkehren aus dem Krieg“, das vom 25. bis 27. Oktober 2012 am Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) an der Universität Leipzig stattfand. Diese Veranstaltung bildete den Abschluss eines Projekts über filmische Repräsentationen vom Heimkehren aus dem Krieg, das 2012 am GWZO in Kooperation mit der RGGU Moskau durchgeführt und von der Stiftung EVZ sowie der Geschichtswerkstatt Europa unterstützt wurde. Im Rahmen dieses

Projekts fanden verschiedene Filmvorführungen in den Leipziger Programmkinos Kinobar Prager Frühling, UT Connewitz und Schaubühne Lindenfels statt. Diese Kooperationen dürfen an dieser Stelle nicht unberücksichtigt bleiben. Unser herzlicher Dank für die großartige Zusammenarbeit und wunderbare Filmabende gilt hierbei Miriam Pfeiffer (Prager Frühling), Sebastian Gebeler und dem Team vom UT Connewitz sowie Katja Berger (Schaubühne Lindenfels).

Für die Übernahme von Layout- und Druckkosten möchten wir dem GWZO Leipzig danken. Weiterhin gilt unser besonderer Dank Wiebke Helm für das Lektorat und Marketa Pechova für die Endredaktion. Schlussendlich sei außerdem Friedrich Veitl vom Metropol Verlag für die unkomplizierte Zusammenarbeit gedankt.

Lars Karl, Dietmar Müller und Katharina Seibert
Leipzig, im September 2014

Zur Wahrhaftigkeit des poetischen Gedächtnisses

Heimatbilder in Jean Renoirs *Die große Illusion*

*Mein Hauptthema war eins der Ziele, die ich anstrebe,
seit ich Filme mache: die Vereinigung der Menschen.*

Jean Renoir¹

Der französische Regisseur Jean Renoir plante seit 1934 einen Kriegsfilm ohne Schlachtszenen, ohne Kämpfe, Schützengräben oder verstümmelte Soldaten. Es sollte ein Werk sein, das ohne den stereotypen Realismus traditioneller Kriegsinszenierungen auskommt. Zugleich sollte seine Version des Krieges eine alternative Form von Realismus ausstrahlen oder, wie der französische Filmkritiker André Bazin schrieb, eine ganz bestimmte „Wahrhaftigkeit“,² die vor allem die Komplexität zwischenmenschlicher Beziehungen zeigt.

Dieser Plan ist ihm mit *Die große Illusion* (La Grande Illusion) filmisch gut gelungen: Seit seiner Entstehung im Jahr 1937 gilt dieser Film als eines der wichtigsten Werke der Filmgeschichte. Regelmäßig erscheint er auf den „Best of“-Listen und wird von Publikum, Filmkritikern und Filmemachern gleichermaßen gefeiert. Filmregisseure so unterschiedlicher Herkunft oder ästhetischer Sensibilität wie Woody Allen oder François Truffaut haben ihre Faszination für dieses Werk oft zum Ausdruck gebracht.

Die filmgeschichtliche Relevanz soll hier aber nicht im Zentrum stehen. Stattdessen werden Aspekte betrachtet, die aus der Bedeutsamkeit des Filmes als kulturellem Artefakt abgeleitet werden können und die seine Funktion als Gedächtnisartefakt, Index mentalitätsgeschichtlicher Verschiebungen und Kunstwerk thematisieren. Und das, obwohl der Bezug zu gängigen Nations-

1 Jean Renoir, *Mein Leben und meine Filme*, Zürich 1992, S. 132.

2 André Bazin, *Jean Renoir*, München 1977, S. 43.

und Heimatbildern, die in diesem Band als Variationen der Inszenierung von Kriegsgefangenschaft und Heimkehr analysiert werden, in Renoirs Film nur auf indirekte Weise präsent ist. Dieses Werk gilt, so die hier vorgeschlagene Lesart, als Gegenentwurf zu herkömmlichen Heimatbildern des zeitgenössischen Kinos, die auch noch in späteren Jahren für die fiktionale Verarbeitung der Heimkehr prägend sein sollten.

Die Figurenkonstellation sowie deren Bezug zum Handlungsort werden im ersten Teil dieses Beitrages vorgestellt. Die Internierung im Gefangenenlager dient, so die These, dem Entwurf verschiedener Nations- und Heimatbilder, die zum großen Teil Jean Renoirs Auffassung zu diesem Thema reflektieren. Im zweiten Teil werden der „illusorische“ Charakter dieser Bilder und die Bedeutung dieses Filmes in einer diskursiven Matrix von Geschichte, Gedächtnis und Film untersucht. Es geht hier darum, die Funktion des Mediums Film im Prozess der Bewältigung und Inszenierung der Vergangenheit zu erforschen. In Anlehnung an Gertrud Koch³ möchte ich eine Interpretation vorschlagen, die zwei Funktionen (des Filmes) diskutiert: Das Dargestellte wird als Ausdruck eines – kulturhistorischen – Gegenwartsinteresses gelesen, aber auch als Gegenentwurf zu tradierten historischen Repräsentationen (sowie deren filmischem Pendant bzw. filmischen Darstellungen), was ihm seinen Eigencharakter sichert. Mit Blick auf die bereits erwähnte These bedeutet das, dass sich die Spannung zwischen diesen beiden Funktionen in der komplexen Inszenierung alternativer Heimatbilder widerspiegelt, was wiederum anhand von Renoirs Ansichten zu dieser Problematik zu erklären wäre.

Der Film

Die große Illusion erzählt die Geschichte von zwei französischen Offizieren – dem adeligen Berufsoffizier Hauptmann de Boeldieu (Pierre Fresnay) und dem Jagdflieger Leutnant Maréchal (Jean Gabin), einem ehemaligen Metallarbeiter –, die während des Ersten Weltkrieges bei einem Aufklärungsflug abgeschossen werden. Sie geraten daraufhin in deutsche Kriegsgefangen-

3 Gertrud Koch, Nachstellungen – Film und historischer Moment, in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hrsg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 228.

schaft, wo sie weitere Franzosen verschiedener sozialer Herkunft kennenlernen. Ein Schauspieler, ein Lehrer, ein Ingenieur und der Sohn eines jüdischen Bankiers sind einige der Vertreter dieser heterogenen Gruppe, mit denen sie bald einen Ausbruch planen, denn, wie de Boeldieu mit ironischer Ernsthaftigkeit kommentiert, „ein Golfplatz ist zum Golfspielen da, ein Tennisplatz zum Tennisspielen und ein Gefangenenlager, um daraus zu entfliehen“.

Bevor jedoch die Gruppe ihre Flucht in die Tat umsetzen kann, werden einige Gefangene unter Aufsicht des deutschen Aristokraten Major von Rauffenstein in ein anderes Lager verlegt. Rauffenstein ist derjenige, der de Boeldieu und Maréchals Flugzeug abgeschossen hat. Während sich de Boeldieu zunehmend mit der Situation abfindet und sich mit Rauffenstein anfreundet, baut er zu den übrigen Kriegsgefangenen eine gewisse Distanz auf. Am Ende des Filmes gelingt zwei Gefangenen, Maréchal und Rosenthal, die Flucht. Nach einem längeren Aufenthalt bei einer deutschen Bäuerin, die ihnen Schutz bietet und mit Maréchal eine romantische Beziehung beginnt, schaffen es die beiden flüchtigen Kriegsgefangenen, die Grenze zur neutralen Schweiz zu überschreiten und so endlich dem Krieg zu entkommen.

Jean Renoir, Prototyp des filmischen *Auteur*, hatte Mitte der 1930er-Jahre bereits eine lange Karriere hinter sich, deren Anfang in die 1920er-Jahre zurückreicht. Er bewältigte den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm erfolgreich und war zu Beginn der Dreharbeiten zu *Die große Illusion* mit zwanzig realisierten Produktionen bereits ein respektierter Regisseur in der französischen Filmlandschaft. Renoir selbst war im Ersten Weltkrieg Soldat gewesen, und obwohl dieser Film keinesfalls als autobiografische Erzählung zu lesen ist, finden sich darin einige Aspekte, die seine persönlichen Kriegserfahrungen widerspiegeln. 1934 hatte Renoir in Martigues, Südfrankreich, eine unverhoffte Begegnung. Er war, wie er in seinen Memoiren schreibt, in jene Stadt gereist, um den Film *Toni* (1935) zu drehen. Ein nahe liegendes Flugfeld behinderte die Direktton-Aufnahme, woraufhin er sich entschloss, dem Offizier des Flugplatzes einen Besuch abzustatten und ihn um Hilfe zu bitten. Er wurde daraufhin zum General geführt. Sofort hatte er das Gefühl, diesen schon einmal gesehen zu haben: Es handelte sich um Feldwebel Pinsard, seinen alten Kameraden aus dem Ersten Weltkrieg, der inzwischen zum General befördert worden war. Mit der Unterstützung von Pinsard konnten die Dreharbeiten fortgesetzt werden.

Die im Rahmen dieses Wiedersehens geführten Gespräche sollten Renoirs zukünftiges Schaffen beeinflussen. Pinsard erzählte ihm ausführlich von seinen Erfahrungen während des Krieges: „Siebenmal war er von den Deutschen abgeschossen worden. Siebenmal hatte er es geschafft, heil zu landen. Siebenmal hatte er es geschafft auszubrechen. Die Geschichte seiner Abenteuer erschien mir als ein ausgezeichnetes Sprungbrett für einen Abenteuerfilm“;⁴ berichtete Renoir Jahre später.

Es vergingen aber noch zwei Jahre, bis er das nötige Geld für die Produktion erhielt. Das Drehbuch, das er in Kooperation mit dem belgischen Drehbuchautor Charles Spaak verfasst hatte, wurde allerdings mehrmals abgelehnt, bevor Jean Gabin, zu diesem Zeitpunkt schon ein Star in Frankreich, seine Mitarbeit ankündigte und somit die Realisierungschancen des Filmes erhöhte. Im Winter 1936 konnten dann endlich die Dreharbeiten beginnen.

Gabin verlieh seiner Rolle des Maréchal jene Glaubwürdigkeit, die man mit seiner Person als „a magnet for aspirations of social justice“⁵ in Verbindung brachte. Die Frage der politischen Positionierung kann darüber hinaus auch an den Film gestellt werden: Ist er als ein politisches Werk zu deuten, das die Ideale der französischen Volksfront wiedergibt? In verschiedenen Schriften – wie in der Kolumne der kommunistischen Zeitschrift „Ce Soir“, die im Zeitraum 1937/38 erschien⁶ – und Filmen – wie *Das Leben gehört uns* (*La Vie est à nous*, 1936) und vor allem *La Marseillaise* (1938), die zum Teil durch Beiträge des französischen Gewerkschaftsbundes CGT finanziert wurden – hatte sich Renoir aktiv für die französische Volksfront engagiert, obwohl er nie Mitglied einer politischen Partei gewesen war. Eine eindeutige politische Botschaft sucht man allerdings in diesem Film vergeblich. Dafür bleibt er zu nah an den Geschichten seiner Figuren. Wie Bazin behauptet, besteht Renoirs Genie darin, „selbst die Verteidigung einer bestimmten moralischen oder sozialen Wahrheit niemals auf Kosten der Charaktere, die sich im Irrtum befinden, gehen zu lassen, auch nicht auf Kosten ihrer Ideale“.⁷ Diese Treue zu den Charakteren markierte auch eine Distanz zu früheren Formen der

4 Renoir, *Mein Leben und meine Filme*, S. 137.

5 Dudley Andrew, *French Cinema in the 1930s*, in: Elizabeth Ezra, *European Cinema*, Oxford 2004, S. 98.

6 Vgl. Noah McLaughlin, *French War Films and National Identity*, Amherst 2010, S. 62.

7 Bazin, *Jean Renoir*, S. 46.

Kriegsinszenierung. Der Regisseur sah in diesem Projekt die Möglichkeit, den Krieg glaubwürdig darzustellen, in einer Weise, die er mit Ausnahme von *Im Westen nichts Neues* (All Quiet on the Western Front; R.: Lewis Milestone, USA 1930) bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gesehen hatte.⁸ Welches Ziel verfolgte er damit bzw. was wollte er vermeiden?

„Der Krieg, das Heldentum, der Schneid, der Frontsoldat, der Poilu, die Boches, die Schützengräben, wie viele Möglichkeiten bieten sie, auf die jämmerlichsten Klischees zurückzugreifen“,⁹ schrieb er in seinen Memoiren. Einen Krieg, der als Drama oder Heldenkulisse inszeniert wird, betrachtete er als Klischee und lehnte beide Darstellungsweisen konsequent ab. Seine ethischen und ästhetischen Überzeugungen, sein politisches Bewusstsein und soziales Engagement stimmten in dieser Phase seiner Karriere mit denjenigen der französischen Schule des sogenannten Poetischen Realismus überein. Der eher heitere Ton, den das hier besprochene Werk aufgreift, weist allerdings eine deutliche Distanz zu dieser Schule auf, die sich innerhalb der Koordinaten eines existenzialistischen Pessimismus bewegte.

Der Film wurde nach seiner Premiere 1937 in Frankreich sehr positiv aufgenommen. Über die französischen Grenzen hinaus war er ebenfalls ein Erfolg, auch wenn seine Rezeption in Italien und Deutschland aus politischen Gründen eingeschränkt war. Auf den Festspielen in Venedig erhielt er beispielsweise „nur“ den Preis für die künstlerische Gesamtleistung. Die Coppa Mussolini, der wichtigste Preis des Festivals, konnte unmöglich an einen Film mit einer deutlich pazifistischen und humanistischen Botschaft vergeben werden, stattdessen ging er an Julien Duviviers *Spiel der Erinnerung* (Un carnet de bal, 1937).

In den USA, berichtet André Bazin in seinem Buch „Jean Renoir“ (laut François Truffaut „das *beste* Filmbuch, geschrieben vom *besten* Filmkritiker über den *besten* Filmregisseur“¹⁰), feierte der Film triumphale Erfolge nicht nur bei den Zuschauern und Kritikern, 1939 war er die erste ausländische Produktion, die für die Oscar-Verleihung als bester Film nominiert wurde.

Die wechselnden politischen Bedingungen in den folgenden Jahren sollten die komplexe Rezeptionsgeschichte des Filmes bestimmen. Die Nuan-

8 Renoir, Mein Leben und meine Filme, S. 130.

9 Ebenda, S. 129.

10 Ebenda, S. 9. Hervorhebungen im Original.

cierung in der Behandlung der Nationalitätenfrage erschwerte die Rezeption des Filmes vor allem in den ersten zwei Jahrzehnten nach dessen Premiere. In diesem Zusammenhang weist die italienische Historikerin Luisa Passerini auf die unterschiedlichen Vorstellungen der Europa-Idee hin, die sich im Film niederschlagen. 1946 wurde er z. B. nach der Aufhebung des kriegsbedingten Aufführungsverbots in einem neuen sozialen Kontext wegen antisemitischer Äußerungen und des positiven Bildes der Deutschen in Frankreich neu geschnitten.¹¹ Ab 1958 wurde dann die volle Version in einem ganz anderen politischen Kontext – im Zuge der allmählichen Annäherungsversuche zwischen Frankreich und Deutschland – als Meisterwerk gepriesen.

Während also der Kriegsfilm als Genre die semantischen Elemente lieferte, griff Renoir, um seiner Geschichte einen roten Faden zu geben, auf ein anderes (Sub-)Genre zurück, den Ausbruchsfilm. Dessen relativ einfache und schnell erkennbare Narrationsstruktur bot dem Regisseur die Gelegenheit, den Film mit zusätzlicher Bedeutung aufzuladen, die, z. B. in Bezug auf die Formulierung und Verhandlung von Heimat(losigkeits)-Diskursen und -Konstruktionen, komplex sind und im Folgenden untersucht werden.

Orte und *Unorte*. Heimat und Heterotopos

Fasst man die Konzeption von „Heimat“ als „Gebundenheit an einen überschaubaren oder als überschaubar gedeuteten Ort“¹² zusammen, bedeutet die Internierung in ein Lager, wie der Film sie zeigt, für die Inhaftierten Verlust von Gebundenheit und von Referenzen, die „Heimatlosigkeit“.

Wenn „Heimat“ als ein Ort zu verstehen ist, als ein Ergebnis von sozialen Verhandlungsprozessen und als ein Bezugsraum, als ein Ort, der Geborgenheit und Sicherheit bietet, dann ist das Gefangenlager des Filmes eine

11 Luisa Passerini, Europa, „die große Illusion“, in: Themenportal Europäische Geschichte, 2007, <http://www.europa.clio-online.de/2007/Article=140> (15. 2. 2014). Zur Rezeption des Filmes in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg siehe auch Marc Ferro, Double accueil à La Grande Illusion, in: ders., *Ciéma et histoire*, Paris 1993, S. 184–190.

12 Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter, Heimatdenken. Konjunktoren und Konturen. Statt einer Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Heimat. Konturen und Konjunktoren eines umstrittenen Konzepts*, Bielefeld 2007, S. 10.

Heterotopie im Foucaultschen Sinn. Seiner Auffassung nach sind sie „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“.¹³ Das Lager kann tatsächlich geortet werden, es trägt die Merkmale des Heterotopos als eines Ortes außerhalb der normalen Verhältnisse, jenseits des traditionell kodierten sozialen Lebens, jenseits der bürgerlichen Werte sowie jenseits von Geborgenheit und Sicherheit. Es profiliert sich somit als Heterotopos schlechthin.

Renoir erkannte das dramatische Potenzial dieses Heterotopos und thematisierte die Deplatzierung sowie die Abkehr vom Alltag und von Wertesystemen der bürgerlichen Gesellschaft, die mit der Internierung ins Lager einhergehen. Dies diente ihm als Folie, um eine Geschichte komplexer zwischenmenschlicher Beziehungen zu erzählen, die zum großen Teil als Reaktion auf diese heterotopische Deplatzierung zu verstehen sind. Denn aus diesem Ausnahmezustand, der die Ausgangsposition der Filmerzählung liefert, entstehen neue Situationen, neue Beziehungen zwischen den Protagonisten, neue Werte- und Moralvorstellungen, die traditionelle Überzeugungen hinterfragen und im Laufe des Filmes zu Momenten rührender Intensität, aber auch zu tragikomischen Situationen führen.

Diese Umdeutung traditioneller Werte und Identitäten sowie die ständigen Stimmungswandel werden in verschiedenen Zusammenhängen pointiert in Szene gesetzt. Exemplarisch dafür steht eine Sequenz, in der die Inhaftierten ein Theaterstück proben und sprachlos reagieren, als sich ein Soldat als Frau verkleidet. Der Anblick erheitert seine Kameraden, die lange Zeit in einer männlich konnotierten Umgebung zugebracht haben. Doch schlägt diese Stimmung schnell in Ratlosigkeit um. Der flüchtige Anschein von Weiblichkeit, die von einem Mann zur Schau gestellt wird, löst bei ihnen Unbeholfenheit aus. Renoir wurde oft vorgeworfen, seine Filme seien von Stimmungsschwankungen geprägt und die Dialoge zu allgemein und voller

13 Michel Foucault, *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stephan Richter (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 39. Vgl. auch Michel Foucault, *Die Heterotopien*, in: ders., *Schriften zur Medientheorie*, Berlin 2013, S. 119–127.

Paradoxien.¹⁴ Allerdings scheinen gerade die abrupten Stimmungswechsel das Leben im Gefangenenlager gut zu beschreiben. Das Lager ist ein (Un-) Ort, an dem sogar „normale“ Alltagserlebnisse Unbehagen hervorrufen.¹⁵

Renoir erkennt die Bedeutung der Umgebung und der zwischenmenschlichen Beziehungen und strebt ihre filmästhetische Integration an. Seine *Mise en scène* tendiert dazu, die Charaktere in einer einzelnen Einstellung interagieren zu lassen. Die Leichtigkeit, mit der die Kamera geführt wird,¹⁶ der Einsatz von Direktton oder die Art und Weise, wie Charaktere den Rahmen der Einstellung betreten und verlassen, hebt die Bedeutung des Raumes *hors champ* hervor. Die Montage betont das Verschmelzen der Figuren mit ihrer Umwelt: Mit einer durchschnittlichen Einstellungsdauer von 19 Sekunden und einem reduzierten Einsatz der Schuss-Gegenschuss-Technik sowie von Groß- und Detail Einstellungen vermittelt Renoirs Filmstil den Eindruck, die Filmeinstellung funktioniere als Fenster in eine vorfilmische Realität. Der gelungene Einsatz der Schärfentiefe ist es, der diesen realistischen Eindruck am stärksten erzeugt und zugleich viele Entscheidungen bezüglich der *Mise en scène* und Montage erklärt. Renoir äußert sich hierzu:

„Je länger ich in meinem Beruf bin, desto mehr neige ich dazu, in die Tiefe der Leinwand hinein zu inszenieren; ich verzichte mehr und mehr auf die Gegenüberstellung von zwei Schauspielern, die ordentlich vor der Kamera aufgebaut sind wie beim Photographen.“¹⁷

14 Vgl. François Truffaut, „Über Jean Renoirs „La Grande Illusion“, in: ders. (Hrsg.), *Die Lust am Sehen*, Frankfurt a. M. 1999, S. 143–152.

15 Renoirs Meisterwerk *Die Spielregel* (*La règle du jeu*, 1939) spielt ebenfalls in einem Heterotopos. Seine Protagonisten versammeln sich in einem Landhaus, um an einer Jagdpartie teilzunehmen. Abgetrennt von den Alltagsgeschehnissen entwickelt sich dort der Hauptteil der Handlung. Luis Buñuel griff später auf ein ähnliches Motiv zurück und führte es in *Der Würgeengel* (*El ángel exterminador*, 1962) ad absurdum.

16 Exemplarisch steht hierfür die Theaterszene, in der die Gefangenen die Marseillaise singen. Die Szene beginnt mit einer Einstellung, die genau auf den verkleideten englischen Soldaten zielt, der als Erster die französische Nationalhymne singt, und endet nach einem Kameranäherung, bei dem u. a. die französischen Soldaten auf der Theaterbühne und die Reaktion der deutschen Offiziere und Musiker zu sehen sind, mit einem Bild der uniformierten Gefangenen.

17 Jean Renoir zit. nach: André Bazin, *Die Entwicklung der Filmsprache*, in: Robert Fischer (Hrsg.), *André Bazin, Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 101.

Das Leben im heterotopischen Lager und die damit einhergehende Integration der Einzelfiguren in einen neuen Kontext fordert diese allerdings auch dazu auf, einen eigenen Diskurs zu entwickeln, der differenzierte Heimatvorstellungen verrät. Die Figuren de Boeldieu und von Rauffenstein verhalten sich diesbezüglich sehr anschaulich. Sie respektieren sich nicht nur gegenseitig, sondern stehen auch in enger Beziehung zu ihren Nationen. Ihr aristokratisches Selbstverständnis steht in Zusammenhang mit ihrer nationalen Identität und verbindet sie miteinander mehr als mit den einfachen Soldaten ihrer (nationalen) Armeen. Exemplarisch steht hierfür die Verwendung des Französischen als Sprache des Adels, in der sich von Rauffenstein und de Boeldieu die meiste Zeit verständigen. Hier wurde also keine National-, sondern eine internationale Standessprache gewählt. Durch diese und andere kosmopolitische Referenzen (gemeinsame kulturelle Freizeitbeschäftigungen, Restaurants oder Bekanntschaften) wird eine Verbundenheit hergestellt, die ein eigenes Verständnis von Heimat – als sozialem und kulturellem Bezugsraum – jenseits der engen nationalen Grenzen ausdrückt.

Im Laufe des Filmes wird immer deutlicher, dass die adeligen Figuren durch weitere partielle Verfremdungen gekennzeichnet sind: Sie werden beide als tragische Archetypen inszeniert, die einer vergangenen Zeit angehören. Folgt man Foucaults Ausführungen zur Heterotopie, weitet sich die Deplatzierung von einer geografischen auf eine zeitliche Ebene aus: Die Heterotopie wird zur Heterochronie, denn sie „erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit der herkömmlichen Zeit brechen“.¹⁸ Die gesellschaftliche Zäsur, die der Ausbruch des Ersten Weltkrieges hervorgerufen hat, wird an diesen beiden Figuren am offensichtlichsten. Von Rauffenstein und de Boeldieu sind, trotz ihrer unterschiedlichen Reaktionen auf die kriegsbedingten Veränderungen, Beispiele für Individuen, die in der Heterotopie/-chronie gefangen sind: De Boeldieu opfert sich, damit seine Soldaten ausbrechen können, während von Rauffenstein den Tod des französischen Adligen betrauert, für den er verantwortlich ist.

Bevor es aber zu diesem Ereignis kommt, haben die beide Männer die Chance, sich näher kennenzulernen und ihr Leben und ihre Rolle im Krieg zu reflektieren. Ihre Interpretation der Realität fällt allerdings sehr unter-

18 Foucault, *Andere Räume*, S. 43.

schiedlich aus: Während der Franzose den Niedergang der Aristokratie als eine positive Entwicklung akzeptiert, kommentiert von Rauffenstein diese eher ironisch und distanziert. Rosenthal und Maréchal sind in seinen Augen Soldaten, aber vor allem „das Produkt der Französischen Revolution“.

Im nostalgischen, heterochronischen Ton von Rauffensteins wird ein Duktus sichtbar, der Gemeinsamkeiten zu anderen Berichten aus der Zwischenkriegszeit aufweist, vor allem zu solchen einer bestimmten Generation, die noch die Welt vor dem Krieg erlebt und die Urgewalt seines zivilisatorischen Umbruches erfahren hat. Beispielhaft sind hierfür zu nennen Stefan Zweigs „Die Welt von Gestern“, John Maynard Keynes „Die wirtschaftlichen Folgen des Friedensvertrages“, Erich Maria Remarques „Im Westen nichts Neues“ und „Der Weg zurück“ sowie Renoirs später veröffentlichte Autobiografie „Mein Leben und meine Filme“. Bei den genannten Autoren handelt es sich um die Generation der um 1890 Geborenen, die zu Beginn des neuen Jahrhunderts alt genug waren, die Faszination des ersten Jahrzehnts wahrzunehmen und kurz darauf den Zusammenbruch der aristokratischen Gesellschaft und ihrer Werte mitzuerleben.¹⁹

Sowohl das gute Verhältnis zwischen den Offizieren de Boeldieu und von Rauffenstein als auch der Abstand, mit dem sie den Soldaten begegnen, knüpfen an Renoirs Gedanken zu zwischenmenschlichen Beziehungen an: Die Welt sei, so der französische Regisseur, horizontal durch Affinitäten (von Personen mit ähnlichen Interessen, die sich vor allem durch ein ausgeprägtes Klassenbewusstsein definieren) gegliedert, und nicht vertikal durch (nationale) Grenzen. Diese Distanz zu gängigen nationalen Konventionen spiegelt sich in einem bodenständigen, übernationalen, klassenbewussten Humanismus wider, der Ähnlichkeiten zum politischen Diskurs der französischen Volksfrontregierung aufweist.²⁰ Eine klischeehafte oder naive Lektüre, die dieser Weltsicht zugrunde liegen mag, wird im Film allerdings vermieden: Ihm gelingt es, den Figuren durch konkrete, teilweise sich widersprechende

19 Vgl. Robert Wohl, *The Generation of 1914*, Cambridge 1979, und Alexander Honold, „Verlorene Generation“. Die Suggestivität eines Deutungsmusters zwischen Fin de siècle und Erstem Weltkrieg, in: Sigrid Weigel/Ohad Parnes/Ulrike Vedder/Stefan Willer (Hrsg.), *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, München 2005, S. 31–56.

20 Vgl. Elizabeth Grottle Strebel, *French Social Cinema and the Popular Front*, in: *Journal of Contemporary History* 12 (1977) 3, S. 499–519.

Eigenschaften ein Eigenleben einzuhauchen. Und so, wie diese Charaktere ein harmonisches Zusammenleben im Lager inszenieren, sind sie auch in der Lage, den Mitgefangenen Rosenthal mit heftigen antisemitischen Kommentaren zu beschimpfen.

Wie die beiden Aristokraten verstehen sich auch die einfachen Soldaten untereinander gut. Sie scheinen im Heterotopos des Lagers eine Heimat-Alternative gefunden zu haben. Ihren Gegnern treten sie mit Respekt gegenüber, innerhalb der eigenen Armee bilden sie trotz deutlicher Herkunftsunterschiede eine homogene Gruppe, die sich durch einen eigenen Habitus auszeichnet. Dieser kommt im spezifischen Jargon ihrer Gespräche, im gemeinsamen Fantasieren über das Leben, das sie früher lebten, oder in ihrer Liebe zu Musik, Theater oder Cafés zum Ausdruck. In diese Gruppe führt Renoir eine Person ein, die ihrem Wesen nach konträr zu den gängigen Vorstellungen von Nationalität steht: Rosenthal, der jüdische Bankiers-Sohn aus Wien mit dänischer Mutter und polnischem Vater, als französischer Soldat interniert, verkörpert eine gewisse Heimatlosigkeit, aber auch den gesellschaftlichen Umbruch, der durch den Krieg nur verstärkt wurde. Während de Bouldieu und von Rauffenstein Vertreter einer vergangenen Zeit sind, ist Rosenthal Teil der Gegenwart und der Zukunft, denn seine erst kürzlich eingebürgerten Eltern besitzen die Schlösser, die ursprünglich de Boeldieu und seiner Klasse gehörten. Dass neben Maréchal nur Rosenthal der Ausbruch gelingt, macht deutlich, wie Renoir die gesellschaftlichen Veränderungen jener Zeit wahrgenommen und bewertet hat.

Die Romantisierung des Lebens vor dem Krieg, die einfachen Genüsse des Alltags und das eigene private Glück bestimmen die Konversationen der Soldaten. Es ist eine bestimmte Idee von Heimat, die hierdurch zum Ausdruck kommt und eine Distanz zu den großen nationalen Idealen (oder in diesem Fall Illusionen) aufbaut. Die Entpolitisierung des Heimatdiskurses im Film durch diese persönlichen Bezüge ist mit Blick auf die deutschen Heimatfilme der 1950er-Jahre an sich nichts Außergewöhnliches. Vergewärtigt man sich aber, dass diese Vorstellung in einer Periode zunehmender nationalistischer Positionen formuliert wurde, wird die Besonderheit dieses Werkes deutlich.

Dem Humanismus Renoirs folgend kann die im Titel formulierte große Illusion auf Aspekte bezogen werden, die eine Nähe zu Heimat- und Nationsidealen aufweisen. Eine Illusion ist, dass der Krieg, an dem die Protagonisten

teilnehmen, der letzte sei.²¹ An anderen Stellen des Filmes werden andere, „positive“ Illusionen benannt: die Illusion eines schnellen Endes des Krieges sowie prosaische Illusionen wie die der flüchtigen Liebe oder der schnellen Rückkehr zur Familie, in den Alltag oder nach Paris mit seinen Kneipen, Restaurants oder Theatern. Auf diese Weise versuchen die einzelnen Filmfiguren, einen eigenen Bezugsort, eine Heimat, heraufzubeschwören, und entwerfen so Alternativen zu jenen „negativen“ Illusionen, die Ursache dafür waren, dass die Menschen in den Krieg getrieben wurden: Nationalismus, Patriotismus oder Rassenhass.²²

Allerdings schließt die mehrheitlich positiv gedeutete Heimatidee, die sich in den Sehnsüchten der Soldaten erahnen lässt, auch eine Reihe negativer Topoi ein, die sie, denkt man beispielsweise an die Verwendung des Begriffes im Nationalsozialismus, für eine nationalistische Aneignung besonders anfällig macht. In verschiedenen Dialogen des Filmes kommt dies zur Geltung. Der provinzielle Heimat-Diskurs enthält einen dialektischen Kern, der mit Blick auf die Vorkriegszeit nostalgisch verklärend, somit antimodern und darüber hinaus antiintellektuell angelegt ist. Dies zeigt sich in den ironischen Kommentaren, die sich gegen einen Soldaten richten, der in der Gefangenschaft den griechischen Dichter Pindar neu übersetzt, oder in der Reaktion der Gefangenen, die mit Desinteresse die Zeichnung eines Kameraden betrachten. Das extremste Beispiel mögen allerdings die chauvinistischen antisemitischen Tiraden gegen Rosenthal sein.

21 In dieser Hinsicht wird der Titel des Filmes oft als direkter Verweis auf Sir Norman Angells Buch „The Great Illusion“ (1910) verstanden. Angell, Journalist und Autor, der 1933 den Nobelpreis erhalten sollte, vertrat in dieser Publikation die These, dass ein Krieg zwischen Industrienationen aufgrund der hohen Verluste wirtschaftlich sinnlos und deswegen unwahrscheinlich sei. Vgl. Passerini, Europa, o. S.

22 Renoirs positive Auffassung der Soldaten des Ersten Weltkrieges enthält eine nihilistische Grundabneigung gegenüber großen Idealen: „Wenn man den Frontsoldaten des Ersten Weltkrieges ein Etikett anhängen kann, dann das des vollkommenen Anarchisten. Ihnen war alles egal. Sie glaubten nicht an große Ideen. Die Zerstörung der Kathedralen ließ sie kalt. Der Krieg für den Frieden, daran glaubten sie nicht. Sogar der Tod war ihnen egal. Sie fanden, dieses Leben sei nicht wert, gelebt zu werden.“ Renoir, *Mein Leben und meine Filme*, S. 132.

Fazit. Film und poetische Erinnerung

Im Hinblick auf die Frage, wie Geschichte im Film funktioniert, macht der französische Philosoph Jacques Rancière auf die Tatsache aufmerksam, dass der Film drei Arten von Geschichten miteinander in Übereinstimmung bringen soll: „die Art der Intrige, aus der der Film besteht, die Funktion der Erinnerung, die er erfüllt, und die Art und Weise, in der er eine Teilhabe am gemeinsamen Schicksal bezeugt“.²³ Selten kommen sich in einem einzigen Werk alle drei Formen so nah, wie es bei *Die große Illusion* der Fall ist. Der Film ist eng mit seiner Zeit verbunden, er bezieht sich aber zugleich auch auf die Vergangenheit (in seiner einzigartigen Darstellung des Ersten Weltkrieges und der sozialen Umwälzungen, die mit ihm einhergingen) und die Zukunft (wie seine facettenreiche Rezeption zeigen wird). Die Art und Weise, wie die von Rancière erwähnten Formen von Geschichte ineinandergreifen, erklärt die wichtige Rolle, die diesem Film als Gedächtnisartefakt zugesprochen wird, und dies trotz der Weigerung des Regisseurs, sich an gängige mediale Repräsentationen des Ersten Weltkrieges zu halten: Verdun, La Somme und vor allem die „muddled soldiers in the trenches“, die als zentrale Motive einer consensual imagery²⁴ in Filmen wie z. B. *Die Schlacht an der Somme* (La Bataille de la Somme; R.: Geoffrey H. Malins, Frankreich 1916), *Westfront 1918* (R.: Georg W. Pabst, Deutschland 1930) oder, Jahre später, *Wege zum Ruhm* (Paths of Glory; R.: Stanley Kubrick, USA 1957), zu erkennen sind, werden hier nicht gezeigt. Renoirs Film entfaltet auf einer anderen, eher persönlichen Ebene seine Wirkung und präsentiert sich als Instrument eines privaten, emotionalen Zugangs zur Vergangenheit, der eine klare Distanz zum historischen Diskurs sucht. Dies wird in der Gegenüberstellung mit anderen, aktuelleren Filmen deutlich, die für sich beanspruchen, eine historisch genaue Repräsentation des Krieges zu geben. *Schindlers Liste* (Schindler's List; R.: Steven Spielberg, USA 1993), das vielleicht berühmteste Beispiel dieser Form von Inszenierung, stellt die Vergangenheit zwar historisch korrekt

23 Jacques Rancière, Die Geschichtlichkeit des Films, in: Hohenberger/Keilbach (Hrsg.), Die Gegenwart der Vergangenheit, S. 232.

24 Judith Keene, War, Cinema, Prosthetic Memory and Popular Understanding, in: PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies, vol. 7, no. 1 (Januar 2012), S. 7.

dar,²⁵ seine Art der Inszenierung ist aber umstritten.²⁶ Die Rezeption von *Die große Illusion* nach dessen Premiere im Jahr 1937 bezeugt hingegen Renoirs Fähigkeit, einen filmästhetischen, poetischen Gegenentwurf zu herkömmlichen Kriegsinszenierungen zu bieten und an den französischen Aufarbeitungs- und Erinnerungsdiskurs anzuschließen. Der amerikanische Historiker Jay Winter beispielsweise berichtet in seinem Essay „Film and the Matrix of Memory“ von einer kuriosen Episode, die er im Zuge der Planungen zur Eröffnung des *Historial de la Grande Guerre* im französischen Péronne 1992 erlebte: Als zu entscheiden war, welcher Film im Museum gezeigt werden sollte, befragte Winter ehemalige Soldaten, die ihm daraufhin mitteilten, dass *Die große Illusion* aufgrund seines poetischen Diskurses – trotz seines Verzichts auf eine konkrete Abbildung des Krieges oder auf eine *consensual imagery* – der richtige Film für das Museum sei.²⁷

In Bezug auf die Heimatproblematik bietet dieser Film Raum für Diskurse, die sich dem vorherrschenden nationalen Meistererzählung widersetzen und stattdessen auf einer persönlichen Ebene alternative Heimatbilder evozieren. Dadurch gelingt der Anschluss und die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Statt diese „geschichtlich“ zu inszenieren, treten private Belange in den Vordergrund. Die zu Beginn in Bezug auf Renoirs Werk zitierte „Wahrhaftigkeit“ kann in dieser Hinsicht neu interpretiert werden. *Die große Illusion* verweigert sich explizit einer naturalistischen Darstellung des Ersten Weltkrieges und zeigt anhand unkonventioneller Inszenierungsstrategien einen alternativen Zugang zur Geschichte und im Besonderen zur Heimatproblematik, der bei ihm eine private, poetische und dennoch komplexe Form hat.

25 Vgl. Christoph Classen, *Balanced Truth: Steven Spielberg's Schindler's List among history, memory, and popular culture*, in: *History and Theory* 47 (Mai 2009), S. 79.

26 Vgl. exemplarisch J.-L. Godards Attacken auf die Ästhetik dieser Form von Inszenierung: „Schindler's List is a good example of making up reality. It's Max Factor. [...] I saw a documentary, not a good one, but at least you get the real facts about Schindler. [Spielberg] uses this man and this story and all the Jewish tragedy as if it were a big orchestra, to make a stereophonic sound from a simple story.“ Jean-Luc Godard, *Interviews*, Jackson 1998, S. 182.

27 Jay Winter, *Film and the Matrix of Memory*, in: *American Historical Review* 106 (2001) 3 (AHR Forum on World War Two and National Cinemas), S. 857.

**Deutsche Heimaten
nach dem Zweiten Weltkrieg**

Dreifacher Beckmann

Wolfgang Borcherts Drama „Draußen vor der Tür“
und seine Verfilmungen in der Bundesrepublik und in der DDR

Kaum ein anderes deutsches Drama aus der unmittelbaren Nachkriegszeit hat so große Resonanz gefunden wie „Draußen vor der Tür“. Wolfgang Borcherts Stück gilt bis heute nicht nur als Schlüsselwerk der Trümmerliteratur, es ist zugleich ein wesentlicher Bestandteil der Erinnerungskultur im Kontext des Motivs der Heimkehr nach 1945.¹ Bemerkenswert ist dabei vor allem die mediale Vielfalt, mit der sich das Drama in den vergangenen Jahrzehnten verbreitet hat. Dass sein Stück „kein Theater spielen und kein Publikum sehen will“,² so der von Borchert hinzugefügte Untertitel, erscheint längst mehr als verfehlt: Es ist eines der bekanntesten literarischen Werke der Nachkriegszeit überhaupt.³

Bekannt wurde „Draußen vor der Tür“ zunächst durch die Hörspiel-Inszenierung im Programm des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR). Sie wurde am 13. Februar 1947 ausgestrahlt und machte Borchert buchstäblich über Nacht berühmt. Wegen der großen Resonanz bei den Zuhörern wurde das Hörspiel später mehrfach wiederholt. In gedruckter Form publizierte der Rowohlt Verlag das Stück erstmals im Juli 1947 – seitdem sind

- 1 Vgl. zum Motiv der „Heimkehr“ nach 1945 die Beiträge in: Elena Agazzi/Erhard Schütz (Hrsg.), *Heimkehr: Eine zentrale Kategorie der Nachkriegszeit. Geschichte, Literatur und Medien*, Berlin 2010. Gordon Burgess verweist zudem darauf, dass sich das Motiv der „Heimkehr“ auch in vielen von Borcherts Kurzgeschichten wiederfindet. Vgl. Gordon Burgess, *Heimkehr ohne Heimat – Heimat ohne Heimkehr. Zum Heimkehrerthema in Wolfgang Borcherts Kurzgeschichten*, in: ders./Hans-Gerd Winter (Hrsg.), *„Generation ohne Abschied“. Heimat und Heimkehr in der „jungen Generation“ der Nachkriegsliteratur*, Dresden 2008, S. 35–48.
- 2 Dieses und alle weiteren Zitate aus dem Stück, zit. nach: Wolfgang Borchert, *Draußen vor Tür und ausgewählte Erzählungen*, Hamburg 2009.
- 3 Ob Borchert bereits damit kokettierte, dass sein Stück erfolgreich sein würde, lässt sich nicht eindeutig klären.

94 Auflagen mit mehr als 2,8 Millionen verkauften Exemplaren erschienen.⁴ Nahezu unüberschaubar sind die Theaterinszenierungen, die Borcherts Drama seit seiner Ur-Aufführung am 21. November 1947 an den Hamburger Kammerspielen erfahren hat.⁵ Hinzu kommen mehrere musikalische Adaptionen als Ballett und als Oper. Nicht zuletzt wurde Borcherts Drama mehrfach verfilmt – bekannt ist vor allem die Kinofassung *Liebe 47* (R.: Wolfgang Liebeneiner, BRD 1949), die in der Literatur u. a. unter genderspezifischen Gesichtspunkten untersucht worden ist.⁶ Hinzu kommen die bislang weitaus weniger beachteten TV-Inszenierungen in der Bundesrepublik und in der DDR aus den Jahren 1957 (R.: Rudolf Noelte, NWDR) und 1960 (R.: Fritz Bornemann, DFF).⁷ Alle drei Verfilmungen sollen im Folgenden genauer untersucht werden. Dabei geht es vor allem um die Frage, inwiefern sich in den Verfilmungen die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der jeweiligen Entstehungszeit widerspiegeln. Welche visuellen und narrativen Besonderheiten prägen darüber hinaus die einzelnen Filme? Und welche Rolle spielt dabei insbesondere das Motiv der (gescheiterten) „Heimkehr“, das in „Draußen vor der Tür“ eine zentrale Stellung einnimmt?⁸

- 4 Die Zahlenangaben beziehen sich allein auf die in Deutschland verkaufte Ausgabe des Rowohlt Verleges. Hinzu kommen weltweit Übersetzungen in mehr als 40 Sprachen.
- 5 Allein zwischen 1957 und 1991 soll es ca. 120 Fassungen an deutschen Theaterbühnen gegeben haben, durchschnittlich also etwa alle dreieinhalb Monate eine neue Inszenierung. Vgl. Jan Philipp Reemtsma, *Generation ohne Abschied. Wolfgang Borchert als Angebot*, in: ders., *Der Vorgang des Ertaubens nach dem Urknall. 10 Reden und Aufsätze*, Zürich 1995, S. 24–64, hier S. 25.
- 6 Vgl. u. a. Massimo Perinelli, *Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit. Eine Analyse des Films „Liebe 47“*, Hamburg 1999; ders., *Frauen, Laternen und offene Türen. Zum Gender-Aspekt in Borcherts „Draußen vor der Tür“ und dessen Verfilmung „Liebe 47“*. Eine historische Betrachtung, in: *Jahrheft der Internationalen Wolfgang-Borchert-Gesellschaft* e. V. 12 (2000), S. 25–40. Siehe zum Film auch Robert G. Moeller, *When „Liebe Was Just a Five-Letter-Word: Wolfgang Liebeneiner's Love 47*, in: Wilfried Wilms/William Rasch (Hrsg.), *German Postwar Films. Life and Love in the Ruins*, New York 2008, S. 141–157.
- 7 Vgl. insgesamt zur medialen Rezeption von Borcherts Drama speziell in der Bundesrepublik Ulrike Weckel, *Spielarten der Vergangenheitsbewältigung. Wolfgang Borcherts Heimkehrer und sein langer Weg durch die westdeutschen Medien*, in: *Tel Aviver Jahrbuch für Deutsche Geschichte* 31 (2003), S. 125–161.
- 8 Vgl. zum Kontext von Borcherts Stück und dem Motiv der „Heimkehr“ in anderen literarischen Texten der Nachkriegszeit Hans-Gerd Winter, *„Du kommst, und*

Borcherts Drama

In weniger als acht Tagen soll Wolfgang Borchert im Herbst 1946 sein Drama verfasst haben. Wie im *Delirium* habe der Autor Tag und Nacht am Text gearbeitet, angetrieben von der Gewissheit seines nahenden Todes. Der damals erst 25-Jährige war durch Kriegsverletzungen und körperliche Erkrankungen schwer gezeichnet. Regelmäßige Fieberanfälle hatten ihn bettlägerig und pflegebedürftig gemacht. Angesichts einer schweren Lebererkrankung machten die Ärzte Borchert kaum Hoffnung auf Genesung.⁹ Der junge Autor resignierte jedoch nicht und stürzte sich in seine schriftstellerische Arbeit, wann immer es sein Gesundheitszustand zuließ.¹⁰ Die Uraufführung seines Stücks als Hörspiel im Februar 1947 konnte Borchert noch selbst miterleben, die Theaterpremiere in Hamburg am 21. November desselben Jahres wurde jedoch überschattet von seiner Todesnachricht: Einen Tag zuvor war er bei einem Kuraufenthalt in der Schweiz gestorben.

Borcherts früher Tod und der imposante Erfolg seines Dramas begründeten einen Mythos, der sich nicht zuletzt aus einer undifferenzierten Verquickung von Borcherts Biografie und dem Inhalt seines literarischen Werkes speiste.¹¹ Borchert selbst war während des Krieges als Soldat in Russland stationiert gewesen. Wegen vermeintlicher Selbstverstümmelung und Kritik am NS-Regime wurde er mehrfach inhaftiert. Am Ende des Krieges geriet er in französische Gefangenschaft, aus der er jedoch fliehen konnte. Er soll knapp 600 Kilometer zu Fuß zurückgelegt haben, ehe er am 10. Mai 1945 in Hamburg eintraf.¹² Wie viele andere Heimkehrer auch fand er seine Heimat

niemand will dich haben.“ Heimkehrertexte der unmittelbaren Nachkriegszeit, in: Ursula Heukamp (Hrsg.), *Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961)*, Bd. 1, Amsterdam 2001, S. 283–296.

- 9 Das Stück hieß ursprünglich „Ein Mann kommt nach Deutschland.“ Vgl. zur Entstehung und zum weiteren biografischen Hintergrund von Borchert Gordon Burgess, *Wolfgang Borchert. Ich glaube an mein Glück*, Berlin 2007, S. 200 ff.
- 10 In den wenigen Monaten seiner Schaffenszeit entstanden neben „Draußen vor der Tür“ noch zahlreiche Kurzgeschichten und Gedichte.
- 11 Vgl. Bettina Clausen, *Rückläufige Jugend. Bemerkungen zu Borchert und zum frühen Borchert-Erfolg*, in: Gordon Burgess/Hans-Gerd Winter (Hrsg.), „Pack das Leben bei den Haaren“. *Wolfgang Borchert in neuer Sicht*, Hamburg 1996, S. 225–237.
- 12 Vgl. Peter Rühmkorf, *Wolfgang Borchert*, Hamburg 2002, hier S. 107 ff.

nahezu vollständig zerstört vor. Insbesondere die Erfahrung, sich nirgends zu Hause zu fühlen, war prägend für eine Generation von Männern, die den Krieg überlebt hatte und nun versuchte, neu Fuß zu fassen. „Wir sind eine Generation ohne Heimkehr“, schrieb Borchert selbst in einem vielfach zitierten Text, „denn wir haben nichts, zu dem wir heimkehren könnten, und wir haben keinen, bei dem unser Herz aufgehoben wäre – so sind wir eine Generation ohne Abschied geworden und ohne Heimkehr“.¹³

Die literarische Figur Beckmann, die Hauptfigur des Dramas, gilt häufig als eine Art Personifizierung dieser „Generation ohne Abschied“. Er ist einer von denen, „die nach Hause kommen und die dann doch nicht nach Hause kommen, weil für sie kein Zuhause mehr da ist“, wie es im Vorspann des Stückes heißt. „Und ihr Zuhause ist dann draußen vor der Tür. Ihr Deutschland ist draußen, nachts im Regen, auf der Straße. Das ist ihr Deutschland.“

Erschöpft, körperlich lädiert und seelisch gebrochen trifft Beckmann am Ende des Krieges in Hamburg ein. Gott (in Gestalt eines weinerlichen, stark gealterten Mannes) und der Tod (in Gestalt eines überfressenen Beerdigungsunternehmers) beobachten ihn, wie er sich das Leben nehmen will. Beckmanns Sohn ist bei einem Bombenangriff gestorben, seine Frau hat ihn für einen anderen Mann verlassen. Aus Verzweiflung versucht er, sich zu ertränken. Die Elbe „spuckt“ ihn jedoch wieder zurück an Land und fordert ihn auf, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen. Zielloos streift Beckmann umher, stets begleitet von der Figur des „Anderen“ – ein lebensfrohes Alter Ego, mit dem Beckmann ständig im Dialog steht. Ein Mädchen nimmt ihn kurze Zeit später auf, doch als Beckmann vom Schicksal ihres Mannes erfährt – er ist bei Stalingrad gefallen –, holt ihn seine eigene Vergangenheit wieder ein. In Russland wurde ihm die Verantwortung für eine Gruppe deutscher Soldaten übertragen. Dabei starben elf seiner Kameraden. Bis heute verfolgen ihn die Toten und ihre Angehörigen in seinen Träumen.

Daher beschließt Beckmann, seinen ehemaligen Vorgesetzten aufzusuchen, um ihm, wie er selbst sagt, die Verantwortung für die Toten „zurückzugeben“. Er kommt zum Oberst nach Hause und unterbricht ihn und seine Familie beim Essen. Beckmann schildert seine Alpträume sehr realistisch

13 Wolfgang Borchert, *Generation ohne Abschied*, in: ders., *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*, S. 108–110, zit. S. 109.

und versetzt damit die gesamte Familie in Angst und Schrecken: Ein blutiger General spielt in seinen Träumen auf einem Xylophon aus Menschenknochen Marschmusik. Der Obert versucht, Beckmann zu beruhigen, zeigt jedoch keinerlei Verständnis für seine Schuldgefühle. Er belächelt ihn nur und weist ihn schließlich ab, indem er sein Auftreten als komische Kabarett-Nummer abtut. Daraufhin wendet sich Beckmann wirklich an einen Theaterdirektor, um mit seiner Geschichte auf der Bühne auftreten zu können. Doch auch dieser Versuch, etwas mit seinem Leben anzufangen, scheitert.

Schließlich begibt sich Beckmann zur Wohnung seiner Eltern, um dort Unterschlupf zu finden. Von Frau Kramer, der neuen Mieterin, erfährt er jedoch, dass sich die beiden das Leben genommen haben. Beckmanns Vater sei „ein bißchen doll auf die Juden“ gewesen, betont Frau Kramer. „Die Juden konnte Ihr Alter nicht verknusen. Die regten seine Galle an. Er wollte sie alle eigenhändig nach Palästina jagen, hat er immer gedonnert. Im Luftschuttkeller, wissen Sie, immer wenn eine Bombe runterging, hat er einen Fluch auf die Juden losgelassen.“¹⁴ Als die Eltern wegen ihrer NS-Verstrickung nach dem Krieg ihre Arbeit und ihre Wohnung verloren, hätten sie sich „selbst endgültig entnazifiziert“, so Frau Kramer ohne jedwede Anteilnahme: „Einen Morgen lagen sie steif und blau in der Küche. So was Dummes, sagt mein Alter, von dem Gas hätten wir einen ganzen Monat kochen können.“ Insbesondere diese Anspielung auf den Tod der Eltern durch eine Gasvergiftung ist bemerkenswert, weil sie – bewusst oder unbewusst – Assoziationen zum Holocaust weckt.¹⁵

Das Stück endet mit einer längeren Traumsequenz, in der Beckmann noch einmal alle Personen des Stückes begegnen, darunter auch die Gott-Figur. „Wann bist Du eigentlich lieb, lieber Gott?“, fragt Beckmann in anklagendem Tonfall. Gott habe es zugelassen, dass sein Sohn von einer „brüllenden Bombe“ zerrissen wurde. Und auch alles andere Leid habe er tatenlos geschehen lassen.

14 Die Anspielung auf den Antisemitismus und die NS-Vergangenheit von Beckmanns Eltern findet sich nur in der gedruckten Bühnenfassung. In der ursprünglichen Hörspiel-Version gab es den Verweis noch nicht. Vgl. Weckel, Spielarten der Vergangenheitsbewältigung, S. 130 ff.

15 Vgl. ebenda, S. 132–135.

„Wo warst du da eigentlich, als die Bomben brüllten, lieber Gott? Oder warst du lieb, als von meinem Spähtrupp elf Mann fehlten? Elf Mann zu wenig, lieber Gott, und du warst gar nicht da, lieber Gott. Die elf Mann haben gewiss laut geschrien in dem einsamen Wald, aber du warst nicht da, einfach nicht da, lieber Gott. Warst du in Stalingrad lieb, lieber Gott, warst du da lieb, wie? Ja? Wann warst du eigentlich lieb, Gott, wann? Wann hast du dich jemals um uns gekümmert, Gott?“

Beckmann hält eine richtiggehende Tirade und beschimpft Gott als „unmodern“ und als „weinerlichen Theologen“, den keiner mehr fürchtet. Ähnlich ablehnend verhält er sich auch gegenüber den anderen Figuren, die er alle für sein Schicksal verantwortlich macht. Am Ende erwacht er aus seinem Traum und schreit – einsam und verlassen – seine Verzweiflung und seinen Unmut heraus. Doch alle Fragen nach dem Sinn seines weiteren Lebens bleiben ohne Gehör:

„Wohin soll ich denn? Wovon soll ich leben? Mit wem? Für was? Wohin sollen wir auf dieser Welt! Verraten sind wir. Furchtbar verraten. Wo bist du, Anderer? Du bist doch sonst immer da! Wo bist du jetzt, Jasager? Jetzt antworte mir! Jetzt brauche ich dich, Antworter! Wo bist Du denn? Du bist ja plötzlich nicht mehr da! Wo bist du, Antworter, wo bist du, der mir den Tod nicht gönnte! Wo ist denn der alte Mann, der sich Gott nennt? Warum redet er denn nicht!! Gebt doch Antwort! Warum schweigt ihr denn? Warum? Gibt denn keiner eine Antwort? Gibt keiner Antwort??? Gibt denn keiner, keiner Antwort???“

Erfolg beim Publikum

Die Resonanz, die „Draußen vor der Tür“ bereits unmittelbar nach seiner Veröffentlichung hervorrief, war ungemein groß. Nach der Sendung des Hörspiels gingen zahlreiche Briefe in der Redaktion des NWDR ein. Auch an Programmzeitschriften oder an Borchert persönlich wendeten sich die Zuhörer. Das Spektrum der Reaktionen reichte dabei von nahezu euphorischer Zustimmung bis hin zu heftiger Kritik: Während sich einige Hörer stark mit Beckmann identifizierten und Borchert ausführlich für seine Arbeit dankten,

äußerten andere ihren Unmut, u. a. weil sie der depressive und pessimistische Charakter des Stückes verärgert hatte oder sie kein Verständnis für Beckmanns lamentierende Anklagehaltung aufbringen wollten.¹⁶ Ähnlich polarisierend waren die Reaktionen nach der Theaterpremiere in Hamburg. Borchert war es anscheinend gelungen, ein Thema anzusprechen, das viele Menschen bewegte – sei es, weil sie sich selbst in einer ähnlichen Situation wähten wie die Hauptfigur Beckmann, oder weil sie sich gerade nicht mit den aktuellen Problemen der Heimkehrer beschäftigen wollten. „Offensichtlich befriedigt ‚Draußen vor der Tür‘ zu dieser Zeit ein Bedürfnis der deutschen Öffentlichkeit nach Artikulation, nach Darstellung (und dadurch Bewältigung) einer Befindlichkeit, für die das Drama und sein Autor als prototypisch angenommen wurden.“¹⁷

Die Frage, welche Faktoren letztlich ausschlaggebend für den raschen Publikumserfolg von „Draußen vor der Tür“ waren, kann an dieser Stelle nicht ausführlicher erörtert werden. Durchaus plausibel erscheint die von Jan Philipp Reemtsma vorgebrachte These, dass Borcherts Drama u. a. deshalb auf große Resonanz stieß, weil Beckmann durchweg als Opfer eines anonymen Krieges erscheint. Das Stück habe den Zuschauern dadurch die Möglichkeit geboten, sich ebenfalls als Leidtragende des Krieges zu fühlen und eigene Verantwortung zu verdrängen. Inwiefern dabei auch Beckmanns pubertäre, von Selbstmitleid und Verzweiflung geprägte Haltung eine Rolle spielte, sei dahingestellt.¹⁸ Entscheidend ist, dass das Stück nicht die Frage nach einer individuellen Verantwortung für den Krieg und die von Deutschen verübten Verbrechen aufwarf, sondern die Opfer-Perspektive in den Mittelpunkt rückte.¹⁹ In der Tat fällt auf, dass im gesamten Stück lediglich die Deutschen als Teilnehmer (und zugleich Leidtragende) des Krieges in Erscheinung treten:

- 16 Insgesamt sind ca. 150 Briefe überliefert. Vgl. die ausführliche Analyse der Hörerresonanz bei Weckel, Spielarten der Vergangenheitsbewältigung, S. 137–144. Vgl. auch Bernd M. Kraske, „Draußen vor der Tür“. Anmerkungen zur Hörspiel-Rezeption, in: Rudolf Wolff (Hrsg.), Wolfgang Borchert. Werk und Wirkung, Bonn 1984, S. 38–55.
- 17 Alexander Koller, Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“. Zu den überzeitlichen Dimensionen eines Dramas, Marburg 2000, S. 53.
- 18 Reemtsma deutet die Larmoyanz der Hauptfigur u. a. als Ausdruck einer pubertären Haltung, die v. a. den Geschmack des jüngeren Publikums traf. Inwiefern diese von Borchert intendiert war oder der Autor beim Schreiben gar selbst noch spätpubertäre Gefühle verarbeitet hat, bleibt indes spekulativ. Vgl. Reemtsma, Generation ohne Abschied.
- 19 Vgl. auch Peter Reichel, Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München 2004, S. 45–51, hier S. 51.

„Im Wald bei Gorodok sind nur Deutsche gefallen, der Einbeinige ist ein verstümmelter deutscher Soldat. Die Verantwortung ist nur dann ein Problem, wenn es um deutsches Leben geht, Schuld gibt es nur, wenn Deutsche verwundet werden oder sterben. Die fragenden Frauen und Kinder sind deutsche Kinder, die nach dem Verbleib deutscher Männer fragen. Der blutige General des Albtraums ist ein deutscher General, der die Schuld am Tode Deutscher trägt, und der Oberst wird allein nach seiner Verantwortung für den Tod deutscher Soldaten gefragt.“²⁰

Selbst in der Szene mit der Nachbarin Frau Kramer, in der die Judenfeindschaft von Beckmanns Eltern thematisiert wird, sind es schlussendlich die Eltern selbst, die angesichts ihres Selbstmordes als Opfer politischer Umstände erscheinen.²¹

Der Erfolg von Borcherts Stück lässt sich gleichwohl nicht darauf reduzieren, dass es die Frage nach der individuellen Kriegsschuld ausspart. Die bis heute fortwirkende Ausstrahlungskraft von „Draußen vor der Tür“, die sich nicht zuletzt in den vielen zeitgenössischen Inszenierungen widerspiegelt, erschließt sich eher aus dem pazifistischen Grundcharakter des Stückes. Beckmanns innere Zerrissenheit, sein auswegloses Hadern und die Traumatisierungen, die aus der Kriegserfahrung herrühren, erscheinen geradezu exemplarisch für die Situation anderer Kriegsheimkehrer und verleihen dem Stück bis heute seine anhaltende Popularität.²²

20 Reemtsma, *Generation ohne Abschied*, S. 44 f.

21 Auf die Szene folgt im Stück ein Dialog zwischen Beckmann und dem „Anderen“, in dem alle „Opfer“ des Krieges mehr oder weniger vermischt werden. „Zwei alte Leute sind in die Gräberkolonie Ohlsdorf abgewandert“, bemerkt Beckmann zum Tod seiner Eltern. „Gestern waren es vielleicht zweitausend, vorgestern vielleicht siebzigtausend. Morgen werden es viertausend oder sechs Millionen sein. Abgewandert in die Massengräber der Welt. Wer fragt danach? Keiner. [...]“ Ob die Erwähnung von „sechs Millionen“ Toten eine bewusste Anspielung auf die Zahl der im Holocaust ermordeten Juden war, wie Reemtsma annimmt, ist unklar. Vgl. Reemtsma, *Generation ohne Abschied*, S. 54 f., und Weckel, *Spielarten der Vergangenheitsbewältigung*, S. 134.

22 Im Januar 2013 inszenierte Volker Lösch an der Berliner Schaubühne beispielsweise eine Variante von „Draußen vor der Tür“, in der am Ende ein Bundeswehr-Soldat über Kriegserfahrungen in Afghanistan und Bosnien erzählt.

Liebe 47

Nach dem Erfolg des Hörspiels und der Theaterinszenierung von „Draußen vor der Tür“ war es wohl nur eine Frage der Zeit, ehe sich auch die Filmbranche für Borcherts Drama interessierte. Die Göttinger Filmaufbau GmbH erwarb 1948 die Rechte an der Verfilmung. Die Regie übernahm Wolfgang Liebeneiner, der als Regisseur bereits für die erste Theaterinszenierung in Hamburg verantwortlich gewesen war.²³ Die Hauptrolle des Beckmann spielte Karl John. Im Frühjahr 1949 kam der Film unter dem Titel *Liebe 47* in die Kinos.²⁴

Liebeneiners Film unterscheidet sich erheblich von der Bühnenfassung des Dramas. Einige Aspekte werden merklich abgeschwächt, zum Beispiel der Verweis auf den Antisemitismus von Beckmanns Eltern.²⁵ Zwar wird in *Liebe 47* die NS-Verstrickung als Ursache für den Selbstmord erwähnt, im Dialog zwischen Frau Kramer und Beckmann fehlt jedoch die Anspielung auf die Judenfeindschaft von Beckmanns Vater. Deutlich verändert ist auch die Rolle des Obersts, der im Film in ziviler Kleidung auftritt und kaum noch als einstiger Militärangehöriger zu erkennen ist. Anders als im Drama zeigen die Familienangehörigen des Obersts deutlich mehr Anteilnahme an Beckmanns Schicksal. Die mit Abstand größte Veränderung zum Stück nahm Wolfgang Liebeneiner jedoch vor, indem er Beckmann eine gleichwertige weibliche Hauptfigur an die

- 23 Liebeneiner war als Regisseur in der Nachkriegszeit umstritten, da er persönlich stark in das NS-Regime involviert war. Er übte wichtige Funktionen im NS-Filmwesen aus und inszenierte 1941 u. a. den „Euthanasie“-Film *Ich klage an*. Nach 1945 konnte er nahtlos als Regisseur weiterarbeiten. Vgl. zur Liebeneiners Biografie Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. M. 2007, S. 365 f.
- 24 Anders als das Theaterstück oder das Hörspiel wurde Liebeneiners Film jedoch kein besonders großer Erfolg. Die Gründe dafür lassen sich retrospektiv nur schwer fassen. Denkbar ist, dass das Publikum 1949 bereits keine Bilder vom zerstörten Deutschland mehr sehen wollte. Auch das Interesse, sich mit der Vergangenheit zu beschäftigen, war möglicherweise gering. Vgl. Gordon Burgess, *Kein Erfolg: Liebe 47*, in: *Jahresheft der Internationalen Wolfgang-Borchert-Gesellschaft* 4 (1992), S. 37–45.
- 25 Vgl. die hervorragende Untersuchung des Films auf der Internetseite „Film und Geschichte“ der Universität Hannover, http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/liebe-47.html. Dort finden sich neben einem Sequenzprotokoll auch eine Inhaltsanalyse und zahlreiche Materialien zum Film.

Seite stellte. Das im Stück anonym bleibende Mädchen, das Beckmann kurzzeitig zu sich nach Hause nimmt, heißt im Film Anna. Gespielt wird sie von Hilde Krahl, Liebeneiners Ehefrau. In langen Rückblenden erzählt der Film ihr Schicksal, das von vielen Rückschlägen und Entbehrungen geprägt ist: Ihr Mann ist im Krieg gefallen und ihr Kind auf der Flucht vor den Russen verunglückt; sie selbst wurde von Männern zur Prostitution genötigt. Wie Beckmann denkt auch sie über Selbstmord nach. Der Film verdoppelt dadurch die Opfer-Perspektive, die in *Liebe 47* nicht mehr allein auf die Männer, sondern vielmehr auf die gesamte deutsche Gesellschaft ausgeweitet wird.

Im Verlauf des Films rückt die Beziehung zwischen Beckmann und Anna mehr und mehr in den Mittelpunkt. Die Handlung mündet schließlich in einem schwülstigen Happy End, das den Inhalt von Borcherts Drama *ad absurdum* führt. Anstelle der hilflosen Verzweiflung, mit der Beckmann im Drama alleine zurückbleibt, steht in *Liebe 47* ein moralischer Schluss, in dem Beckmann und Anna zueinander finden und beschließen, gemeinsam einen neuen Anfang zu wagen.²⁶ Die im Drama misslungene Heimkehr gelingt im Film: Statt „Draußen vor der Tür“ landet Beckmann am Ende buchstäblich „Drinne auf dem Sofa“, wie bereits einige zeitgenössische Kritiken anmerkten.²⁷ Liebeneiner selbst rechtfertigte die inhaltliche Umgestaltung des Dramas im Rahmen einer Diskussionsveranstaltung: Sein „Problem sei gewesen, den Aufschrei der Verlassenheit zu überwinden“, hieß es in einem Bericht über die Veranstaltung, „und er, Liebeneiner, habe, als er die realistische Lebensgeschichte Annas neben die metaphysischen Schreckensvisionen stellte, keine andere ehrliche Antwort gefunden als diese: zwei Menschen zu zeigen, die gut zueinander sind und die nicht die Welt verbessern wollen, sondern sich selbst. In diesem Sinne solle sein Film ein Anruf an den Menschen sein, erst einmal in dem eigenen verantwortlichen Umkreis durch gegenseitiges Verstehen und Helfen das Gute zu tun.“²⁸

Liebeneiners Aussage verdeutlicht, dass es dem Regisseur primär darum ging, ein vermeintliches Publikumsinteresse zu bedienen. Er unterstellte dabei, dass die Kinogänger kein Interesse mehr an der ursprünglichen Aussage des

26 Vgl. Burgess, Kein Erfolg, S. 39 f.

27 Vgl. den Überblick über die Kritiken auf http://www.geschichte-projekte-hannover.de/filmundgeschichte/deutschland_nach_1945/zeitgenossische-spielfilme/die-filme-3/liebe-47/der-film-in-der-zeitgenossischen-kritik.html.

28 E. K., Liebeneiner gibt Antwort, in: Film-Echo (1949) 18, S. 246.



Werbeplakat: „Ein Film der Frauen unserer Zeit“

Dramas gehabt hätten. Darüber hinaus waren sicher auch kommerzielle Interessen ausschlaggebend dafür, dass das Drama so stark verfremdet wurde. Denn „die Verquickung der Geschichte eines männlichen ‚Heimkehrers‘ mit einem weiblichen Schicksal von der ‚Heimatfront‘ war nicht nur das Mittel, Borcherts pessimistisches, anklagendes Stück optimistischer und versöhnlicher enden zu lassen“, so Ulrike Weckel. „Die Weiterentwicklung des Stoffs trug auch dem vielfach artikulierten Identifikationsbedürfnis von Frauen Rechnung, was angesichts dessen, daß man glaubte, Frauen stellten die Mehrheit des Kinopublikums, auch ökonomisch motiviert gewesen sein dürfte.“²⁹ Ein deutliches Indiz dafür sind einzelne Werbeplakate für den Film, die gezielt um Frauen als Zuschauer warben.

29 Weckel, Spielarten der Vergangenheit, S. 153 f.

TV-Verfilmungen in der Bundesrepublik und in der DDR

Zum 10. Todestag von Wolfgang Borchert am 20. November 1957 strahlte das westdeutsche Fernsehen eine neue Verfilmung von „Draußen vor der Tür“ aus. Produziert wurde der Film vom Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR). Das Thema der Kriegsheimkehrer hatte zwar zwischenzeitlich an Bedeutung verloren, bekam jedoch durch die kurz zuvor erfolgte Rückkehr der letzten Kriegsgefangenen aus Russland neue Aktualität.³⁰

Im Vergleich zu *Liebe 47* orientierte sich die TV-Fassung wieder deutlich näher an Borcherts Stück. Lediglich der Auftritt von Gott und Tod zu Beginn des Stückes und einige andere surreale Elemente, u. a. der Auftritt der Elbe, fehlen in der Inszenierung. Rudolf Noelte, der Regisseur des Films, hat sich insgesamt für eine sehr realistische Interpretation des Dramas entschieden.³¹ So tritt beispielsweise auch die Figur des Anderen im Film als realer Mensch in Erscheinung. Interessant an der westdeutschen TV-Fassung von „Draußen vor der Tür“ ist u. a., wie der Film mit den Themen Schuld und Verdrängung umgeht. Beispielhaft hierfür sind die beiden Szenen, in denen Beckmann (gespielt von Paul Edwin Roth) den Oberst aufsucht und von Frau Kramer über den Selbstmord seiner Eltern informiert wird.

Die Begegnung mit dem Oberst erscheint im Film weniger aufrüttelnd als in der Textfassung, da Beckmann in der TV-Fassung durchweg von Müdigkeit gezeichnet ist. Sein Auftreten gegenüber dem Oberst wirkt eher erschöpft als anklagend, zwischenzeitlich ruht er sich sogar auf einer kleinen Sitzbank aus.

Die Familie des Obersts wirkt zudem weniger dekadent: Im gesamten Raum gibt es außer dem Esstisch keine weiteren Möbel, zu essen gibt es auch

30 Die letzten deutschen Kriegsgefangenen waren bereits 1955/56 in die Bundesrepublik zurückgekehrt. Vgl. zu den Hintergründen Manfred Görtemaker, *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2004, S. 333–338.

31 Noelte hatte das Stück bereits 1948 am Berliner Hebbel-Theater inszeniert, ebenfalls in einer eher realistischen Version. Die Rolle des „Beckmann“ spielte damals Paul Edwin Roth, den Noelte auch für seinen Film als Hauptdarsteller auswählte. Vgl. J. M., Rudolf Noelte, der einsame Meister bürgerlicher Endspiele, in: Henning Rischbieter (Hrsg.), *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*, Berlin 1999, S. 163–178, hier S. 163 f.; Amadeus Gerlach, *Draußen vor der Tür*, in: ders. (Hrsg.), *Inszenierungen in Moll. Der Regisseur Rudolf Noelte*, Berlin 1996, S. 40–68, hier S. 40–43.



Szene beim Oberst aus der NWDR-Produktion.

nur Erbsensuppe mit Würstchen. Der Oberst selbst schenkt Beckmann zum Schluss sogar eine Flasche Schnaps.³² Trotz dieser Akzentverschiebungen bleibt in der Szene die ursprüngliche Intention erhalten: Der Oberst erinnert in seiner preußischen Erscheinung (glatter Scheitel, stramme Haltung, uniformähnliche Jacke) an einen klassischen Militär, der nicht bereit ist, die Schuldgefühle Beckmanns und die damit einhergehenden Vorwürfe zu akzeptieren. Auch im Film rät der Oberst Beckmann – Clausewitz zitierend –, doch „lieber bei unserer guten deutschen Wahrheit“ zu bleiben. Denn „wer die Wahrheit“ hochhalte, „der marschiert immer noch am besten“. Als Beckmann von seinen nächtlichen Albträumen berichtet, zeigt sich der Oberst nur kurzzeitig irritiert. Ähnlich wie im Drama verhöhnt er Beckmann schließlich. Seine gesamte Familie verfällt am Ende der Szene in einen hämischen Lachkrampf.

Die Szene mit Frau Kramer orientiert sich in der westdeutschen TV-Fassung ebenfalls stark an Borcherts Original, allerdings gibt es auch hier eine bemerkenswerte Änderung. Auffällig ist, dass – ähnlich wie in *Liebe 47* – der Verweis auf den Antisemitismus von Beckmanns Eltern im Gespräch nicht

32 In der Textfassung des Dramas stiehlt Beckmann hingegen die Flasche und zusätzlich ein Stück Brot. Die TV-Inszenierung schafft außerdem eine große Distanz zwischen Beckmann und dem Oberst, da der Raum insgesamt sehr groß und hoch ist. Die räumliche Distanz wird in der Szene auch akustisch durch einen Halleffekt unterstrichen.

erwähnt wird. Auch die Verstrickung ins NS-Regime wird deutlich abgemildert. So erwähnt Frau Kramer gegenüber Beckmann lediglich:

„Ihr Vater hatte sich ein wenig verausgabt in den seligen 12 Jahren. Und als dann der ganze Rummel vorbei war, haben sie ihn an die Luft gesetzt, ohne Pension versteht sich. Und dann mussten sie noch aus der Wohnung raus. Nur n' Kochtopf durften sie behalten. War natürlich trübe. Hat den beiden Alten den Rest gegeben. Und dann konnten sie wohl nicht mehr, oder wollten auch nicht mehr und eines Morgens lagen sie steif und blau in der Küche. So was Blödes, hat mein Alter noch gesagt, von dem Gas hätte man einen ganzen Monat kochen können.“

Bereits die Bezeichnungen „selige 12 Jahre“ oder „der ganze Rummel“ für die NS-Zeit wirken aus heutiger Sicht befremdlich, und auch die Erwähnung des Selbstmordes durch die Gasvergiftung verliert in dieser Szene ihre Brisanz, weil der Querverweis auf die Judenverfolgung ausbleibt.³³

Die beiden hier geschilderten Szenen verdeutlichen, dass Borcherts Drama in der westdeutschen TV-Fassung an einigen Stellen etwas milder inszeniert war.³⁴ Die gezielte Ausblendung des Antisemitismus verweist insbesondere auf das in der westdeutschen Öffentlichkeit zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend tabuisierte Thema der Judenverfolgung.³⁵ Generell waren die wenigen westdeutschen Fernsehfilme, die sich in den 1950er-Jahren überhaupt mit dem Krieg beschäftigten, häufig dadurch gekennzeichnet, dass sie

33 Der Film stellt Frau Kramer zudem sehr einseitig dar. Während sie im Drama laut Regieanweisung mit einer „gleichgültigen, grauenhaften, glatten Freundlichkeit“ beschrieben wird und im Verlauf der Szene „eher wehleidig als brutal“ und „immer mehr schwatzhaft und schnodderig als absichtlich gemein“ auftritt, ist sie in der westdeutschen TV-Fassung durchweg unterkühlt und böse. Mit starrem Blick und verschränkten Armen vor dem Körper wirkt sie geradezu teilnahmslos.

34 Ein anderes Indiz hierfür ist das Ende der TV-Fassung. Den verzweifelten Aufschrei am Ende des Dramas („Gibt denn keiner Antwort??“) spricht Beckmann im Film still und in sich gekehrt, ohne Protest. Das Ende wirkt dadurch sehr zurückgenommen.

35 Erst ein Jahr zuvor hatte die Veröffentlichung von Alain Resnais Meisterwerk *Nacht und Nebel* (Nuit et brouillard, Frankreich 1955) in der BRD für eine intensive Debatte über den Holocaust gesorgt, nachdem die Bundesregierung „erfolgreich“ gegen die Aufführung des Films im Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes interveniert hatte. Vgl. Sylvie Lindeperg, „Nacht und Nebel“. Ein Film in der Geschichte, Berlin 2010, S. 220–259.

die NS-Vergangenheit verklärten.³⁶ Gleichwohl würde man dem NWDR-Film kaum gerecht, wenn man ihn auf diese Aspekte reduzierte. Insgesamt gelingt es dem Fernsehfilm durchaus, die Stimmung von Borcherts Drama umzusetzen. Bemerkenswert ist vor allem die für damalige Fernsehfilme ästhetisch sehr anspruchsvolle Inszenierung, u. a. durch die kontrastreiche Lichtgestaltung und die bewusste Kombination von Außen- und Studioaufnahmen.³⁷ Die von Borchert an mehreren Stellen thematisierte Verdrängung von Schuld und Verantwortung wird im Film auch nicht gänzlich ausgespart. So rät der Theaterdirektor Beckmann beispielsweise, bei der Schilderung seiner Kriegserlebnisse nicht so sehr auf der Wahrheit zu beharren. Damit mache man sich nur unbeliebt: „Wo kämen wir denn hin, wenn alle Leute plötzlich die Wahrheit sagen wollten! Wer will denn heute etwas von der Wahrheit wissen?“ In dieser Szene hielt sich der Film exakt an Borcherts Textvorlage.

Auf den Tag genau drei Jahre nach der Aufführung des westdeutschen Fernsehfilms sendete das DDR-Fernsehen eine eigene Version von „Draußen vor der Tür“. Der TV-Film entstand unter der Regie von Fritz Bornemann. Die Hauptrolle des Beckmann übernahm Raimar Johannes Baur. Die Inszenierung des DFF war in verschiedener Hinsicht bemerkenswert, u. a. weil Wolfgang Borchert in der DDR zunächst keine besonders große Anerkennung gefunden hatte. Im Gegensatz zur umfangreichen Rezeption von „Draußen vor der Tür“ im Westen wurde Borcherts Werk in DDR eher verhalten aufgenommen. Zwar gab es auch einige positive Stimmen zu den ersten Inszenierungen des Stückes in der Bundesrepublik und in West-Berlin,³⁸ insgesamt überwog jedoch eine kritische Sicht.³⁹ Unter anderem warf man

36 Vgl. Knut Hickethier, Kriegserlebnis und Kriegsdeutung im bundesdeutschen Fernsehen der fünfziger Jahre, in: Ursula Heukenkamp (Hrsg.), Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961), Bd. 2, Amsterdam 2001, S. 759–775, hier S. 761 f. Vgl. ausführlich zum Thema Christoph Classen, Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1966, Köln 1995.

37 Vgl. Knut Hickethier, Keine Mittelmäßigkeit, keine Beschönigung. Rudolf Noelte als Fernsehspiel- und Filmregisseur, in: Gerlach (Hrsg.), Inszenierungen in Moll, S. 208–223, hier S. 210 f.

38 Vgl. Horst Splittgerber, Borcherts „Draußen vor der Tür“, in: Die Weltbühne, 4. 5. 1948.

39 Vgl. beispielhaft die vier Meinungen, die 1948 in der kulturpolitischen Wochenzeitung *Sonntag* erschienen: Das wahre Bild des Heimkehrers? Meinungen zu Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“, in: Sonntag, 2. 5. 1948.

Borchert vor, ein zu destruktives Gesellschaftsbild zu zeichnen, das keine Allgemeingültigkeit beanspruchen könne. Einige Kritiker argumentierten auch ideologisch, indem sie Borcherts Stück als reaktionäres Werk beschimpften. Darüber hinaus erschwerte möglicherweise auch die in der DDR tabuisierte Situation der Kriegsgefangenen eine unvoreingenommene Rezeption.⁴⁰

Es dauerte fast 10 Jahre, ehe „Draußen vor der Tür“ erstmals an einem Theater in der DDR aufgeführt werden konnte. Eine gedruckte Version von Borcherts „Gesammelten Werken“ erschien erst 1957 aus Anlass des 10. Todestages des Autors. Der Hintergrund dafür war eine ideologische Neu-Interpretation von Borcherts Werk in der DDR, die Borchert nunmehr als humanistischen Autor zu vereinnahmen versuchte. Die anklagende Haltung von Beckmann in „Draußen vor der Tür“ beziehe sich allein auf das restaurative Gesellschaftsmodell des Westens – während in der DDR durch den Aufbau des Sozialismus bereits die notwendigen politischen Konsequenzen gezogen worden seien.⁴¹

„Daß der Kalte Krieg Borcherts Stück im Osten höchst willkommen machte, ist nur eine von vielen Absurditäten. Je mehr der Originalhintergrund in die Ferne rückte und damit die ‚Gefahr‘ gesamtdeutscher Betroffenheit hinweg abstrahiert werden konnte, desto besser eignete es sich zum Gleichnis für eine Auseinandersetzung mit der restaurativen Kanzlerdemokratie der Adenauerära, ja, es war geradezu ideal für diese Rolle. Nunmehr konnte es im Osten unter dem Rubrum ‚Wie sie es selbst sehen ...‘ rangieren, als das Werk eines potentiellen Bündnispartners, der sich noch mit einer regressiven gesellschaftlichen Konstellation auseinander zu setzen hatte: ewiggestrige Militärs (Oberst), ewiggestrige Unterhaltungsindustrie (Kabarettregisseur), ewiggestrige Kleinbürger (Frau Kramer) und

40 Generell ist die Borchert-Rezeption in der DDR bislang nicht besonders gut erforscht. Einen Überblick bietet Joachim Holstein, Borchert zwischen Ost und West, in: Jahressheft der Internationalen Wolfgang-Borchert-Gesellschaft 5 (1993), S. 28–44. Holstein verweist auch auf weitere Kritiken. Vgl. außerdem Gunnar Müller-Waldeck, Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“ im Westen und im Osten, in: Sinn und Form 60 (2008) 2, S. 252–260.

41 Eine wissenschaftlich „fundierte“ Analyse dieser Sichtweise lieferte 1966 die Dissertation von Marianne Schmidt. 1970 erschien eine gekürzte Fassung der Arbeit in gedruckter Form. Vgl. Marianne Schmidt, Wolfgang Borchert. Analysen und Aspekte, Halle 1970, S. 65–92.

das ewig dagegen protestierende ‚bessere Deutschland‘ (Beckmann) – das alles sprach für sich.“⁴²

Die ostdeutsche TV-Fassung von „Draußen vor der Tür“ entstand zudem im Kontext einer Vielzahl von Anti-Kriegs-Fernsehfällen, die im Jahr 1960 im DFF ausgestrahlt wurden.⁴³

Unabhängig von ihrem politischen Entstehungshintergrund ist die ostdeutsche TV-Fassung von „Draußen vor der Tür“ auch in inhaltlicher und ästhetischer Hinsicht überaus bemerkenswert. Denn gerade im direkten Vergleich zu *Liebe 47* und der NWDR-Fassung ist die DDR-Verfilmung interessanterweise die Inszenierung, die Borcherts Werk am nächsten kommt. Der Film orientiert sich durchweg am Original-Text des Dramas und integriert – trotz einiger Kürzungen – alle wichtigen Szenen des Stückes, einschließlich der Traumsequenzen und der expressionistischen Passagen, in denen die Elbe und die Figuren Gott und Tod auftreten. Für die surrealen Aspekte hat Bornemann eine ästhetische Entsprechung gefunden: Sie werden meist mithilfe von Überblendungen dargestellt; die Dialoge mit der Figur des Anderen setzt der Film hingegen durch Off-Kommentare in Szene. Künstlerisch ist der Film sichtlich geprägt vom Stil des Epischen Theaters: Kulissen werden meist nur angedeutet, Requisiten stets sehr gezielt eingesetzt. Auch die Musik kommt nur sporadisch zum Einsatz, unterstreicht dabei jedoch die Grundstimmung des Dramas, zum Beispiel, als Beckmann dem Oberst von seinem Traum erzählt. Insgesamt wirkt der karge Inszenierungsstil durchweg angemessen für Borcherts Werk, weil er die Einsamkeit der Hauptfigur visuell unterstreicht.

Anders als die beiden westdeutschen Verfilmungen hält sich der Film auch in den Szenen mit dem Oberst und mit Frau Kramer strikt an den Originaltext. Kleine Gesten, die Bornemann meist mithilfe von Detailaufnahmen in Szene setzt, bekräftigen dabei Borcherts Intentionen. So schirmt der Oberst beispielsweise demonstrativ sein Essen mit der Hand ab, wodurch seine egoistische Haltung noch mehr betont wird. Die DDR-Fassung ist zudem die einzige der drei hier diskutierten Verfilmungen, die auch die Judenfeindschaft von Beckmanns Eltern enthält.

42 Müller-Waldeck, Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“, S. 260.

43 Vgl. Peter Hoff, „Gewissen in Aufruhr“ – Kriegserlebnis und Kriegsdeutung im Fernsehen der DDR der fünfziger Jahre, in: Heukamp (Hrsg.), Schuld und Sühne?, S. 777–790, hier S. 786.



Die DDR-Verfilmung: Szene mit Frau Kramer.

Am Ende des Gespräches mit Frau Kramer wiederholt Beckmann – wie im Drama auch – noch einmal die Anspielung auf die Gasverschwendung, um Frau Kramers Herzlosigkeit bloßzustellen.

Unterschiede zur westdeutschen TV-Fassung gibt es auch in der abschließenden Traumsequenz, als Beckmann u. a. noch einmal auf den „lieben Gott“ trifft. In der DFF-Verfilmung steht Beckmann leicht erhöht hinter Gott und redet – von oben herab – auf ihn ein, während dieser hilflos vor sich hin stammelt. Wie im Drama bezeichnet Beckmann Gott als „unmodern“ und als „weinerlichen Theologen“, den man nicht mehr fürchten müsse. Vor dem Hintergrund der SED-Kirchenpolitik, die darauf abzielte, den gesellschaftlichen Einfluss der Kirche so weit wie möglich einzuschränken, passte Beckmanns Tirade sehr gut in den politischen Kontext der damaligen Zeit.⁴⁴ Die westdeutsche TV-Fassung enthält die Rede zwar auch, allerdings in deutlich gekürzter Form und mit einem eher stummen Gott, der die Anklage teilnahmslos erduldet – möglicherweise wollte man damit Rücksicht auf die religiösen Empfindungen der Zuschauer in der Bundesrepublik nehmen.

Die werkgetreue Adaption von „Draußen vor der Tür“ im DDR-Fernsehen erscheint insgesamt in einem ambivalenten Licht. Einerseits entsprach

44 Vgl. als Überblick zu den damaligen Auseinandersetzungen zwischen der SED und den Kirchen in der DDR: Frédéric Hartweg (Hrsg.), *SED und Kirche. Eine Dokumentation ihrer Beziehungen*, Bd. 1: SED 1946–1967, Neukirchen-Vluyn 1995, S. 277–303.

der Film tatsächlich Borcherts Werk, andererseits lässt sich die Inszenierung nicht losgelöst von der politischen Vereinnahmung für die SED-Kulturpolitik betrachten. Erst die sozialistische Lesart, „Draußen vor der Tür“ richte sich als Anklage gegen das Gesellschaftssystem der Bundesrepublik, machte die Inszenierung in dieser Form möglich. Das unterstreicht auch die Berichterstattung über den Film. „Die Aufführung, die der Deutsche Fernsehfunk in der vergangenen Woche ausstrahlte, traf mit seltener Klarheit und Reinheit den Stil des Werkes“, schrieb beispielsweise das *Neue Deutschland*. Sie habe „die konkreten politischen Bezüge, die westdeutsche Aufführungen fast immer vermissen lassen, zu voller Geltung“ gebracht. Dem Film sei es gelungen, „die Episoden aus dem Zufälligen, Vereinzelt in die Verbindlichkeit einer gesellschaftlichen Aussage zu heben“. Er zeige „scharfgezeichnete Figuren, in denen sich die den politischen Firmenwechsel überdauernde Gefühlskälte und Herzlosigkeit der Bourgeoiswelt verkörpert“. ⁴⁵ In der Fachzeitschrift *Unser Rundfunk* wurde der Film ebenfalls breit gewürdigt und auf die Aktualität von Borcherts Stück im Hinblick auf die „Militarisierung“ der Bundesrepublik verwiesen: „In unserer Republik hat der Frieden feste Wurzeln und wird vom Unkraut nicht bedroht – aber es ist auch für uns in der DDR gut, die Gefahr zu kennen, und wenn die Botschaft dieses Stückes viele Fernseher der Bundesrepublik erreicht, trägt auch dies dazu bei, daß der Frieden siegt und die Kriegsgewinnler und ihre Generäle verenden müssen – draußen vor der Tür.“ ⁴⁶

Beckmanns filmische Wiederkehr

Die unterschiedlichen filmischen Inszenierungen von „Draußen vor der Tür“ unterstreichen die Ausstrahlungskraft, die Borcherts Drama besitzt. Der pazifistische Charakter des Stückes einerseits und das hohe Identifikationspotenzial der Hauptfigur Beckmann andererseits finden sich durchaus in allen drei Filmen wieder. Die jeweiligen gesellschaftlichen Umstände und

45 H. Ke., Diagnose eines Nachkriegs. „Draußen vor der Tür“ von Wolfgang Borchert im Deutschen Fernsehfunk, in: Neues Deutschland, 28. 11. 1960. Vgl. auch W. Schwemin, „Draußen vor der Tür“. Wolfgang Borcherts Stück als Fernsehspiel, in: Berliner Zeitung, 23. 11. 1960.

46 Jan Koplowitz, „Draußen vor der Tür“, in: Unser Rundfunk, 25. 12. 1960.

der konkrete Entstehungshintergrund der einzelnen Verfilmungen führten indes zu ganz unterschiedlichen Akzentuierungen. Am stärksten zeigen sich diese in *Liebe 47*, in dem vor allem die Verdopplung der Opfer-Perspektive hervorsteht. Indem der Film neben Beckmann eine weibliche Hauptfigur in den Mittelpunkt rückt und in einem frei erfundenen Happy End mündet, wird Borcherts Drama geradezu ins Gegenteil verkehrt. Die beiden später entstandenen TV-Fassungen in der Bundesrepublik und in der DDR zeichnen sich indes dadurch aus, dass sie sich deutlich stärker um eine werkgetreue Umsetzung von Borcherts Drama bemühten und dabei auch ästhetisch anspruchsvoll inszeniert waren. Zeittypische Eigenarten besitzen beide Film gleichwohl, u. a. die Ausblendung des Antisemitismus in der Inszenierung des Nordwestdeutschen Rundfunks. Eine wichtige Voraussetzung für die DDR-Fassung, die sich im unmittelbaren Vergleich am stärksten an der Textfassung von „Draußen vor der Tür“ orientierte, war hingegen die politische Vereinnahmung von Borcherts Werk im Kontext der Kalten Kriege.

Seit 1960 hat es in Deutschland interessanterweise keine eigenständigen Neu-Verfilmungen von „Draußen vor der Tür“ mehr gegeben.⁴⁷ Die filmische Figur Beckmann lässt sich als Prototyp des Kriegsheimkehrers indes in vielen anderen Filmen wiederfinden, wobei sich die Ähnlichkeiten mitunter erst auf einen zweiten Blick erschließen. Jan Philipp Reemtsma hat beispielsweise auf die filmische Verwandtschaft zwischen Beckmann und dem amerikanischen Vietnam-Veteranen John Rambo (*Rambo – First Blood*; R.: Ted Kotcheff, USA 1982) hingewiesen.⁴⁸ Ähnliche Parallelen könnte man auch zu andern Kriegsheimkehrern ziehen, insbesondere in den amerikanischen Vietnamfilmen, die Mitte der 1970er-Jahren entstanden sind und die Einsamkeit der Veteranen in den Mittelpunkt rückten.⁴⁹ So erinnert beispielsweise eine Figur wie Travis Bickle (*Taxi Driver*, R.: Martin Scorsese, USA 1976) gleich mehrfach an Beckmann: Auch er kann nachts nicht mehr schlafen und fühlt sich nur noch auf der Straße zu Hause, ähnlich wie Beckmann versucht auch Bickle, eine Frau kennenzulernen – und scheitert dabei. Bickle fühlt sich ebenfalls von

47 Im westdeutschen Fernsehen wurden gelegentlich aufgezeichnete Theaterinszenierungen übertragen. Im DFF gab es eine Ko-Produktion von „Draußen vor der Tür“ mit dem finnischen Fernsehen, die am 7. 12. 1986 ausgestrahlt wurde.

48 Vgl. Reemtsma, *Generation ohne Abschied*, S. 24 ff. und 46 ff.

49 Vgl. Stefan Reinecke, *Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*, Marburg 1993, S. 27–34, hier S. 28 f.

Gott verlassen, und auch seine Zwiegespräche mit sich selbst erinnern entfernt an Beckmann, wenngleich es in Scorseses Film keine Figur des Anderen gibt, sondern Bickle Tagebuch schreibt oder direkt mit seinem Spiegelbild spricht.⁵⁰ Was Beckmann jedoch maßgeblich von den Vietnam-Veteranen im amerikanischen Kino unterscheidet, ist deren explizite Gewaltbereitschaft. Beckmann strahlt hingegen keinerlei Bedrohung aus. Im Gegenteil: Um ihre verängstigte Mutter zu beruhigen, betont die Tochter des Obersts an einer Stelle des Dramas sogar, wie harmlos Beckmann wirkt: „Das ist einer von denen, die mit einem kleinen Knax nach Hause kommen. Die tun nichts.“ Für Travis Bickle – und erst recht für John Rambo – gilt dies freilich nicht mehr.

50 Vgl. die ausführliche Analyse zu *Taxi Driver* von Georg Seeßlen, Martin Scorsese, Berlin 2003, S. 103–126, mit Bezug zur Bickles Einsamkeit als Kriegsheimkehrer S. 104 ff.

„Wie lange fahren wir noch?“ – „Bis wir zu Hause sind“

Die Inszenierung von Flucht und Vertreibung
als Heimkehr im DDR-Fernsehfilm *Wege übers Land*

Die Worte „Flucht“ und „Vertreibung“ bezeichnen den erzwungenen Weggang von einem Ort. Flucht und Vertreibung geschehen unfreiwillig. Lieber würde man bleiben. Also handelt es sich bei dem Ort, den es zu verlassen gilt, um einen geschätzten, lieb gewonnenen – um das Heim zum Beispiel. Das Wort „Heimkehr“ hingegen impliziert genau diesen vertrauten Ort, ein Heim, in das man zurückkommt. Es suggeriert eine weite Reise, die man hinter sich hat und nun beendet. Die Begriffe „Flucht“ und „Vertreibung“ stehen der „Heimkehr“ semantisch demnach auf den ersten Blick diametral gegenüber. Doch Worte sind bloß Platzhalter, sie kennen keine feste Zuschreibung und ändern je nach Kontext ihre Bedeutung. Dies gilt ohnehin für Begriffe wie „Flucht“ und „Heimkehr“, zeitlos und abstrakt wie sie sind, und es gilt für sie umso mehr im Zusammenhang des Kriegsendes 1945. Damals war ganz Europa „unterwegs“,¹ aus den verschiedensten Richtungen und Motiven kommend und gehend. Ein Flüchtling konnte da sehr gut ein Heimkehrer sein und andersherum.

So scheint es auf den ersten Blick durchaus den bevölkerungspolitischen Ambivalenzen der unmittelbaren Nachkriegszeit angemessen, wenn ein DDR-Fernsehfilm die *Wege übers Land* des Jahres 1945, die seine Heldin beschreitet, zugleich als Flucht und als Heimkehr darstellte. Und doch steckte mehr dahinter – wiederum neue zeitgenössische Kontexte der späten sechziger Jahre in der DDR, als der Film produziert wurde. Denn die Heldin Gertrud Habersaat floh in *Wege übers Land* aus Regionen östlich der Flüsse Oder und Neiße, und eine solche Flucht musste, wie zu zeigen sein

1 Vgl. Eugene M. Kulischer, *Europe on the Move. War and Population Changes 1917–47*, New York 1948.

wird, 1968 in der DDR zwangsläufig als eine Heimkehr gezeigt werden. Wie also Gertruds Fluchterfahrungen und -motive im Film *Wege übers Land* inszeniert und dramaturgisch begründet sind, soll im Folgenden untersucht werden. Welche ideologischen Leitbilder lassen sich aus der Inszenierung von Gertruds Flucht ablesen? Welche eigene Sprache sprechen dabei die Bilder? Und wie ist der Treck als filmisches Moment in einem DDR-Fernsehfilm des Jahres 1968 kulturpolitisch grundsätzlich einzuordnen?

Der DDR-Fernsehfilm *Wege übers Land* geht auf Sendung

In der Woche vom 22. bis 29. September 1968 strahlte der Deutsche Fernsehfunke (DFF), das Fernsehen der DDR, einen fünfteiligen Fernsehfilm aus. Der Film trug den Titel *Wege übers Land*. Die einzelnen Folgen liefen jeweils in Spielfilmlänge zur besten Sendezeit nach der *Aktuellen Kamera*, den Nachrichten, ab 20:00 Uhr im Abendprogramm. Angekündigt wurde der Film als „Dramatischer Fernsehroman von Helmut Sakowski“.² Für *Wege übers Land* schrieb Helmut Sakowski das Buch, Martin Eckermann führte Regie, Helga Korff-Edel übernahm die Dramaturgie. Sakowski war SED-Parteimitglied und seit 1968 Vizepräsident des Kulturbundes. Die Produktion *Wege übers Land* verhalf ihm zum Durchbruch, ebenso übrigens wie Ursula Karuseit, die die Hauptrolle der Gertrud Habersaat in diesem DFF-Film verkörperte. Schon die Zeitschrift *Funk und Fernsehen der DDR*, das offizielle Fernsehprogramm in der DDR und eine der Zeitschriften mit den höchsten Auflagen,³ widmete Ursula Karuseit eine ganze Seite und porträtierte sie mit einem biografischen Hauptartikel samt großer Nahaufnahme

- 2 Alle Detailangaben zum Film, den Sendeplätzen und der Programmankündigung aus diesem Absatz in: *Funk und Fernsehen der DDR* (15.–22. 9. 1968) 38 sowie *Funk und Fernsehen der DDR* (23.–29. 9. 1968) 39, S. 14 f. Für die Hilfe bei dieser Quellenrecherche danke ich Robert Kluth, Berlin.
- 3 Im Jahr 1988 zählte die Zeitschrift (die mittlerweile „FF dabei“ hieß) 1 480 000 Exemplare. Zum Vergleich: Die Tageszeitung „Neues Deutschland“, Organ der SED, erschien 1988 in einer Auflage von 1 098 000. Die Auflage von „FF dabei“ war also deutlich höher. Zahlen und Einschätzung nach Gunter Holzweißig, *Die schärfste Waffe der Partei. Eine Mediengeschichte der DDR*, Köln/Wien/Weimar 2002, S. 214 ff.

in ihrer Rolle als Gertrud Habersaat.⁴ Eine Reihe von Publikumsliebblingen gab sich für *Wege übers Land* außerdem die Ehre: Armin Mueller-Stahl und Manfred Krug besetzten tragende Rollen, und auch Angelica Domröse sowie Carmen-Maja Antoni waren mit von der Partie. Der erstklassige Sendeplatz wie die Starbesetzung zeitigten schließlich ihren Erfolg: *Wege übers Land* wurde zum „Straßenfeger“.

Im DFF existierte für Zuschauerforschung eine eigene Abteilung, die die Resonanz und Sehbeteiligung für die einzelnen Sendungen quantitativ und qualitativ auszuwerten suchte. Ihre Ergebnisse hielt sie auf sogenannten Sehbeteiligungskarteien fest. Diese Karteien sind erhalten, sie werden im Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) in Potsdam aufbewahrt.⁵ Für den Film *Wege übers Land* findet sich auf den Sehbeteiligungskarteien für jede der fünf Folgen eine „Einschaltquote“ von über 50 %, die letzte erreichte den Höchstwert von 57,7 %.⁶ Der Aussagewert dieser hohen Prozentzahlen ist jedoch sehr begrenzt. Denn sie beziehen sich auf eine lediglich 506 Zuschauer starke Untersuchungsgruppe und keineswegs auf die Gesamtzuschauerzahl. Fraglich ist also, wie repräsentativ die Ergebnisse wirklich sind. In der Dokumentation der DFF-Abteilung Zuschauerforschung heißt es im Hinblick auf die Befragung zu *Wege übers Land*: „Es wurden 506 Fernsehzuschauer (über 14 Jahre) in 235 repräsentativ für die DDR-Gesamtzuschauerschaft nach Zufall ausgewählten Haushalten befragt.“⁷ Das DRA erläutert generell zur Arbeitsweise der DFF-Zuschauerforschung:

- 4 Vgl. Ingeborg Nössig, Ursula Karusseit, in: Funk und Fernsehen der DDR (23.–29. 9. 1968) 39, S. 15.
- 5 Das DRA hat die Sehbeteiligungskarteien der Abteilung Zuschauerforschung online verfügbar gemacht, vgl. <http://www.dra.de/online/bestandsinfos/zuschauerforschung/#sehbeteiligung> (8. 4. 2013).
- 6 Vgl. Ergebnisse der Sofortresonanz zu *Wege übers Land* I–V, Bestand Zuschauerforschung Sehbeteiligungskarteien, HA Dramatische Kunst, Mehrteiler, DK 01, DRA, online verfügbar unter: <http://www.dra.de/cgi-bin/zuschauerforschung/sehbeteiligungskartei.pl?Filecode=DK01&Page=4> (5. 4. 2013).
- 7 Ergebnisse der 18. Sofortresonanz vom 4. 10. 1968, 18. PW 1968, Bericht der Abteilung Zuschauerforschung vom 14. 10. 1968, DRA Potsdam, Bestand Schriftgut Zuschauerforschung H008-02-04-0059, S. 1, online verfügbar unter: <http://www.dra.de/online/bestandsinfos/zuschauerforschung/zuschauerforschung/H008-02-04-0059.pdf/18.PW-1968.pdf> (5. 4. 2013).

„die Sehbeteiligung wurde nach dem so genannten Zufallsverfahren ermittelt. [...] 15 Städte und 14 Landgebiete wurden ausgelost, die Post lieferte Adressen von allen dort angemeldeten Fernsehteilnehmern. Von diesen wurden, wiederum per Zufall, etwa 600 Haushalte gezogen. Jede Woche wurden auf diese Weise neue Adressen ermittelt. Nebenberufliche Befrager suchten die Einwohner auf. Diese Befragungen waren auf freiwilliger Basis, strengste Anonymität sowie Vertraulichkeit wurden zugesichert. [...] Die Wochenberichte mit den Tabellen zur Sehbeteiligung und Bewertung erhielten ca. 30 Fernsehmitarbeiter (Mitglieder des Staatlichen Komitees, Bereichleiter, Chefredakteure) als ‚Vertrauliche Verschlusssache‘. In der Regel wussten nicht einmal die Fernsehmacher selbst, wie ihre Sendungen beim Publikum ankamen.“⁸

Die erfassten Sehbeteiligungen dienten also rein internen, programmpolitischen Zwecken, geben aber gerade deshalb Aufschluss über Erfolg oder Misserfolg der einzelnen Sendungen – nicht öffentliche Dokumente benötigten keine öffentlichkeitswirksame Beschönigung. *Wege übers Land* lag in den Umfragen der Abteilung Zuschauerforschung von allen Fernsehfilmen insgesamt unter den drei quotenstärksten Sendungen, nur geschlagen von den Produktionen *Dr. Schlüter* (R.: Achim Hübner, DFF 1965) und *Ohne Kampf kein Sieg* (R.: Rudi Kurz, DFF 1966).⁹ Fernsehen war in der DDR der 1960er-Jahre ein soziales „Event“, Freunde und Familie kamen zusammen, man sah gemeinsam fern, sodass anzunehmen ist, dass vor einem Empfangsgerät oft eine ganze Gruppe von Zuschauern saß.

Angesichts der Prominenz und programmpolitischen Bedeutung von *Wege übers Land* ist interessant, welches Thema darin eine besondere Rolle spielte. Helmut Sakowski und Martin Eckermann erzählen nicht nur die Lebensgeschichte der fiktiven Gertrud Habersaat im Verlauf von drei Jahrzehnten deutscher Geschichte zwischen etwa 1925 und 1955. Sie problema-

8 DRA, Zur Arbeitsweise der Zuschauerforschung, online verfügbar unter: <http://www.dra.de/online/bestandsinfos/zuschauerforschung/index.html#schriftgut> (5. 4. 2013).

9 Vgl. Anmerkung zu *Wege übers Land*, in: Ergebnisse der 18. Sofortresonanz vom 4. 10. 1968, 18. PW 1968, Bericht der Abteilung Zuschauerforschung vom 14. 10. 1968, DRA Potsdam, Bestand Schriftgut Zuschauerforschung H008-02-04-0059, online verfügbar unter: <http://www.dra.de/online/bestandsinfos/zuschauerforschung/zuschauerforschung/H008-02-04-0059.pdf/18.PW-1968.pdf> (5. 4. 2013).

tisieren in diesem Rahmen auch die Geschichte von Flucht und Vertreibung der Deutschen aus den historischen osteuropäischen Siedlungsgebieten am Ende und in der Folge des Zweiten Weltkrieges,¹⁰ denn die Filmheldin Gertrud erlebt die Flucht zu Kriegsende.

Gertrud stammt aus dem kleinen, fiktiven Dorf Rakowen. Sie ist eine einfache Frau, fleißig und tapfer. Als Wirtschafterin arbeitet sie, seit sie ein junges Mädchen ist, auf dem größten Hof in Rakowen, dem Gut der Familie Leßtorff. Sie ist fest entschlossen, eines Tages Herrin über einen eigenen Hof zu werden und ihrer ärmlichen Herkunft zu entfliehen. Sie will weg von der Mutter und deren kleiner Hütte, dem Bretterverschlag, in dessen Garten der einzige Reichtum, ein üppiger Apfelbaum, steht. Gertruds Mutter hat resigniert: Antriebslos vegetiert sie vor sich hin und verfällt zusehends dem Alkohol. Doch Gertrud will es zu etwas bringen. Sie macht sich bei den Leßtorffs unentbehrlich und führt in der Abwesenheit des Gutsherrn Jürgen Leßtorff den Hof. Freilich hofft sie dabei inständig, dass Leßtorff sie eines Tages heiraten wird, denn schon lang ist sie nicht nur seine Wirtschafterin, sondern auch heimliche Geliebte.

Aber es kommt anders, als sie denkt. Die politischen Ereignisse, die Gertrud von sich fernhalten wollte, überschlagen sich. Sie hatte sich heraushalten wollen aus den Belangen der politisch immer stärker werdenden Nationalsozialisten, die auch vor Rakowen nicht haltmachen. Doch dann offenbart Leßtorff ihr, dass er sie nicht nur nicht heiraten, sondern sich von ihr trennen und fortan eine Liaison mit der Gräfin Palvner auf Adlig Rakowen führen werde. Dies sei nach seiner ruhmreichen Heimkehr aus dem Polenfeldzug für seine Karriere opportuner.

Für Gertrud bricht eine Welt zusammen. Nach einigem Zögern nimmt sie den Heiratsantrag von Erwin Kalluweit an, dessen gleichermaßen unmoralischem wie unwiderstehlichem Angebot sie erliegt: Kalluweit will Gertrud mit nach Polen nehmen, wo er in der Folge des Polenfeldzugs einen Hof zugeteilt bekommen hat. Tatsächlich vertreiben die deutschen Besatzer polnische Bauern aus dem neu errichteten Warthegau in das benachbarte Generalgouvernement, wo sie in Ghettos oder Konzentrationslager deportiert werden,

10 Freilich ist dies nur eines von vielen Themen, die die Filmemacher in ihrem Fünfteiler ansprechen. So geht es in *Wege übers Land* vordergründig beispielweise vor allem um die Kollektivierung der Landwirtschaft, die in diesem Beitrag jedoch kaum diskutiert wird, da der Fokus auf der Inszenierung der Flucht und des Trecks liegen soll.



Ursula Karusseit als Gertrud Habersaat auf ihrem Weg nach Westen. Sie flieht vor dem Krieg, aber sie zieht heim nach Rakowen. Optisch unterscheidet sie sich dabei nicht von den übrigen deutschen Flüchtlingen. Bild: DRA



Gertrud auf der Flucht – aufgenommen aus der Luft. Die totale Luftperspektive verstärkt den Eindruck der einsamen und hoffnungslosen Lage, in der sich Gertrud befindet. Lange Einstellungen, untermalt nur von den Geräuschen der Artillerie in der Ferne und knirschendem Schnee, sollen die Szene authentisch, fast dokumentarisch wirken lassen. Bild: DRA

um Westpolen stattdessen mit umgesiedelten Volksdeutschen aus anderen Teilen Osteuropas und ausgewählten, linientreuen Bauern aus dem Reich zu besiedeln. Gertrud weiß, dass sie als Kalluweits Frau einen fremden Hof übernehmen würde – sie willigt dennoch ein. Alle Bedenken oder moralische Zweifel wischt sie bewusst beiseite. Die Früchte ihrer eigenen Arbeit in Rakowen wurden ihr ungerechtfertigt und willkürlich genommen. Im polnischen Hof sieht sie nun ihre einzige reelle Chance, jemals zum heiß erträumten eigenen Gut zu kommen.

Doch dort beginnt Gertrud zu dümmern, welches Unrecht sie begangen hat. Sie wird Zeugin der Vertreibung ihrer polnischen Vorgänger und ist zutiefst schockiert. Zunehmend fühlt sie sich unwohl. Obwohl die Jahre vergehen, wird sie nie wirklich heimisch auf dem fremden Hof. Selbst dass sie zwei jüdische Kinder vor der Deportation rettet und bei sich aufnimmt, hilft ihr kaum: Gertrud wird nicht heimisch und hat Gewissensbisse. Mit Kalluweit gibt es außerdem nur Streit. Dass sie die Ehe mit ihm als Mittel zum Zweck eingegangen ist, rächt sich nun. Kalluweit wird ebenso wenig glücklich und meldet sich aus Verzweiflung freiwillig zur SS. Als der Krieg auf die Deutschen zurückschlägt, die Wehrmacht an zwei Fronten zurückgedrängt wird, die Rote Armee von Osten her immer näher rückt, macht Gertrud sich zusammen mit Millionen anderer Deutscher im Osten auf den Weg nach Westen. Sie flieht. Sie flieht vor dem Krieg – doch sie verlässt dabei nicht ihre Heimat. Gemeinsam mit ihren Kindern begibt sie sich zwar auf den Treck, doch nicht ins Ungewisse, sondern zurück ins vertraute Rakowen, Gertruds angestammte Heimat, soll dieser sie führen. Gertrud kehrt heim.

Gertrud auf dem Treck

Die Bilder von Gertrud auf dem Treck bilden den Auftakt zum dritten Teil von *Wege übers Land*. Über mehr als 20 Minuten hinweg¹¹ lässt der Regisseur den Zuschauer Gertruds kräftezehrende Flucht verfolgen. Er zeigt, wie sie

11 *Wege übers Land*, Teil 3, Filmminute (FM) 03:00–23:06. Diese und alle folgenden Angaben zu Filmzitaten aus *Wege übers Land* beziehen sich auf die Edition: Martin Eckermann, *Wege übers Land* (DDR TV-Archiv), DVD 1–3, Ice Storm/Telepool, Deutschland 2010.

mit Kindern und Handwagen zu Fuß über verschneite Landstraßen zieht. Bei einer Gesamtlänge von 120 Minuten Laufzeit, die Teil 3 des Fernsehfilms aufweist, macht dies ein Sechstel der Gesamthandlung aus. Die Szenen vom Treck erscheinen in der Chronologie der erzählten Zeit, es handelt sich also nicht um Rückblenden, Einschübe, Vorausdeutungen oder sonstige dramaturgische Zeitsprünge. Der Zuschauer soll gezwungen werden, Schritt für Schritt mit Gertrud mitzugehen. Dazu dienen kaum unterbrochene, lange Einstellungen, mit der die Kamera Gertruds beschwerlichen Weg zu dokumentieren scheint.

In der Schlüsselszene von Gertruds Flucht etwa nähert sich die Kamera Gertrud, ihrem Handwagen und ihren zwei Kindern ganz langsam in einer Totalen von oben, wie sie auf einer schier nie enden wollenden Straße ohne Anfang oder Endpunkt dahinzieht. Die Szene weist bei einer Gesamtlänge von 03:51 Minuten (oder 231 Sekunden) lediglich acht Schnitte auf.¹² Das bedeutet, dass durchschnittlich nur alle 29 Sekunden ein Schnitt im Bild erfolgt. Die Bilder laufen also über lange Sekunden in Echtzeit. Erzählte Zeit und Erzählzeit decken sich hier streckenweise. Diese Art der Inszenierung erweckt einen authentischen, dokumentarischen Anschein. Dieser Eindruck verstärkt sich noch dadurch, dass die Szene keinerlei musikalische Untermalung erfährt, sondern nur Geräusche von Artilleriegeschützen in der Ferne, tosendem Wind, dem knirschenden Schnee unter Gertruds Füßen und den Rädern ihres Handwagens zu hören sind – keine wörtliche Rede, nur scheinbar authentische Kriegskulisse. Innerhalb dieser dokumentarischen Suggestion, der wortlosen Totalen, vertieft die Kamera jedoch einzelne Blickpunkte in Nahaufnahmen. Immer wieder fährt sie ganz dicht an Gertruds Gesicht heran und gewährt dem Betrachter dadurch Eindrücke von ihren Emotionen, ihrem Gemütszustand und Innenleben. Gertrud wendet dem Zuschauer ihr schmerzverzerrtes Gesicht zu, blickt dabei nur knapp an der Kamera vorbei gen Boden. Sie atmet schwer. Danach filmt die Kamera sie von hinten, blickt ihr über die Schulter. Der Zuschauer soll dadurch Gertruds Perspektive einnehmen, wie sie den schweren Wagen allein Richtung Horizont auf der stur geradeaus führenden und dadurch umso monotoneren Straße zieht. Und dann geht nichts mehr. Der Wagen stockt, Gertrud kann ihn nicht weiter bewegen. Sie hat einfach keine Kraft mehr und bricht zusammen. Ihr Blick fällt wieder gen Boden, sie kauert

12 Vgl. *Wege übers Land*, Teil 3, FM 09:37–13:28.

sich nieder, unendlich erschöpft. Mit dieser Reihe intensiver Nahaufnahmen bricht die Kamera die totale Perspektive. Sie fängt dadurch Gertruds desolote Verfassung ein, charakterisiert so die Gefahren, die Hoffungslosigkeit und die Mühsal des Trecks.

Die Inszenierung der Flucht in *Wege übers Land* knüpft an die Bildikone des Trecks an. Auch der Historiker Mathias Beer spricht vom Treck als dem „Sinnbild für ‚Flucht und Vertreibung‘“. Doch er macht auch klar, dass das Bild vom Treck das Thema bereits zu stilisieren beginnt, sich semantisch verselbstständigt, denn der historische Treck der Jahre 1944/45, „konnte das Ergebnis von Evakuierung und Flucht, aber genauso von Umsiedlung, Abschiebung und Ausweisung sein“.¹³ Dass das schwarz-weiße Bild von sich über weite Winterfelder bewegenden Menschenmassen, Kinder, Koffer und Karren hinter sich herziehend, heute unweigerlich mit dem Treck ostdeutscher Flüchtlinge nach Westen am Ende des Zweiten Weltkriegs assoziiert wird, ist eine Folge der Karriere, die dieses Bild in Literatur, Film und Fernsehen mittlerweile vollzogen hat. Die vielfältigen historischen Flucht- und Vertreibungsvorgänge der Jahre 1944 bis ca. 1949 in Osteuropa sind immer und immer wieder in diesem Bild des Trecks verkürzt worden, so oft, dass es heute zu einem „Jahrhundertbild“,¹⁴ zu einem „Gedächtnisort“,¹⁵ kurz zu einer Ikone geworden ist.

Die Zeitzeugin und Soziologin Elisabeth Pfeil konstatiert, dass der „Treck“ 1948 nicht zum ersten Mal auftauchte, dass also die ostdeutschen Flüchtlinge ihn kaum begründet haben können. Sie verortet das Wort „Treck“ etymologisch in der „Flucht der Buren“. 1948 schrieb sie über diese Zwangsmigration in Süden Afrikas: „[...] so lebhaft beschäftigte sie die Geister und blieb so fest im Gedächtnis haften, daß die Wagenzüge der fliehenden Ostdeutschen nach den Burenzügen benannt wurden, die trecks von 1899 lebten wieder auf in den Trecks von 1945“.¹⁶ Pfeil muss freilich korrigiert werden, weil als „Großer Treck“ der Buren die Fluchtbewegung von etwa 6000 Buren nordwärts gilt,

13 Vgl. Mathias Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen. Voraussetzungen, Verlauf, Folgen*, München 2011, S. 16.

14 Vgl. Gerhard Paul, *Der Flüchtlingstreck. Bilder von Flucht und Vertreibung als europäische lieux de mémoire*, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 1900 bis 1949*, Bonn 2009, S. 666–674.

15 Vgl. Eva Hahn/Hans Henning Hahn, *Flucht und Vertreibung*, in: Etienne Francois/Hagen Schulze (Hrsg.), *Deutsche Erinnerungsorte*, Bd. 1, München 2001, S. 335–351.

16 Elisabeth Pfeil, *Der Flüchtling. Gestalt einer Zeitenwende*, Hamburg 1948, S. 19.

die bereits zwischen 1835 und 1841 einsetzte, nachdem die niederländische Kapkolonie Südafrika an Großbritannien abgetreten worden war, und nicht erst 1899, als der Zweite Burenkrieg begann.¹⁷ Wohl aber war „[die] britische Kriegsführung gegen die südafrikanischen ‚Buren‘ (Bauern) [...] um 1900 ein weiteres Beispiel für die Verschränkung von Kolonialkrieg, Deportation und Lagerinternierung“.¹⁸

Nun stellten die Buren aus der Perspektive von 1948 bei Weiten nicht den jüngsten Fall von Zwangsmigration dar, vielmehr fanden zwischen dem frühen 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts etliche Fälle von Flucht, Vertreibung und ethnischer Säuberung statt – und zwar weltweit.¹⁹ Dass Pfeil laut eigener Aussage, dennoch die Buren besonders „im Gedächtnis haften“ blieben, lässt daher eventuell Rückschlüsse auf Schwerpunktsetzungen in der gesellschaftlichen Erinnerung und Medialisierung dieser Vertreibungs-geschehen zu.²⁰ Bei alledem kann man jedenfalls festhalten: Der Treck war keine genuine Erscheinung der Jahre 1944/45, ja noch nicht einmal des 20. Jahrhunderts, und stellte dazu keineswegs bloß eine Formation deutscher Flüchtlinge dar, denn Flucht und Vertreibung sind als Begleiterscheinung oder Folge von kriegesischen Auseinandersetzungen geradezu Leitmo-tive der Menschheitsgeschichte. Sie kehren seit Jahrtausenden wieder und wieder,²¹ wenngleich sie nie „alternativlos“ waren.²²

17 Vgl. Martin Meredith, *Diamonds, Gold, and War. The British, the Boers, and the Making of South Africa*, New York 2007, S. 5 ff.

18 Michael Schwartz, *Ethnische „Säuberungen“ in der Moderne. Globale Wechselwirkungen nationalistischer und rassistischer Gewaltpolitik im 19. und 20. Jahrhundert*, München 2013, S. 214.

19 Vgl. ebenda, S. 16–20; vgl. Norman M. Naimark, *Flammender Hass. Ethnische Säuberungen im 20. Jahrhundert*, München 2004, S. 29–134.

20 Michael Schwartz weist darauf hin, dass der „Burenkrieg‘ zwischen 1899 und 1902 in der britischen Öffentlichkeit ‚zu heftigen Debatten‘ und auch zu vehementer ‚internationaler Kritik‘ geführt [hat]. Der Burenkrieg war in Großbritannien so umstritten wie in Deutschland später der Hererokrieg. [...] Die kolonialistische Gewaltkultur des Imperialismus wurde in dessen Zentren um 1900 nicht widerspruchlos hingenommen.“, Schwartz, *Ethnische „Säuberungen“*, S. 208.

21 Vgl. Naimark, *Flammender Hass*, S. 14; Rainer Münz, *Das Jahrhundert der Vertreibungen*, in: *Transit. Europäische Revue* 23 (2002), S. 132–154; Phillip Ther/Holm Sundhaussen (Hrsg.), *Nationalitätenkonflikte im 20. Jahrhundert. Ursachen von interethnischer Gewalt im Vergleich*, Wiesbaden 2001; Kulischer, *Europe on the Move*.

22 Vgl. Schwartz, *Ethnische „Säuberungen“*, S. 16.



Gertrud Habersaat mit ihren Kindern bei der Ankunft in Rakowen. Sie erklärt: „Auch hier war der Krieg“ – aber die Landschaft empfängt die Heimkehrende paradiesisch unberührt wie von jeher. Bild: DRA

In *Wege übers Land* kommt es auf dem Treck zu folgender Szene: Gertrud hat mit ihren Kindern in einer Scheune Zuflucht für die Nacht gesucht. Der Junge fragt: „Wie lange fahren wir noch?“ Gertrud antwortet: „Bis wir zu Hause sind.“²³ Ein kurzer Wortwechsel, aber eine Schlüsselszene im gesamten Film. Auf die bange Frage des Jungen, mitten in der Nacht in der Kälte einer spärlichen Scheune irgendwo im polnischen Winter, antwortet Gertrud: „Bis wir zu Hause sind.“ Sie schmückt ihre Antwort aus mit verklärenden Schilderungen dieses „Zuhause“ in Rakowen:

„Ich habe nie ein schöneres Dorf gesehen. Es hat eine breite Straße, an der stehen Lindenbäume. Und wenn Sommer ist, dann duften die Linden und es riecht wie Honig. Und viele Häuser gibt es, aus roten Ziegeln, und alle ganz. Und einen See, der ist blank und blau. Und einen Wald, der ist viel grüner als die Wälder anderswo. Und ein weißes Schloss gibt es, das steht in einem Park. [...] Wir wohnen in einem ganz kleinen Haus. Mit einer ganz kleinen Stube. Und ganz kleinen Fensterchen. Aber

23 Vgl. die Szene in der Scheune in: *Wege übers Land*, Teil 3, FM 06:08–8:03.

hinter dem Haus ist ein Garten. Mit einem großen Apfelbaum. [...] Ja. Das ist schön.“²⁴

In ihrer Erinnerung hat sich Rakowen für Gertrud zum gelobten Land gewandelt. Sie beschreibt es als natürliche Idylle, als friedvollen Schutzraum, als ihr Paradies, das als solches sogar den obligatorischen Apfelbaum in seiner Mitte aufweist. Allerdings steht dieser hier zwar für Fruchtbarkeit, doch nicht im negativ konnotierten, biblischen Sinne des Sündenfalls, sondern als leuchtendes Symbol für die Schönheit der Natur und des fruchtbaren Bodens in Rakowen. Der Apfelbaum wird zum Zentrum von Gertruds Heimatinnerung. Er wird das Gegenbild zum Krieg und Fluchtgeschehen, steht für Schönheit und Leben gegenüber Tod und Zerstörung. Gertrud träumt davon, wie der Baum unverrück- und unverwüstbar den Zeiten trotzte und sie nun bald wieder willkommen heißen werde. In dieser Wiedererkennung liegt für Gertrud der Beweis, dorthin zu gehören, wo dieser Apfelbaum steht. Diesen Baum kannte sie immer schon. Dort ist sie aufgewachsen, und ihrer Meinung nach hat sie sich dadurch ihr Gewohnheits-, ja, ihr Heimatrecht auf eben diesen Garten mit Apfelbaum erworben. Nicht nur Gertruds Worte in besagter Scheunenszene folgen dieser Argumentation und Bildsprache, auch spätere Szenen bestätigen sie.

Endlich in Rakowen angekommen, erwartet Gertrud und die Kinder²⁵ die satte, grüne Pracht einer bezaubert inszenierten Landschaft – als stamme sie direkt aus dem malerischen Bilderbogen eines typischen Heimatfilms, wie sie etwa fünfzehn Jahre zuvor hundertfach in bundesrepublikanischen Kinos liefen und die Massen begeisterten.²⁶ Allerdings: Es regnet, und Ger-

24 *Wege übers Land*, Teil 3, FM 06:43–08:00.

25 Mittlerweile führt Gertrud drei Kinder mit sich. Auf dem Treck traf sie auf eine Gruppe sowjetischer Soldaten. Sie hat Angst, doch die Soldaten tun ihr nichts. Vielmehr suchen sie nach jemandem, der sich um das Baby kümmern kann, das sie auf dem Vormarsch aufgelesen haben. Einer der Soldaten drängt Gertrud den Säugling auf, die ihn zwar widerwillig, aber letztlich doch annimmt und behält. Vgl. *Wege übers Land*, Teil 3, FM 18:25–20:22.

26 Besonders erfolgreich waren in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre in der Bundesrepublik die Heimatfilme *Schwarzwaldmädel* (R.: Hans Deppe, BDR 1950), *Grün ist die Heide* (R.: Hans Deppe, BRD 1951), *Die Försterchristl* (R.: Arthur Maria Rabenalt, BRD 1952), *Der Förster vom Silberwald* (R.: Alfons Stummer, BRD 1954/55), *Die Mädels vom Immenhof* (R.: Wolfgang Schleif, BRD 1955). Vgl. dazu die Artikel-

trud räumt ein: „Hier ist auch der Krieg gewesen.“ Autowracks liegen am Straßenrand. Den Wald, der jetzt eher „schwarz“ aussieht, hatte sie „viel grüner“ in Erinnerung, und der See ist grau anstatt blau. Doch mit dem langen Kameraschwenk in die Weiten der Natur gewinnen die Bilder von Wald und Wiesen nichtsdestotrotz eine starke, eigene Qualität. Sie strahlen Ruhe und Beständigkeit aus, und die Friedensglocken läuten dazu.²⁷ Daher präsentiert sich Rakowen bei der Ankunft trotz Regen und einiger zerstörter Geräte am Wegesrand alles in allem ganz so, wie Gertrud es ihren Kindern versprochen hatte: nicht nur als das Ziel, das Ruhe, Frieden und das Ende der Flucht verheißt, sondern auch als idyllisches Zuhause, endlich als eine Heimat.

Gertrud Habersaat – Flüchtling oder Heimkehrerin?

Gertruds Situation unterscheidet sich maßgeblich von der Lage, in der sich die meisten anderen Flüchtlinge, Vertriebenen, Ausgewiesenen, Umsiedler, Evakuierten oder auch *Displaced Persons* (DPs) nach dem Krieg befanden.²⁸ Für diese Menschen, die 1945 auf der Suche nach einer neuen Heimat in Deutschland, Europa oder darüber hinaus unterwegs waren, existieren mannigfaltige Begriffe, denn mannigfaltig waren auch ihre Schicksale.²⁹ Zum einen waren bereits die Fälle von Zwangsmigrationen in Osteuropa während, am Ende und in der Folge des Zweiten Weltkriegs im Einzelnen

serie über den Geschäftserfolg der Filme im Film-Echo: Georg Herzberg, Echo der Filme im Querschnitt, in: Film-Echo (1952) 36, S. 810; ebenda (1953) 52, S. 1340 f.; ebenda (1955) 76, S. 1884/76; vgl. ebenso: Das Filmrennen 1958/59. Jahresbericht und Zusammenfassungen, in: Filmblätter (1959) 52–53, S. 1343–1372. Vgl. allgemein zum Genre des bundesdeutschen Heimatfilms und seinem Erfolg: Alexandra Ludewig, Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film, Bielefeld 2011; Alasdair King, Placing 'Green Is The Heath' (1951). Spatial Politics and Emergent West German Identity, in: Randall Halle/Margaret McCarthy (Hrsg.), Light Movies. German Popular Film in Perspective, Detroit 2003, S. 130–147; Gerhard Bliersbach, So grün war die Heide ... Die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm, Weinheim/Basel 1989.

27 Vgl. alle Schilderungen dieser Szene in *Wege übers Land*, Teil 3, FM 21:30–23:09.

28 Vgl. Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, S. 8.

29 Vgl. ebenda, S. 7 f.

so unterschiedlich, wie sie zahlreich waren. Sie sind daher in ihrer Bezeichnung jeweils abhängig vom Zeitpunkt und den konkreten Umständen der fraglichen erzwungenen Migration. Zum anderen betrafen sie überdies nicht nur Deutsche,³⁰ wenngleich 14 Millionen³¹ betroffene Deutsche rein zahlenmäßig doch die stärkste Gruppe ausmachten. Außerdem kamen Anfang 1945 und nach dem offiziellen Kriegsende am 8. Mai 1945 noch etwa 5,7 Millionen³² befreite Zwangsarbeiter und Insassen aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern hinzu, die sogenannten Displaced Persons. In der Folge der deutschen Besatzung waren sie einst aus ihrer Heimat nach Deutschland verschleppt worden und konnten nun, da sie mittellos, oft ausgemergelt und schwerkrank in einem kriegszerstörten Land plötzlich auf sich allein gestellt waren, ohne fremde Hilfe nicht mehr in ihr Zuhause zurückfinden – sofern dieses denn noch so existierte, wie sie es hatten zurücklassen müssen.

Gertrud Habersaats *Wege übers Land* jedenfalls entsprechen denjenigen der Flucht: eine direkte Reaktion „aus eigenem Antrieb“³³ auf den näher rückenden, lebensbedrohlichen Krieg. Vertreibungen und Umsiedlungen Deutscher erfolgten erst im Anschluss an diese Fluchtbewegungen vom Winter 1944/45. Die „ordnungsgemäße und humane Überführung“ von Millionen von Deutschen in die vier Besatzungszonen Deutschlands“ nach den alliierten Beschlüssen von Potsdam im Sommer 1945 löste dabei die „wilden

30 Vgl. hierzu sowie darüber hinaus zu den komplexen Bedeutungsfeldern der „Chiffre ‚Flucht und Vertreibung‘“ ebenda, S. 13–19.

31 Zahlangabe nach dem Konzeptpapier der Stiftung Flucht, Vertreibung, Versöhnung (SFVV), S. 6, online verfügbar unter: http://www.sfvv.de/sites/default/files/downloads/konzeption_2012_sfvv.pdf (5. 4. 2013). Zahlenangaben zu den deutschen Flüchtlingen und Vertriebenen variieren in der Forschung stark und unterlagen seit dem Zeitpunkt des Ereignisses wechselnder politischer Deutung. Die SFVV, die im Bundesauftrag seit 2008 das Ziel verfolgt, „ein Ausstellungs-, Dokumentations- und Informationszentrum in Berlin zu den Themen Flucht, Vertreibungen und Zwangsmigration im 20. Jahrhundert“ (Konzeptpapier SFVV, S. 6) zu errichten, wird mittlerweile von einem wissenschaftlichen Beraterkreis begleitet, der internationale Experten und unterschiedliche Forschungsströmungen zum Thema vereint, vgl. die Homepage der SFVV, <http://www.sfvv.de/de/stiftung/wissenschaftlicher-beraterkreis> (5. 4. 2013). Die Zahlenangaben der SFVV können daher als valide Durchschnittswerte des neuesten Stands betrachtet werden.

32 Zahl nach Beer, Flucht und Vertreibung der Deutschen, S. 7.

33 Ebenda, S. 13.

Vertreibungen“ des Frühsommers ab, bei denen „sich spontan entladende Rachegefühle [...] Hand in Hand [gegangen waren – A. L. T.] mit Anordnungen der sich formierenden neuen Staatsmacht in den einzelnen Ländern Ostmitteleuropas“.³⁴ Folgt man der westdeutschen Soziologin Elisabeth Pfeil, hatten – unabhängig von der diffizilen Terminologie und den abweichenden Ursachen, die das historische Problem von „Flucht und Vertreibung“ kennzeichnen – alle Flüchtlinge etwas Entscheidendes gemein. 1948 beobachtete sie die bevölkerungspolitische Lage in Deutschland und hielt in ihrer Studie „Der Flüchtling. Gestalt einer Zeitenwende“ treffend fest:

„Der Flüchtling betritt eine Straße, die ins Ungewisse stößt. Sein Weg hat kein Ziel, er führt wohl fort aus dem Hause, das nicht länger Geborgenheit gewährt, aber nirgendwo hin [...]. Mag auch im Einzelfalle ein Marschziel vorhanden sein – man will vielleicht bei Verwandten oder Freunden im Westen unterkommen – so ist auch das nur ein scheinbarer Endpunkt, vorläufiger Unterschlupf, kein Ziel, auf das das Herz sich richten könnte. Und damit ist der Aufbruch der Flüchtlinge ein anderer, als je sonst das Fortgehen aus diesen Landschaften war. [...] Der Aufbruch der Flüchtenden steht unter anderem Zeichen. Sie ruft keine Stadt, kein anderes Land, weder Aufgabe noch Pflicht. Zufall, wohin sie verschlagen werden, eine unbegreifliche Macht weht sie fort ins Ungewisse. Auch in ihrem Weggang ist eine Hoffnung eingewirkt, wenn auch eine andere, rückwärts gewendete, sie gehen, um wiederzukehren. Zur Vorstellungswelt des Fliehenden gehört die Heimkehr.“³⁵

Pfeil stellt die Figur des Flüchtlings unter den vielen Vertretern von Heimatlosigkeit und Wanderschaft nach dem Zweiten Weltkrieg als eine spezifisch belastete heraus. Der Flüchtling ist demnach als Folge empirischer Erfahrungen vor allem durch zwei Emotionen geprägt: Ihn treibt eine tief sitzende Unsicherheit um, denn völlig unvorbereitet machte er sich auf den Weg und weiß nicht, wo er ankommen, geschweige denn, was aus ihm werden wird. Hieraus resultiert das zweite Merkmal des Flüchtlings, nämlich seine Hoffnung auf Umkehr zurück in die Heimat, die als gänzlich vertraute Welt

34 Ebenda, S. 15 f.

35 Pfeil, *Der Flüchtling*, S. 12 f.

einzig alle Unsicherheit beseitigen könnte. Dies ist der Flüchtling, wie Elisabeth Pfeil ihn zeitgenössisch wahrnahm. Doch dies alles ist nicht Gertrud Habersaat. „[Keine] unbegreifliche Macht weht [Gertrud] fort ins Ungewisse“, denn „sie ruft [eine] Stadt, [ein] anderes Land“. Sie hat ein „Ziel, auf das das Herz sich richten“ kann. Die Straße, die Gertrud betritt, „stößt“ sie nicht ins „Ungewisse“ und auch nicht bloß in einen „Unterschlupf“ oder „scheinbaren Endpunkt“, sondern in einen konkreten, sicheren, dauerhaften Ort: Die Straße, die Gertrud betritt, führt sie nach Hause, zurück in ihre Heimat nach Rakowen.

Der Film *Wege übers Land* dreht die Geschichte des typischen ostdeutschen Flüchtlings um, indem er eine Frau in den Mittelpunkt rückt, die aus ihrer Heimat auszieht, um im Osten zu siedeln, und diesen dann wieder verlassen muss. In Polen war Gertrud nicht zu Hause, sie nahm dort in Besitz, was anderen gehörte. Aus Eigennutz nahm sie bereitwillig an, was die nationalsozialistischen Besatzer beschlagnahmt hatten, und vertrieb dadurch mindestens mittelbar unschuldige Zivilisten von ihrem Grund und Boden. Sie denkt nicht politisch, sondern selbstbezogen – sogar als sie in den Strudel des mörderischen NS-Regimes gerät. So wird Gertrud Habersaat in *Wege übers Land* als ein „Kind ihrer Zeit“, als die „verführte Mitläuferin“ charakterisiert. Dass sie am Ende fliehen muss, um ihr Leben zu retten, ist weder Zufall noch Schicksal, sondern die direkte Folge ihrer bewussten Entscheidung, auf den polnischen Hof zu ziehen – und damit selbst verschuldet. Wäre sie den Nationalsozialisten nicht bei ihrem verheerenden Vormarsch in den Osten gefolgt, hätte sie ihnen auch nicht auf ihrem fatalen Rückzug hinterherfliehen müssen.

Mit dieser dramaturgischen Anlage fungiert Gertrud einerseits als *pars pro toto*, sie repräsentiert den deutschen Durchschnittsflüchtling, denn in der SBZ und späteren DDR herrschte von Anfang an eine Meinung zur Erklärung der Flucht und Vertreibung der Deutschen vor, und zwar, dass einzig und allein die Herrschaft der Nationalsozialisten und ihr verheerender Krieg die Flucht der Menschen aus dem Osten sowie die anschließenden Gebietsverluste verschuldet hätten. So fragte man entsprechend auf einer Konferenz in Dresden um 1950 zum Thema „Die Grenzfrage und die Umsiedler“: „Wer gibt uns das moralische Recht, diese Gebiete zurückzufordern, nachdem wir – das deutsche Volk – diesen unheilvollen Krieg begonnen haben, mit dem nicht nur Deutschland, sondern über die ganze Welt soviel Unheil gebracht

wurde?“³⁶ Und Erik Hühns, der 1959 ein einschlägiges Handbuch zur Heimatforschung in der DDR vorlegte,³⁷ schrieb noch 1964 in einer Broschüre des Deutschen Kulturbundes:

„So werden die Umsiedler, welche der faschistische Krieg aus ihren alten Heimen gerissen hat, gehindert, eine neue Heimat zu finden; ihre Erinnerungen werden benutzt, um in revanchistischen Aufmärschen die Bevölkerung gegen die Staaten des Sozialismus aufzuhetzen. In den Schulen, durch Bücher und Zeitschriften werden die Menschen gehindert, die wahren Zusammenhänge zwischen historischem Geschehen und ihrem persönlichen Schicksal zu erkennen.“³⁸

Die Broschüre beschäftigte sich mit der Bedeutung des Heimatbegriffs für die DDR und wollte „zur Weiterführung der Gespräche in Klubs und Kulturhäusern“ über die Flüchtlinge und Vertriebenen in der Bundesrepublik „anregen“. Die Vertriebenenpolitik in der Bundesrepublik wird angeprangert, da sie einer neuen Heimatfindung zuwiderlaufe, die schließlich das Ziel sein müsse für die Umsiedler, wie man Flüchtlinge und Vertriebene in der DDR offiziell nannte. Hühns' Fokus liegt dabei klar auf der historischen Kontextualisierung von Flucht und Vertreibung. Den Umsiedlern müsse klarwerden, dass ihr Heimatverlust im Osten eine direkte Folge des Krieges war – und hierin ist ihm durchaus zuzustimmen. Problematisch für die Umsiedler in der DDR und damit für das bevölkerungspolitische Spannungsfeld insgesamt war jedoch, dass sich bei Hühns nach Ansicht der SED-Führung historische Einbettung von Flucht und Vertreibung sowie Pflege ostdeutscher Erinnerungen und Kultur gegenseitig ausschlossen. Daher konnte Gertrud Habersaat in *Wege übers Land* keine genuin Ostdeutsche sein. Nur indem das Drehbuch für Gertrud das „Alibi“ bereithielt, ursprünglich aus Rakowen, also westlich von Oder und Neiße zu stammen, kann *Wege übers Land* alles sein: ein Film über Flucht und Vertreibung der

36 Willi Peter Konzok, Freundschaft mit Polen garantiert besseres Leben, in: Sekretariat der Deutschen Volkskongreßbewegung (Hrsg.), Die Umsiedler und die Oder-Neisse-Grenze, Nationale Front, Heft 10, Berlin 1949/50, S. 8.

37 Hubert Mohr/Erik Hühns (Hrsg.), Einführung in die Heimatgeschichte, Berlin 1959.

38 Erik Hühns, Gedanken über die Heimat, in: Deutscher Kulturbund (Hrsg.), ... Daß ein gutes Deutschland blühe, Berlin 1964, S. 13.

Deutschen, ein Film über den Sozialismus auf dem Land und schließlich ein DDR-Heimatfilm. Gertruds Heimerinnerung steht der historischen Kausalisierung ihrer Flucht aus dem Osten nicht entgegen, denn sie hat Heimweh nach Rakowen, die 1968 politisch erwünschte Heimat in der DDR. Mehr noch, Gertruds Flucht exemplifiziert und illustriert die SED-Leiterzählung von Flucht und Vertreibung der Deutschen: Sie hat sich zur „Helfershelferin“ der Nationalsozialisten gemacht und verursacht dieser Lesart entsprechend dadurch ihre leidvolle Erfahrung der Flucht aus dem Osten. Und doch ist sie andererseits kein Flüchtling, denn sie hat ein Ziel vor Augen, verliert durch die Flucht nicht ihre Heimat, sondern gewinnt sie sogar zurück. Stammt Gertrud nicht aus Rakowen, wären die drastischen Szenen ihrer Flucht, die langen Einstellungen ihres beschwerlichen Weges durch den Winter, die mitleiderregenden Gespräche mit den Kindern, ihre Gebete, Ängste, Hoffnungen, wäre all dies Eindrückliche zum Erlebnis ihrer Flucht in *Wege übers Land* vermutlich nicht zu sehen gewesen. Die Bilder der Flucht von Gertrud Habersaat nehmen in der DDR-Erinnerungskultur eine Ausnahmeposition ein. Sie suchen an emotionaler Intensität, historischer Detailgenauigkeit und inszenatorischer Ausführlichkeit im gesamten DDR-Spielfilm ihresgleichen. Kaum ein Spielfilm zuvor und kaum einer danach zeigte in der DDR das Ereignis von Flucht 1944/45, den Trecks aus dem Osten, in derart deutlichen Bildern wie der DFF-Fernsehfilm *Wege übers Land*, obwohl es zu allen Zeiten Spielfilme in der DDR gab, die Flucht, Vertreibung und das Zusammenleben von Einheimischen und Neuankömmlingen thematisierten, und sei es nur am Rande.³⁹

Flüchtlingspolitik in der SBZ und DDR

Warum sind die Bilder von Gertruds Flucht in *Wege übers Land* ein solches Alleinstellungsmerkmal des Films? Hintergrund ist die besondere Politik, die die DDR-Regierung gegenüber den deutschen Ostflüchtlingsen verfolgte.

39 Beispielsweise die Spielfilme *Freies Land* (R.: Milo Harbich, DEFA 1946), *Die Brücke* (R.: Artur Pohl, DEFA 1949), *Schlösser und Katen* (R.: Kurt Maetzig, DEFA 1957), *Daniel Druskat* (R.: Lothar Bellag, DFF 1976) oder *Jadup und Boel* (R.: Rainer Simon, DEFA 1981/88), um nur einige zu nennen.

Diese basierte auf der Prämisse, dass die Geschichte von Flucht und Vertreibung streng als eine einzig von Hitler verursachte Tragödie zu erzählen sei – wobei das eigentliche Ereignis und vor allem dessen Folgen meist ausgeblendet wurden. Stattdessen erfand die SED-Spitze eine Leiterzählung von Millionen erfolgreich integrierter „Neubürger“, die ganz in ihrer neuen Heimat der DDR aufgingen und mit sich und der Vergangenheit im Reinen lebten. Entsprechend wurden die Flüchtlinge und Vertriebenen in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und DDR euphemistisch zu „Umsiedlern“⁴⁰ erklärt. Andere Begriffe, die semantisch stärker auf die Gewalt- und Verlusterfahrungen der Flüchtlinge verwiesen, wie die Vokabeln „Vertriebene“ oder gar „Heimatvertriebene“, wurden vermieden. Eine eigenständige Organisation der Vertriebenen wurde in der DDR strafrechtlich verfolgt – man fürchtete eine von derlei Eigeninitiativen ausgehende Selbstausgrenzung aus dem zu errichtenden Kollektiv. Vertriebenenverbände und landsmannschaftliche Vereinigungen, wie sie in der Bundesrepublik entstanden, waren in der DDR also verboten. Etwaige Rückkehrforderungen der Vertriebenen waren schlicht unvereinbar mit den außenpolitischen Bündnisbestrebungen zur Sowjetunion und den osteuropäischen Nachbarländern. So erkannte die DDR-Regierung die Oder-Neiße-Grenze 1950 bereits vollständig an.⁴¹

Die Umsiedler-„Erfolgsstory“ dominierte spätestens seit Anfang der 1950er-Jahre nicht nur politische, sondern auch kulturelle, darunter filmische wie literarische Diskurse und gab die argumentativen Parameter für jede öffentliche Beschäftigung mit dem Thema Flucht und Vertreibung der Deutschen in der DDR vor. Kategorisch tabuisiert wurde das Thema jedoch nicht. In der Behandlung des partiellen „Umsiedler-Tabus“ ist der Ansicht von Uta Bretschneider zuzustimmen, die für ihre Studien über „Fluchtlinge

40 Im Übrigen wird der Begriff ohne Anführungszeichen gesetzt. Er wird dabei als ebenso historischer und in der Tendenz propagandistischer Begriff gesehen wie die Termini „Flüchtling“ oder „Vertriebener“. Sie alle sind politisch instrumentalisierte Vokabeln ihrer Zeit und vermitteln eine jeweils eigene Semantik des historischen Ereignisses. Keiner der Begriffe ist neutral – weshalb auch keiner durch eine besondere optische Kenntlichmachung von den anderen abgehoben werden soll.

41 Einen Überblick über die Entwicklung der Umsiedlerpolitik in der SBZ und DDR liefert Andreas Kossert, *Kalte Heimat. Die Geschichte der deutschen Vertriebenen nach 1945*, München 2008, S. 193–228.

und Vertriebene als Neubauern in der LPG“⁴² das bisherige „Tabu“ in der DDR als „konsequente Erfolgsgeschichte“ umdeutet. In der Tat wurde das Thema keineswegs gänzlich verschwiegen, vielmehr folgte seine öffentliche Behandlung strengen interpretatorischen Kodices – was allerdings die Tabuisierung bestimmter Teilthemen des historischen Problems tatsächlich mit einschloss, so etwa Gewalterfahrungen auf dem Treck oder Trauer um den Heimatverlust. Doch gänzlich tabuisiert wurde das Thema nicht. Es tauchte auch im öffentlichen Leben der DDR als eine wiederkehrende Erzählung auf. Erst neuerdings schlägt sich dies auch in der Forschung nieder.⁴³

Die Bearbeitungen des Themas „Flucht und Vertreibung“ in der DDR folgten meist den gleichen, ideologisch aufgeladenen Deutungsmustern. Die Spielfilme – die belletristische Aufarbeitung des Themas ist ein Feld für sich und eigene Untersuchungen wert⁴⁴ – stellen die Flucht und Vertreibung der Deutschen nicht nur in eine direkte Kausalkette mit dem Krieg und den in Osteuropa begangenen deutschen Kriegsverbrechen, sondern verweben dabei nationalsozialistisches Gedankengut und rassistisch motiviertes Großmachtstreben mit einem großbürgerlichen oder adeligen Kapitalismus zum allgemeinen Feindbild. Diese Vertreter einer „faschistisch durchsetzten Großbourgeoisie“ verkörpern in den Filmen die „Bösen“. Ihnen gegenüber stehen Arbeiter, Bauern und Sowjets, insbesondere sowjetische Parteifreunde und Soldaten, als positiv besetztes Freundbild. Soweit stimmen die Deutungsmuster in den DDR-Filmen zum Thema Flucht und Vertreibung noch mit generell antifaschistischen Filminhalten überein.⁴⁵ Der Flüchtling jedoch ist in diesen grundsätzlichen Antifaschismus als Paradebeispiel eingebettet.

42 Dissertationsprojekt am Lehrstuhl für Volkskunde/Kulturgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena, gefördert vom Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.

43 Vgl. exemplarisch Beer, *Flucht und Vertreibung der Deutschen*, S. 20.

44 Vgl. exemplarisch Björn Schaal, *Jenseits von Oder und Letha. Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945*, Trier 2006; Elke Mehnert, „Flucht und Vertreibung“ aus den historischen deutschen Ostgebieten – wenig geliebte Themen in der DDR-Literatur, in: Peter Haslinger/Erik K. Franzen/Martin Schulze Wessel (Hrsg.), *Diskurse über Zwangsmigrationen in Zentraleuropa. Geschichtspolitik, Fachdebatten, literarisches und lokales Erinnern seit 1989*, München 2008, S. 237–245.

45 Vgl. Anne Barnert, *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse*, Marburg 2008, S. 323–334.

Er avanciert im DDR-Film zum Vorzeige-Antifaschisten.⁴⁶ Sein universeller Verlust hat ihn gewissermaßen zwangsproletarisiert.⁴⁷ Der Flüchtling, mittellos und aller Habseligkeiten verlustig geworden, muss notgedrungen von vorn beginnen. Er fängt wieder ganz klein an und gehört dadurch automatisch zu den „kleinen Leuten“, den Arbeitern. Da zudem in den DDR-Filmen zum Thema nicht das Ereignis, sondern das Nachspiel von Flucht und Vertreibung in den Fokus genommen wird, sind die deutschen Flüchtlinge meist von vornherein positiv konnotiert, denn sie werden erst nach ihrer Ankunft in der SBZ und damit als bereits Egalisierte, als die neu geborenen Proletarier präsentiert – ungeachtet der Tatsache, wie viele von ihnen auch vor der Flucht wirklich Arbeiter gewesen sein mögen.

Die Flucht als Katharsis, die Heimkehr als Lehre

Bei Gertrud Habersaat ist das anders. Ihre Geschichte zeigt der Film von Anfang an. Nicht erst nach der Flucht, sondern schon als junges Mädchen in Rakowen wird sie in den Mehrteiler eingeführt. Sodann begleitet die Kamera sie auf ihrem Weg aus Rakowen, bleibt in der Ferne bei ihr und zeigt schließlich, wie sie wiederkommt – äußerlich als Flüchtling, innerlich als Heimkehrende. Die ausführliche Darstellung der Vorgeschichte von Gertruds Flucht soll es unmöglich machen, sie als egalisierten Neuankömmling ohne Vergangenheit zu sehen. Klassenmäßig ist dies auch gar nicht vonnöten, denn Gertrud war schon immer eine einfache Frau. Sie braucht keine Zwangsproletarisierung. Doch ihre Vorgeschichte misst ihr eine Verantwortung für die Geschehnisse bei, die zur Flucht führten. Sie ist nicht die unschuldig schuldig gewordene, die tragische Heldin. Sie ist eine Täterin. In der grausamen Fluchterfahrung büßt sie. Dramaturgisch ist die Flucht der Preis, den Gertrud für ihre Verstrickung in die NS-Verbrechen und ihr egoistisches Besitz-

46 Nicht nur kultur-, sondern auch realpolitisch wurde das Flüchtlingslos von der SED propagandistisch durchaus auf diese Art eingesetzt, wie in den sudetendeutschen „Antifa-Umsiedlern“ deutlich wird, vgl. Heike van Hoorn, „Opfer“ oder „Experten“ für den sozialistischen Aufbau? Sudetendeutsche „Antifa-Umsiedler“ in der SBZ/DDR, in: Deutschland Archiv 40 (2007) 5, S. 848–855.

47 Auch Elisabeth Pfeil attestierte dem Flüchtling zeitgenössisch eine unvermeidliche „Verproletarisierung“, vgl. Pfeil, Der Flüchtling, S. 88 f.

standdenken zahlen muss. Insofern korreliert die politische Botschaft von *Wege übers Land* mit den Mustern, die die Medienhistorikerin Anne Barnert im Antifaschismusfilm generell erkennt: „Welche ‚Lehren aus der Vergangenheit‘ formulierte schließlich der Antifaschismusfilm? Hier ergibt sich eine augenfällige Antwort: Deutsche Vergangenheitsschuld wird durchgängig als Schuld, unpolitisch leben zu wollen, bestimmt.“⁴⁸

Folgerichtig lernt Gertrud am Ende aus ihren Fehlern: Teil 4 und 5 der Serie handeln davon, wie Gertrud ihre kleine Kate zu einem ansehnlichen landwirtschaftlichen Betrieb ausbaut. Am Ende willigt sie ein, ihr Land der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft (LPG) von Rakowen zu übergeben. Sie hatte zwar lange mit sich ringen müssen, wollte ihren Boden nicht hergeben, um den sie so hart gekämpft hatte, doch schließlich kommt sie zu dem Schluss, dass nur in der gemeinschaftlichen Bewirtschaftung des Landes Erfolg und Seelenfrieden liege. Sie wird zuletzt sogar Vorsitzende der LPG. Ihre Heimkehr ist vollendet. Sie zieht die Lehre aus ihrer persönlichen Habgier der Vorkriegsjahre, die sie verführte und zur Mitläuferin der Nationalsozialisten werden ließ. *Wege übers Land* wird damit insgesamt zum sozialistischen Bildungsroman, zum propagandistischen Lehrstück im Dienste der sozialistischen Umgestaltung nicht nur der Landwirtschaft, sondern auch des Heimatbegriffs. Die Flucht ist Gertruds Läuterung, ihre Katharsis. Sie ist wiederum der Grund, warum die Bilder dieser Flucht überhaupt in all ihrer Deutlichkeit gezeigt werden durften. Sie passten für sich nicht ins Schema der SED-Umsiedlerpolitik, doch sie sind einem genauen dramaturgischen Kontext zugeschrieben, einer antifaschistischen Logik untergeordnet und daher legitim.

Die Geschichte der Gertrud Habersaat relativiert die Präsentation ihrer Flucht aus dem Osten einerseits. Andererseits ist ein Bild ein Bild. Es steht für sich, sein Betrachter nimmt es anders, unmittelbarer wahr als eine Erzählung. Bilder erzählen ihre eigenen Geschichte, besonders die Bilder von Gertruds Flucht. Sie sind geradezu abgeschnitten von der eigentlichen Filmhandlung, füllen über 20 Minuten einer Folge, dazu als deren dramatischer Auftakt. Wer die ersten beiden Teile von *Wege übers Land* möglicherweise verpasst, sich nicht weiter informiert hat und erst bei Teil 3 in den Mehrteiler einsteigt, wird zwar vom Erzähler durch eine Rückblende auf die ersten

48 Vgl. Barnert, Antifaschismus-Thematik, S. 333.

beiden Episoden darüber aufgeklärt, dass Gertrud Magd aus Rakowen und Nazimitläuferin war, lernt sie aber kennen als Flüchtling auf dem Treck. Die dokumentarische Inszenierungsweise und kommentarlose Konzentration auf die Bilder, ohne Musik, ohne Rede, tun ihr Übriges. Gertrud ist in diesen Bildern nichts anderes als ein Flüchtling. Das macht sie zur Projektionsfläche und pozentuellen Identifikationsfigur für Zeitzeugen im Publikum. In seiner Bildsprache entfaltet *Wege übers Land* so sein subversives umsiedlerpolitisches Potenzial, denn derartige bewegte Bilder vom Treck aus dem Osten kannte der DDR-Spielfilm bis dato nicht und würde sie auch nicht wieder aufgreifen. *Wege übers Land* ist ein umsiedlerpolitischer Ausnahmefilm und daher Meilenstein in der gesellschaftlichen Verarbeitung von Flucht und Vertreibung der Deutschen in der DDR.

Doch war *Wege übers Land* im weiten, vielfältigen Kosmos von 40 Jahren DDR-Kultur nicht bloß ein Film von vielen, seine Botschaft also beliebig? Welchen Stellenwert hatte die Geschichte von Gertrud Habersaat im zeitgenössischen Kontext? Kurz: War *Wege übers Land* überhaupt ein repräsentatives Medienprodukt seiner Zeit, von dem man annehmen kann, dass es etwas über seine Zeit aussagt? *Wege übers Land* war in der Tat ein wichtiger Film. Er erfuhr ein starkes Echo und setzte Maßstäbe. Der Nachhall bekräftigt die erinnerungspolitische Bedeutung des Fernsehfilms. Nicht nur die „Einschaltquoten“, sondern auch zeitgenössische Stimmen in Leserbriefen bezeugen den starken Eindruck, den Gertrud Habersaat auf ihr Publikum gemacht haben muss. Die Abteilung Zuschauerforschung dokumentierte ausgewählte Leserzuschriften im eigenen Periodikum „Fernsehzuschauer“, so auch für *Wege übers Land*: „Ich muß einfach schreiben, um mich im Namen vieler unserer Hausbewohner für ‚Wege übers Land‘ zu bedanken. Wir finden den Film einfach Klasse und überwältigend. Es ist ein zweiter ‚Dr. Schlüter‘. Wir wünschen uns noch mehr solche Filme“, heißt es da, oder auch: „Fast eine Woche ist vergangen, und noch immer sind wir tief beeindruckt. [...] So gut war noch kein Film dieser Art. [...] Mag sein, daß es mich besonders packte, weil ich manches ähnlich erlebt habe.“⁴⁹ Letzteres empfanden offenbar die meisten Zuschauer, die sich schriftlich an den DFF wandten. Die Leserbriefe spiegeln mehrheitlich die Ansicht wider, dass *Wege übers Land* authentisch

49 Deutscher Fernsehfunke, Abteilung Zuschauerforschung (Hrsg.), *Fernsehzuschauer* (1968) 25, S. 50 f.

die Strapazen der Kriegs- und Trümmerjahre vor Augen führe, auch und gerade die Erfahrung des Trecks. Eine Zeitzeugin schrieb:

„Wege übers Land‘ war besonders für uns Alte aus dem vorigen Jahrhundert (72 Jahre alt) der Film des Jahres! So lebenswahr wie Gertruds Flucht mit den Kindern in Schnee und Eis, das kann nur nacherleben, wer selbst diesen bitteren Weg gegangen ist. Ich bin Umsiedlerin aus Breslau. Hoffentlich haben sich recht viele Menschen der neuen Generation diesen Film genau angesehen. Der Film – eine Realität von Anfang bis Ende – ist ein Meisterwerk Helmut Sakowskis.“⁵⁰

Zwei Drittel der Teilnehmer an der Befragung der Abteilung Zuschauerforschung des DFF gaben an, dass ihnen „Gertrud Habersaat und ihr Schicksal insgesamt besonders gefallen“ habe,⁵¹ und 77,7 % der Befragten empfanden ihre Darstellung als „glaubwürdig“.⁵² Sicherlich handelt es sich hier um bloße Schlaglichter, und gerade die Leserzuschriften können kaum als repräsentativ für den Durchschnittsteilnehmer angesehen werden. Schließlich gehört eine besondere Motivation dazu, seine Meinung zum Programm derartig zu offenbaren – insbesondere in einem von Zensur und Parteidiktatur bestimmten politischen System wie dem der DDR. Gerade die Briefe im DFF-„Fernsehzuschauer“ künden oft von einer sehr lautstark geäußerten und daher verdächtig klingenden sozialistischen Gesinnung, stammen immer wieder von betrieblichen Kollektiven, sodass es scheint, als werde das Medium hier genutzt, um sich nicht nur beliebt zu machen, sondern vor allem, um sich als politisch zuverlässig auszuweisen. Dennoch bleibt der Eindruck haften, dass Sakowski und Eckermann offenbar gekonnt Themen aufgegriffen haben, die die Menschen in der DDR 1968 umtrieben.

Zugleich prägte *Wege übers Land* durch seinen Erfolg beim Publikum in der Folge aber auch spätere Produktionen. 1976 legte Sakowski mit dem

50 Ebenda, S. 57.

51 Ergebnisse der 18. Sofortresonanz vom 4. 10. 1968, 18. PW 1968, Bericht der Abteilung Zuschauerforschung vom 14. 10. 1968, DRA Potsdam, Bestand Schriftgut Zuschauerforschung H008-02-04-0059, S. 3, online verfügbar unter: <http://www.dra.de/online/bestandsinfos/zuschauerforschung/zuschauerforschung/H008-02-04-0059.pdf/18.PW-1968.pdf> (5. 4. 2013).

52 Ebenda, S. 4.

Fernsehfilm *Daniel Druskat* nach und knüpfte damit an den Erfolg von *Wege übers Land* an. *Daniel Druskat* wies in vielen Punkten eine auffallende Ähnlichkeit zu *Wege übers Land* auf, von der Form bis hin zur Besetzung.⁵³ Der Film *Wege übers Land* war demnach nicht nur Gestaltungsprodukt, sondern mittelbar auch selbst Gestalter von Folgefilmen.

Wege übers Land avancierte geradezu zu einem DFF-Aushängeschild. Er erlangte national und international Renommee. Er wurde bei Gastspielen in Polen, Bulgarien und der Tschechoslowakei gezeigt.⁵⁴ 1968 gewann *Wege übers Land* den Prager Fernsehpreis in der Kategorie „Bestes Drehbuch“.⁵⁵ Und schließlich wirkte der Film auch literarisch nach: Helmut Sakowski publizierte das Drehbuch kurze Zeit nach der Erstausstrahlung.⁵⁶ Bald erschien es in einer zweiten Auflage. Beide Texte orientieren sich eng am Genre des Drehbuchs, sind also nicht episch, sondern dramatisch verfasst. 1984 brachte der Ost-Berliner Henschel-Verlag „Wege übers Land. Ein Lesebuch“ heraus,⁵⁷ ebenfalls in dramatischer Rede und Gegenrede gesetzt und mit Regieanweisungen versehen. 1985 folgte die zweite Auflage. Schließlich brachte Helmut Sakowski, kurz bevor er im Dezember 2005 verstarb, seinen Fernsehfilm endgültig als Prosa zu Papier. Noch 2005 veröffentlichte der Aufbau-Verlag seinen Roman „Wege übers Land“.⁵⁸ Das Buch liegt mittlerweile in der dritten Auflage vor. Dieser Text hat sich formal ganz von seinen dramatischen

53 Mit dabei waren erneut Ursula Karusseit, Angelica Domröse und Manfred Krug, der Film hat wieder fünf Teile, ist lebensgeschichtlich aufgebaut und thematisiert den Sozialismus auf dem Land. Vgl. Helmut Sakowski, *Daniel Druskat*. Ein Film des Fernsehens der DDR (Fernsehdienst, Sonderheft, hrsg. von Fernsehen der DDR, Programmleitung), Berlin o. J., DRA CC1.1 194; sowie alle detaillierten Angaben zum Filmstab im online verfügbaren Film-Lexikon „filmportal“: http://www.filmportal.de/film/daniel-druskat_dc3db7b6081e4a3ab5ee3a59adb1a688 (5. 4. 2013).

54 Vgl. HA Internationale Verbindungen, Vorlage 23/2/69 (Berlin, 2. 6. 1969) und Vorlage 31/2/69 (2. 7. 1969) an den Vorsitzenden des Staatlichen Komitees für Fernsehen, Durchführung/Programme der DFF-Tage in ausländischen Fernsehstationen zum 20. Jahrestag der Gründung der DDR, BAB DR 8/93; vgl. ebenso Aktivitäten des Deutschen Fernsehfunks zum 20. Jahrestag der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 17. 10. 1969, S. 1–18, BAB DR 8/96.

55 Vgl. Prager Fernsehpreise, in: Funk-Korrespondenz (1969) 28, S. 14.

56 Helmut Sakowski, *Wege übers Land*. Dramatischer Fernsehroman, Halle 1969.

57 Helmut Sakowski, *Wege übers Land*. Ein Lesebuch. Hrsg. und mit einem Vorwort von Ilse Galfert, Berlin 1984.

58 Helmut Sakowski, *Wege übers Land*, Berlin 2005.

Vorläufern entfernt und erscheint durchweg episch, wenngleich seine stilistischen Stärken nach wie vor im Szenischen und Visuellen liegen und man ihm anmerkt, dass er einst für die Kameras geschrieben wurde. Nicht nur der Film, auch die Bücher zu *Wege übers Land* fanden ein breites Publikum. Dies zeigen die vielen Auflagen, aber auch die Tatsache, dass noch im Jahr 2009 Weggefahrntinnen Sakowskis erfolgreich Bücher zum Thema publizieren konnten: Ursula Karuseit brachte ihre autobiografischen Gespräche mit Hans-Dieter Schütt über „Wege übers Land und durch die Zeiten“⁵⁹ heraus, und die Dramaturgin Helga Korff-Edel veröffentlichte in „Übers Land mit Sakowski“⁶⁰ ihre Erinnerungen. Nicht zuletzt dieser insgesamt gesehen reichhaltige literarische Niederschlag bekräftigt die zeitgenössische Bedeutung von *Wege übers Land* im Nachhinein und verstärkt den intermedialen Nachhall dieses DDR-Fernsehmehrteilers bis heute.⁶¹

Zusammenfassung

Gertrud Habersaat ist keine Vertriebene, sondern eine Bekehrte. Nicht orientierungslos wie die anderen Flüchtlinge wandert Gertrud gen Westen, sondern sie zieht zielsicher mit festem Willen ihrer Heimat entgegen. Die Flucht ist auch für Gertrud hart, aber in der Dramaturgie von *Wege übers Land* wird sie zum gerechten Preis, den Gertrud für ihren Pakt mit den Nationalsozialisten bezahlen muss. Die Argumentation entsprach der sozialistischen Lesart von Flucht und Vertreibung und machte den Film in der DDR damit

- 59 Ursula Karuseit, *Wege übers Land und durch die Zeiten*. Gespräche mit Hans-Dieter Schütt, Berlin 2009.
- 60 Helga Korff-Edel, *Übers Land mit Sakowski*. Erinnerungen von Helga Korff-Edel, Neubrandenburg 2009.
- 61 Vgl. auch die Presseberichterstattung zu den Buchveröffentlichungen. Exemplarisch dazu: Christel Berger, *Lebenswege*. Erinnerungen an Helmut Sakowski, in: *Neues Deutschland*, 30. 5. 2009, S. 13, online verfügbar unter: <http://www.neues-deutschland.de/artikel/149670.lebenswege.html> (5. 4. 2013); o. A., *Wege übers Land und durch die Zeiten*: Buch über Sachsenklinik-Star, in: *SUPERillu*, 22. 9. 2009, online verfügbar unter: http://www.superillu.de/leute/Ursula_Karuseit_im_Babylon_1389896.html (5. 4. 2013); o. A., *Wege übers Land* – Ursula Karuseit beim Literarischen Frühstück am 26. 6., Pressemitteilung Berlin.de, online verfügbar unter: <http://www.berlin.de/ba-marzahn-hellersdorf/aktuelles/presse/archiv/20100528.1145.297135.html> (5. 4. 2013).

„salonfähig“, inklusive emotionalisierender Fluchtszenen, die der Zuschauer auf dem Bildschirm verfolgt. Der Film zeigt Gertrud auf dem Treck in großer Ausführlichkeit und Intensität. Diese Bilder überraschen, denn Flucht und Vertreibung der Deutschen zählten nach 1952 in der DDR nicht mehr ohne Weiteres zum politisch zulässigen Diskurs. Das Umsiedlerproblem, wie SED-Führung und DDR-Regierung das Thema euphemistisch umschrieben, galt als gelöst; die Umsiedler aus dem Osten waren als „Neubürger“ scheinbar problemlos integriert. Zur Sprache kam daher öffentlich eigentlich nur noch der Erfolg dieser Umsiedlerintegration und nicht die Gewalterfahrung selbst. *Wege übers Land* bildet darin eine bemerkenswerte Ausnahme. Doch Gertruds Flucht konnte 1968 nur so realistisch gezeigt werden, weil sie anders motiviert ist. Gertrud kehrt ins mittlerweile sozialistisch organisierte Rakowen zurück. Sie geht ganz in der neuen Ordnung auf und stellt, aus ihren Fehlern lernend, am Ende ihr Land der LPG zur Verfügung. Die Figurenanlage der Gertrud Habersaat entsprach damit der offiziellen SED-Leitlinie. Nichtsdestotrotz konnte sie Identifikationsfigur für das zeitgenössische Publikum werden und erfüllte damit ein integratives Moment: Wie sonst nirgends in der DDR-Spielfilmlandschaft boten die dokumentarisch anmutenden Bilder vom Treck für Betroffene mit eigenen Flucht- und Vertreibungserfahrungen eine Projektionsfläche und für einheimische Zuschauer eine Möglichkeit zur Einfühlung in eben diese Erlebnisse ihrer Nachbarn.

Kriegsgefangene, Heimkehrer und die „Gefangenen des Kalten Krieges“

Der Dokumentarfilm *Weit ist der Weg ...*
des Verbandes der Heimkehrer

Wer an der Geschichte der Kriegsgefangenschaft Deutscher, deren Heimkehr nach dem Zweiten Weltkrieg sowie an der medialen Bearbeitung der Thematik in der Nachkriegszeit interessiert ist, wird eher früher als später auf den „Verband der Heimkehrer, Kriegsgefangenen und Vermisstenangehörigen Deutschlands e. V.“ (VdH) stoßen – zumindest gilt dies, wenn der Blick auf den westlichen Teil Deutschlands gerichtet wird (in der DDR war die Gründung von Veteranenverbänden bekanntlich verboten). Im März 1950 als Interessenvertretung von ehemaligen Kriegsgefangenen und Angehörigen der teilweise bis 1956 noch nicht heimgekehrten deutschen Kriegsgefangenen gegründet, entwickelte sich der VdH innerhalb weniger Jahre zu einem der mitgliederstärksten und einflussreichsten Veteranenverbände in der Bundesrepublik.¹ Seine Aktivitäten reichten vom Einsatz für die Freilassung der noch zurückgehaltenen Kriegsgefangenen und der in alliierten Gefängnissen einsitzenden Kriegsverbrecher über zahlreiche Aktivitäten im Bereich der Sozialpolitik bis hin zur politischen Bildungsarbeit, dem für einen Veteranenverband wohl ungewöhnlichsten Betätigungsfeld.

Zu seinen größten politischen Erfolgen zählte die Durchsetzung des 1954 verabschiedeten Kriegsgefangenen-Entschädigungsgesetzes. Darüber

1 1951 zählte der VdH 160 000 Mitglieder. Bis 1955 stieg die Zahl auf rund 500 000 an. Seit Mitte der 1950er-Jahre nahm die Zahl der Mitglieder allerdings stetig ab. Bis 1960 war sie bereits auf rund 300 000 zurückgegangen. Bei seiner Auflösung im September 2006 zählte der Verband nur noch einige tausend Mitglieder. Vgl. zum VdH ausführlicher Birgit Schwelling, *Heimkehr – Erinnerung – Integration. Der Verband der Heimkehrer, die ehemaligen Kriegsgefangenen und die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft*, Paderborn u. a. 2010.

hinaus entwickelte der Verband im sozialen Bereich zahlreiche Initiativen der Selbsthilfe, die unter anderem ein umfangreiches Wohnungsbau- und Siedlungsprogramm, Erholungsheime sowie einen ärztlichen Dienst umfassten.

Bereits früh zielten die Aktivitäten des Verbandes außerdem darauf ab, das Gedenken an die Kriegsgefangenen öffentlichkeitswirksam zu inszenieren und die Erinnerung an diesen Teil der Kriegs- und Nachkriegsgeschichte im öffentlichen Gedächtnis der Bundesrepublik zu verankern. Es ist unter anderem auf diese erinnerungspolitischen Initiativen des VdH zurückzuführen, dass Bilder und Geschichten über Kriegsgefangenschaft und Heimkehr in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit der ersten Hälfte der 1950er-Jahre omnipräsent waren und eine hohe emotionale Identifikation der Westdeutschen mit den Kriegsgefangenen und Heimkehrern entstand.

Im Zusammenhang mit der öffentlichkeitswirksamen Präsentation von Bildern und Geschichten über Kriegsgefangenschaft und Heimkehr griff der Verband der Heimkehrer auf verschiedenste politische Aktionsformen und mediale Formate zurück. So veranstaltete er in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre mit finanzieller Unterstützung der Bundesregierung und unter großer Beteiligung der Öffentlichkeit Kriegsgefangenen-Gedenktage, in deren Rahmen bundesweit die Freilassung der Kriegsgefangenen gefordert wurde. Auf seine Initiative ging zudem eine Wanderausstellung zum Thema Kriegsgefangenschaft zurück, die von 1951 bis Anfang der 1970er-Jahre in über hundert Städten der Bundesrepublik und vereinzelt auch im Ausland gezeigt und von insgesamt rund 1,7 Millionen Personen besucht wurde.

In Denkmalprojekten engagierte sich der VdH ebenfalls stark. So errichtete der Verband rund 1800 überwiegend lokale Mahnmale zur Erinnerung an die Kriegsgefangenschaft, von denen heute allerdings nur noch wenige existieren. Auf seine Initiative geht auch die Errichtung der monumentalen Friedland-Gedächtnisstätte im Jahr 1967 unweit des Durchgangslagers Friedland zurück. Außerdem war der Verband darum bemüht, auf die thematisch einschlägige Geschichtsschreibung in der frühen Bundesrepublik Einfluss zu nehmen. Und schließlich griff er auch auf das Medium Film zurück, um Geschichten über Kriegsgefangenschaft und Heimkehr öffentlichkeitswirksam zu kommunizieren. Mindestens vier Filme hat der

Verband produziert, wobei es sich um drei Dokumentarfilme² und einen dokumentarischen Spielfilm³ handelt.

Im Fokus der folgenden Ausführungen steht der erste vom VdH produzierte Dokumentarfilm mit dem Titel *Weit ist der Weg* von 1955.⁴ Dieser Film verdient aus mehreren Gründen besondere Beachtung. Wie Hermann Pörzgen in seiner ausführlichen Würdigung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 28. Januar 1956 bemerkte, kann dieser Film „als Ausdruck der dem ehemaligen Gefangenen eigenen geistigen Haltung, der Heimkehrermentalität“ verstanden werden.⁵ Auch wenn Pörzgens Sprache im Abstand von nahezu 60 Jahren etwas antiquiert erscheinen mag, heute weniger von der „geistigen Haltung“ als von Identitätskonstruktionen die Rede wäre und der Autor zudem etwas vorschnell von einem Verband auf eine weit über die Mitglieder des VdH hinausgehende Gruppe an Betroffenen schließt, trifft er doch einen richtigen Kern. Der Film veranschaulicht *in nuce* die erinnerungs- und identitätspolitischen Strategien des VdH, die darauf abzielten, den Verband als Erlebnisgemeinschaft ehemaliger Kriegsgefangener zu konstituieren und ein auf Sinn- und Identitätsstiftung abzielendes Deutungsangebot zu formulieren. Insofern lässt sich hier im Medium Film in einer knappen Stunde nachvollziehen, was der VdH unter anderem in seinem Schrifttum, seinen Denkmalprojekten oder in seiner Wanderausstellung bereits zuvor ausgearbeitet hatte.

Weit ist der Weg ist darüber hinaus aus einem zweiten Grund von Interesse. Uraufgeführt wurde der Film in Anwesenheit von Bundespräsident Theodor Heuss, Vizekanzler Franz Blücher, dem Bundesminister für gesamtdeutsche Fragen, Jakob Kaiser, sowie zahlreichen weiteren Vertretern aus Politik, Kirchen und Verbänden im November 1955 im Bonner Metropoltheater im Rahmen des letzten Kriegsgefangenen-Gedenktages. Damit war der Dokumentarfilm Teil einer Veranstaltung, die einen Übergang symbolisierte:

- 2 *Weit ist der Weg* ..., R.: Gerhard Klüh, BRD 1955 (Produktion: Deutsche Filmwochenschau Blick in die Welt, 53 Minuten); *Die Enttäuschten*, R.: o. A., BRD 1968 (Produktion: Fischerkoesen Film-Studio, 18 Minuten); *Baut Brücken zueinander*, R.: Curt A. Engel, BRD o. J., ca. 1970 (Produktion: Fischerkoesen Film-Studio, 57 Minuten).
- 3 *Die Glocke von Friedland*, R.: Gerhard Klüh, BRD 1957.
- 4 Nach Angaben des VdH wurde der Film bis 1958 in mehr als 7000 Aufführungen vor über einer Million Zuschauern gezeigt. Vgl. Der Heimkehrer 9 (1958), 21, S. 7.
- 5 Hermann Pörzgen, *Weit ist der Weg*. Was für die Heimkehrer noch getan werden muss, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. 1. 1956.

Die Lösung eines der virulentesten Probleme der frühen Nachkriegszeit war in greifbare Nähe gerückt. Bundeskanzler Konrad Adenauer war im September 1955 aus Moskau zurückgekehrt mit der mündlichen Zusage, dass die letzten, in sowjetischen Lagern zurückgehaltenen deutschen Kriegsgefangenen zeitnah entlassen würden. Was die bereits Heimgekehrten anbelangte, waren zu diesem Zeitpunkt bereits große Erfolge der Reintegration in den Arbeits- und Wohnungsmarkt zu verzeichnen. Die die Heimkehrer betreffenden Sozialgesetze waren verabschiedet, und das Interesse der Öffentlichkeit für die Thematik hatte bereits deutlich nachgelassen. Insofern war dieser letzte Kriegsgefangenen-Gedenktag auch ein Ereignis, mit dem eines der zentralen Probleme des deutschen Nachkriegs verabschiedet wurde. Interessant ist nun, dass *Weit ist der Weg* nicht ausschließlich ein Dokument der Rückschau und des Abschieds ist, sondern dass hier der Versuch unternommen wird, der Problematik der Gefangenschaft und der seinerzeit mit hohen Sympathiewerten ausgestatteten Figur des Kriegsgefangenen eine Zukunftsperspektive zu eröffnen. In *Weit ist der Weg* findet sich der Versuch des VdH dokumentiert, der Problematik der Kriegsgefangenschaft über den Zeitpunkt der Rückkehr der letzten Gefangenen hinaus Bedeutung zu verleihen. Eine der wesentlichen Strategien war dabei, die Bedeutung dessen, was unter Kriegsgefangenschaft verstanden wurde, auszuweiten, den Status des Kriegsgefangenen auf neue Personenkreise zu übertragen und somit neue Kriegsgefangene zu „erfinden“. Wie diese Zukunftsperspektive hergestellt wurde und dem Phänomen Kriegsgefangenschaft neuartige Bedeutungen zugewiesen wurden, soll im Folgenden anhand der Kontextualisierung und Analyse des Dokumentarfilms *Weit ist der Weg* genauer aufgezeigt werden.

***Weit ist der Weg* im Kontext der Kriegsgefangenen-Gedenktage**

Der VdH hatte sich zwar bereits an der Gestaltung des ersten Kriegsgefangenen-Gedenktages am 26. Oktober 1950 beteiligt; dessen Einführung ging jedoch auf die Initiative der Regierung Adenauer zurück.⁶ Die Etablierung dieses Gedenktages kann als Reaktion auf eines der virulentesten Probleme

6 Vgl. zu den Kriegsgefangenen-Gedenktagen ausführlich Schwellung, *Heimkehr*, S. 39 ff. Dort auch die entsprechenden Nachweise.

der Nachkriegszeit – die Suche nach Vermissten – verstanden werden. Allein das Schicksal von 1,2 Millionen ehemaligen Wehrmachtssoldaten war ungeklärt, wobei zu Beginn der 1950er-Jahre keine gesicherten Erkenntnisse über die Anzahl der noch in Kriegsgefangenschaft befindlichen Personen vorlagen. Hinzu kamen vermisste Zivilisten, deren Spuren sich in den Kriegswirren verloren hatten, sodass die Suche nach Angehörigen und das bange Warten auf deren Rückkehr für die überwiegende Zahl der Bürger der neu gegründeten Republik zum Alltag zählte. Der außenpolitische Handlungsspielraum der Bundesregierung war in dieser Frage äußerst begrenzt, aber wenigstens innenpolitisch konnte die Bundesregierung reagieren, indem sie einen Tag schuf, an dem die Trauer um die Vermissten und die Forderung nach der Freilassung der Kriegsgefangenen auf die Straße getragen und damit öffentlich artikuliert werden konnten.

Mit der Vorbereitung und Durchführung des Kriegsgefangenen-Gedenktages im Jahr 1950 hatte der Bundeskanzler das Bundesministerium für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte beauftragt. Ab dem folgenden Jahr übernahm der VdH diese Aufgabe. Dafür waren außenpolitische Erwägungen ausschlaggebend. Der Kanzler fürchtete negative Reaktionen der Alliierten. Unter dem wachsamen Auge und mit finanzieller Unterstützung der Bundesregierung veranstaltete und inszenierte der VdH bis 1955 aufwendige Aktionen, in deren Rahmen die Freilassung der noch zurückgehaltenen Kriegsgefangenen gefordert wurde und an denen sich Millionen von Bundesbürgern beteiligten.

Der Ablauf der Gedenktage und die Aktionsformen waren dabei jeweils ähnlich: Im Vorfeld wurden die bundesweit in zahlreichen Städten und Gemeinden stattfindenden Veranstaltungen durch eine Plakataktion beworben. Bundespräsident Theodor Heuss wandte sich jeweils am Vortag der Gedenkveranstaltungen mit einer Rundfunkansprache an die Hörer. Zu Beginn der Tage wurden in zahlreichen Kirchen die Glocken geläutet. Behörden und Betriebe setzten ihre Fahnen am ersten Tag des Gedenkens zum Zeichen der Trauer auf Halbmast, am letzten Tag als Zeichen der Zuversicht auf die baldige Heimkehr der Gefangenen auf Vollmast. Im gesamten Bundesgebiet fanden Schweigemärsche, Fackelumzüge und Kundgebungen statt. Zahlreiche, darunter namhafte Politiker traten als Redner bei den Kundgebungen auf, die meist den Abschluss der Schweigemärsche und Fackelumzüge bildeten. Wesentlicher Bestandteil der Veranstaltungen

waren außerdem eine zweiminütige Verkehrsstille und Arbeitsruhe zum Gedenken an die Kriegsgefangenen, in der die Freiheitsglocke des Schöneberger Rathauses geläutet wurde sowie zahlreiche Sirenen von Schiffen, Werften, Zechen und Fabriken ertönten. In Städten und Gemeinden wurden die Straßen mit Transparenten geschmückt. Die Kirchen beteiligten sich mit Gedenkgottesdiensten, der Bundestag mit einer parlamentarischen Schweigeminute. Der VdH rief alle Haushalte auf, nach Einbruch der Dunkelheit zum Gedenken an die Kriegsgefangenen Kerzen in die Fenster zu stellen. Der Verband errichtete während der Gedenkwochen außerdem zahlreiche neue Mahnmale und ließ die bereits bestehenden mit Blumen schmücken.

Den Höhepunkt erreichten diese Protestveranstaltungen in den Jahren 1952 und 1953, als das Gedenken auf eine gesamte Woche ausgeweitet wurde. Die Beteiligung an den Kundgebungen, Demonstrationen sowie Mahn- und Gedenkveranstaltungen war hoch. Beachtliche rund sieben Millionen Bundesbürger bekundeten mit ihrer Unterschrift ihre Solidarität mit den noch zurückgehaltenen Kriegsgefangenen und forderten deren Freilassung. Doch bereits im Jahr 1954 wurden Klagen darüber laut, dass das Interesse am Schicksal der Kriegsgefangenen nachgelassen habe. Die Kriegsgefangenen-Gedenkwoche wurde auf ein Gedenkwochenende reduziert, und Bundespräsident Theodor Heuss sprach in seiner Rundfunkansprache am Vorabend des Gedenkwochenendes gar von der „Kunst des Vergessens“, die um sich greife.⁷ Er tadelte damit allerdings nicht die ausbleibende Thematisierung der während des Nationalsozialismus begangenen Verbrechen, sondern machte auf das seiner Ansicht nach bedauerlicherweise nachlassende öffentliche Engagement für die Kriegsgefangenen aufmerksam. Auch die nach wie vor sehr umfangreiche Presseberichterstattung über die Veranstaltungen war voll des Bedauerns und der Klage über das zunehmende Desinteresse am Schicksal der Kriegsgefangenen. So war beispielsweise im *Münchener Merkur* zu lesen:

„Geben wir uns keinen Illusionen hin und gestehen es uns zu: Außer den Angehörigen und wenigen Organisationen, Dienststellen und Anwälten

7 Die Rundfunkansprache ist abgedruckt in der Verbandszeitung des VdH. Vgl. Der Heimkehrer 5 (1954), 11, S. 3.

beschäftigen sich in der Bundesrepublik nicht viele Menschen mehr mit dem Los der Deutschen, die sich noch in der Kriegsgefangenschaft befinden.“⁸

Und in der Wochenzeitung *Ost-West Kurier* fanden sich die folgenden Worte des Bedauerns:

„Um die Kriegsgefangenen ist es stiller geworden. Etwas zu still will uns scheinen. [...] Die Heimkehrer des vergangenen Jahres waren noch Massengespräch, Neuigkeit, Sensation. Als die Transporte versiegten, verstummte auch das Gespräch, und die hektische Hilfsbereitschaft machte der Trägheit und der Gleichgültigkeit Platz.“⁹

Zwar nahm die öffentliche Aufmerksamkeit für das Schicksal der Kriegsgefangenen im folgenden Jahr aufgrund von Adenauers Moskau-Reise wieder zu, aber es war insgesamt doch absehbar geworden, dass sich eines der drängendsten Probleme der Nachkriegszeit bald erledigen würde, sollte sich die sowjetische Führung an ihre mündliche Zusage an den Bundeskanzler halten, die letzten Kriegsgefangenen zeitnah zu entlassen. Insofern war es folgerichtig, dass der VdH am 26. und 27. November 1955 einen letzten Kriegsgefangenen-Gedenktag veranstaltete, in dessen Rahmen der Dokumentarfilm *Weit ist der Weg* uraufgeführt werden sollte. Da die Repatriierung der letzten Kriegsgefangenen aus der Sowjetunion zu diesem Zeitpunkt zwar in vollem Gange, allerdings zwischenzeitlich erneut ins Stocken geraten war, galt es, einige der politischen Situation geschuldete Modifikationen vorzunehmen. Die wichtigste Anpassung betraf den Verzicht auf den Begriff Kriegsgefangene. Auf den Plakaten war nicht mehr die Rede von Kriegsgefangenen, sondern von „noch nicht Heimgekehrten“. Dass der Verzicht zumindest der direkten Adressierung der Kriegsgefangenen jedoch nicht nur der angespannten und nicht durchschaubaren Situation im Zusammenhang mit der Rückführung der letzten Kriegsgefangenen aus der Sowjetunion zuzuschreiben war, dürfte für die Zeitgenossen zunächst nicht einfach zu erkennen gewesen sein. Jedenfalls finden sich in der Presseberichterstattung keine Hinweise auf die

8 Werner Ruge, Anspruch auf Freiheit, in: Münchner Merkur, 23./24. 10. 1954.

9 Ost-West Kurier, 4. 10. 1954.

Transformation des Kriegsgefangenen-Gedenkens, die der VdH an diesem Tag einleitete. Bundesminister Theodor Oberländer aber, der als Vertreter der Bundesregierung die Hauptrede bei einer Veranstaltung im Rahmen des Kriegsgefangenen-Gedenktages in der Bonner Universität hielt, hatte die inhaltliche Verschiebung sehr wohl wahrgenommen und sekundierte nun die in *Weit ist der Weg* vertretene These, indem er auf die durch den VdH vorgenommene thematische Entgrenzung des Kriegsgefangenen-Gedenktages einging. Aus „tiefen Gründen“ habe sich der VdH entschlossen,

„diesem Kriegsgefangenengedenktag ein besonderes Gepräge, einen besonderen Rahmen und dadurch einen tieferen, mahnenderen Inhalt zu geben. Der heutige ‚Tag der Treue‘ soll mehr sein als ein Kriegsgefangenen-gedenktag. An diesem Tag will das deutsche Volk, soweit es frei ist, seine Treue zu all seinen Söhnen und Töchtern bekennen, wo sie auch immer sind, in welchem Erdteil, in welchem Land, in Freiheit oder Unfreiheit.“¹⁰

Darin bestand die wichtigste Botschaft des Filmes: Wie im folgenden Abschnitt detaillierter gezeigt werden soll, ging es nicht nur darum, dem Engagement des Verbandes in Fragen von Kriegsgefangenschaft und Heimkehr ein filmisches Denkmal zu setzen, sondern Ziel war auch, der Problematik der Kriegsgefangenschaft den Weg in die Zukunft zu weisen.

Weit ist der Weg: Von den Kriegsgefangenen zu den „Gefangenen des Kalten Krieges“

Der Dokumentarfilm *Weit ist der Weg* besteht aus einer Collage von Wochenschauaufnahmen und eigens für den Film gedrehten Einstellungen, die von einem Sprecher im *voice over* begleitet und kommentiert werden. In den ersten Sequenzen wird eine Übersicht über deutsche Landschaften und Städte präsentiert, die der Sprecher mit einer Standort- und Situationsbeschreibung begleitet. Darin wird die auch in anderen Darstellungen des VdH vertretene These, wonach es sich bei der Kriegsgefangenenfrage um eine gesamtgesellschaftlich relevante Frage handele, illustriert:

10 Die Rede ist abgedruckt in: Der Heimkehrer 6 (1955), 12, S. 4.

„Deutschland. Hier leben wir. Hoch oben im Norden, wo die Wellen des Meeres an die Küsten unseres Landes schlagen, [...] und der Landmann dem Boden seine Früchte abringt [...] wo im Industriegebiet der Kumpel das schwarze Gold aus der Erde heraufholt. [...] Wo der Sport Millionen von Menschen begeistert, wo im Herbst die Winzerinnen die Trauben pflücken [...] und wo der Dom zu Köln sein Geläute über den Rhein ertönen lässt. Wo inmitten des Landes eine widernatürliche Grenze verläuft [...] Wo der Funkturm und das Brandenburger Tor zum Symbol wurden und wo jenseits der Zonen- und Sektorengrenzen deutsche Brüder und Schwestern leben.“¹¹

Nach dieser Situationsbeschreibung blendet der Film zurück in die letzten Tage des Zweiten Weltkriegs. Wochenschauaufnahmen zeigen die Front, den Bombenkrieg, die Begegnung der amerikanischen und sowjetischen Streitkräfte an der Elbe, die Unterzeichnung der bedingungslosen Kapitulation in Reims sowie deutsche Soldaten in den Gefangenenlagern bzw. auf dem Weg dorthin. Zu sehen sind im Weiteren Trümmerfrauen, die den Schutt beseitigen, Ansichten von Hamsterfahrten, das Schlängestehen vor Geschäften und Szenen vom Schwarzmarkt. „Langsam beginnt das Leben wieder“, kommentiert der Sprecher diese Bilder. Die D-Mark wird ausgegeben, und der Sprecher fährt fort: „Man lebt wieder als Mensch. Man lebt, man arbeitet.“ Aber ein Schatten liegt nach wie vor auf dem langsam wieder Züge von Normalität annehmenden Alltag, denn „man wartet! Mütter warten auf ihre Söhne, Kinder auf ihre Väter, die sie noch nie gesehen haben, Männer auf ihre Frauen und Schwestern, Eltern auf ihre Kinder, Väter auf ihre Töchter, Frauen auf ihre Männer. Ein ganzes Volk wartet!“

Damit ist der Film bei seinem zentralen Themenfeld angekommen: den Kriegsgefangenen, dem Warten, der Suche, dem Heimkehren sowie dem Engagement des VdH. Der Film blendet nun in den neu konstituierten Bundestag. Die Bundesrepublik ist gegründet, und parallel dazu wird die Gründung des VdH dargestellt. Wie die Abgeordneten des Deutschen Bundestages in den präsentierten Bildern die Freilassung der Kriegsgefangenen fordern,

11 Zitate sind einer VHS-Kopie des Films entnommen, die mir vom VdH überlassen wurde.

so fordert dies auch der VdH, dessen Engagement in den folgenden Sequenzen ausführlich dargestellt wird. Mit dieser parallelen Darstellung verweist der VdH auf seine immer wieder betonte Loyalität zur neu eingerichteten parlamentarischen Demokratie. Mehr noch: Die personellen Verflechtungen zwischen Bundestag und Verband werden hervorgehoben, indem einzelne Personen, die zugleich Mitglieder des Bundestages und des VdH sind, kurz vorgestellt werden. Der Sprecher kommentiert:

„52 Abgeordnete des Deutschen Bundestages, die selbst in Kriegsgefangenschaft waren, sind heute Mitglied des Verbandes der Heimkehrer, 12 von ihnen bilden den Parlamentarischen Beirat beim VdH-Präsidium. Es ist nicht zuletzt diesem Parlamentarischen Beirat zu danken, dass in fast allen Fragen, die die Heimkehrer und Kriegsgefangenen berührten, Einmütigkeit im Deutschen Bundestag herrschte.“

Nun werden wichtige Aktivitäten und Erfolge des VdH dargestellt. So werden unter anderem die Bemühungen des Verbandes um die Eingliederung kriegsversehrter Heimkehrer thematisiert und in Wort und Bild mit dem Typus des bettelnden, auf fremde Hilfe angewiesenen Veteranen kontrastiert:

„Aber auch beim Start in das Zivilleben wird geholfen. Hier erleben wir [zu sehen sind Kriegsversehrte an ihren neuen Arbeitsplätzen, B. S.], wie kriegsversehrten Heimkehrern mit Hilfe der befreundeten Kriegsopferverbände wieder ein ordentlicher Arbeitsplatz vermittelt wurde. So lernen diese Menschen wieder sehr schnell, vollwertiges Mitglied der Gemeinschaft zu sein. Sie brauchen kein Mitleid, kein Almosen und keine Stempelstelle [zu sehen ist ein kriegsversehrter bettelnder Veteran, B. S.], sie sind wieder Menschen wie du und ich.“

Die vom VdH kuratierte Wanderausstellung wird thematisiert, ebenso der Kampf des Verbandes für das im Jahr 1953 vom Bundestag verabschiedete Kriegsgefangenen-Entschädigungsgesetz. Die vom VdH unterhaltenen Erholungsheime für Heimkehrer werden ebenso in Wort und Bild dargestellt wie der vom Verband eingerichtete ärztliche Dienst sowie die von den Heimkehrern in Selbsthilfe errichteten Wohnsiedlungen.

Immer wieder wird darüber hinaus das Engagement des VdH für die noch in Gefangenschaft befindlichen Veteranen betont. Hier wie auch im Zusammenhang mit anderen Initiativen ist allerdings nicht nur der VdH beteiligt, sondern immer „das ganze Volk“, das sich die Kriegsgefangenen-Problematik zu eigen macht. So ist es „ein ganzes Volk“, das wartet und das Pakete in die Gefangenenlager schickt. Das Bekenntnis der 150 000 Teilnehmer beim ersten Heimkehrer-Deutschland-Treffen wird zum „Bekenntnis eines ganzen Volkes: Wir warten auf euch – bis der Letzte kommt.“ Als nach Adenauers Moskau-Reise die ersten Transporte mit Heimkehrern eintreffen, ist „das ganze Deutschland [...] an der Zonengrenze“. Und im Durchgangslager Friedland „schlägt das deutsche Herz“.

„Weit war der Weg bis hierher“, heißt es am Ende des Films, aber, so ließe sich hinzufügen, die im Film imaginierte Gemeinschaft hat es geschafft: Die Heimkehr der letzten Kriegsgefangenen aus der Sowjetunion ist absehbar geworden. An dieser Stelle könnte der Film angesichts der bevorstehenden Rückkehr der letzten Kriegsgefangenen sein logisches Ende finden. Doch nun wird ein neues Problem eingeführt, dem sich die Gemeinschaft künftig stellen muss. Es ist das Problem der „trennenden Grenze“:

„Und weit ist der Weg, den wir vor uns liegen haben. Und wir müssen und werden ihn gemeinsam beschreiten. Alle unsere Brüder und Schwestern müssen teilhaben an unserem Leben, dürfen nicht mehr abseits stehen. Wir müssen unsere Herzen offen halten für sie. Wir müssen allen diesen Menschen, die noch in der Ungewissheit leben, helfen, diese Ungewissheit zu ertragen und sie zu klären. Und wir müssen immer und immer wieder unsere Gedanken und Blicke über die trennende Grenze hinüber zu unseren Landsleuten schicken, zu den Menschen, die unsere Sprache sprechen und mit denen wir zusammengehören.“

Damit war der Problematik der Kriegsgefangenschaft eine Zukunftsperspektive eröffnet. Der VdH kündigte am Ende des im Rahmen des letzten Kriegsgefangenen-Gedenktags uraufgeführten Dokumentarfilms an, den Kreis der Gefangenen um die nicht unerhebliche Zahl von 17 Millionen zu erweitern, für die nun Freiheit gefordert wurde. Auf diese, wie der damalige Präsident des VdH Erich Heimeshoff in einer Rede im Jahr 1961 kurz

nach dem Bau der Mauer formulierte,¹² „Gefangenen des Kalten Krieges“ – gemeint waren die Bürger der DDR – sollte sich zukünftig die Aufmerksamkeit an den Gedenktagen richten.

Der Tag der deutschen Einheit und das Gedenken an die „Gefangenen des Kalten Krieges“

Im Dokumentarfilm *Weit ist der Weg* war bereits formuliert, was der VdH im Jahr 1956 nochmals explizit beschloss, nämlich „die Durchführung besonderer Kriegsgefangenen-Gedenktage in der bisherigen Weise nicht fortzusetzen“. Die Sowjetunion hatte die letzten Kriegsgefangenen repatriert. Somit war, wie der VdH weiter bezeichnenderweise formulierte, „die Gefangenfrage [...] kein ausgesprochenes Kriegsgefangenenproblem mehr“. Dies bedeutete allerdings nicht das Ende des damit verbundenen Engagements, sondern lediglich eine Verschiebung des Adressatenkreises, auf den sich dieses Engagement in Zukunft richten sollte. Der Verband werde sich, so wurde bekannt gegeben, „mit gleicher Initiative und aller Kraft für die Wiedervereinigung unseres geteilten Vaterlandes und die Freiheit aller Deutschen einsetzen“. Aus dieser Entscheidung folgte auch, dass sich der VdH zukünftig mit einer eigenen Feierstunde an den Veranstaltungen am 17. Juni, dem seit 1954 begangenen *Tag der deutschen Einheit*, beteiligte.¹³ Bezeichnenderweise fanden diese Veranstaltungen auf Burg Greene, der vom VdH zur *Weihestätte* der Kriegsgefangenen ernannten Burgruine, statt. In der Wahl dieses Ortes wurde die in *Weit ist der Weg* hergestellte Verbindung zwischen den Kriegsgefangenen und den „Gefangenen des Kalten Krieges“ somit erneut verdeutlicht.¹⁴

12 Zit. nach Braunschweiger Zeitung, 11. 9. 1961. Heimeshoff sprach in dieser Rede unter anderem von der Notwendigkeit „von Proteste[n] gegen jene neue Gefangenschaft, in die man 17 Millionen Deutsche unter sowjetischer Herrschaft zwischen Elbe und Oder geführt hat“. Die Formulierung „Gefangene des Kalten Krieges“ fand sich auch in der Presse, so zum Beispiel 1954 anlässlich des Kriegsgefangenen-Gedenktages in der Westdeutschen Allgemeinen vom 23. 10. 1954, wo von einer bevorstehenden „Bewährungsprobe“, nämlich der „Heimkehr der 18 Millionen Deutschen aus der Sowjetzone, der Gefangenen des Kalten Krieges“ die Rede war.

13 Kgf.-Gedenktag am 17. Juni, in: *Der Heimkehrer* 7 (1956), 15, S. 1.

14 Vgl. u. a. VdH-Veranstaltungen zum 17. Juni, in: *Der Heimkehrer* 9 (1958), 11, S. 3; Der 17. Juni auf der Bundesweihestätte, in: *Der Heimkehrer* 11 (1960), 12, S. 5.

Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass die Symbolsprache des Kriegsgefangenen-Gedenkens nahezu unverändert auf die inhaltlich auf die deutsche Teilung bezogenen Veranstaltungen und Aktionen übertragen wurde. Dies traf nicht nur auf die vom VdH, sondern auch auf die von anderer Seite verantworteten Veranstaltungen zu. Zwar hatte die deutsch-deutsche Frage von Beginn des Kriegsgefangenen-Gedenkens an eine gewisse Rolle gespielt. So wies der VdH beispielsweise im Zusammenhang mit der Einrichtung der Burgruine in Greene als *Weihestätte* für die Kriegsgefangenen im Jahr 1953 darauf hin, dass die Wahl auf diesen Ort gefallen sei, weil dessen Lage „an der Zonengrenze mit dem Blick über den Brocken nach Osten“ ermögliche, ein Signal in die DDR zu senden.¹⁵ Auch mit den bewusst nahe der inner-deutschen Grenze abgebrannten Mahnfeuern wurde versucht, die Bürger der DDR zumindest symbolisch in die Aktionen einzubeziehen und somit mittels des Kriegsgefangenen-Gedenkens die Einheit Deutschlands zu imaginieren.

Nun aber wurden die Mahnfeuer nicht mehr für die inzwischen zurückgekehrten Kriegsgefangenen abgebrannt, sondern sie sollten die deutsche Teilung in den Fokus der Aufmerksamkeit der Bundesbürger rücken und den Willen zur Wiedervereinigung ausdrücken. Die sogenannten Freiheitsfeuer brannten bis in die zweite Hälfte der 1960er-Jahre hinein entlang der deutsch-deutschen Grenze; die „brennende Grenze“ wurde in dieser Zeit zu einem geflügelten Wort.¹⁶ Die Kerzen wurden nun zu Weihnachten als Zeichen der Verbundenheit mit den „Brüdern und Schwestern jenseits des Stacheldrahtes“ sowie zum Zeichen „unverbrüchlicher Treue zu Berlin“ in die Fenster gestellt.¹⁷ Tausende von Menschen beteiligten sich an Fackelzügen, in deren Rahmen jetzt nicht mehr die Freilassung der Kriegsgefangenen, sondern die Wiedervereinigung gefordert wurde. Selbst der 1953 vom VdH im Rahmen der Kriegsgefangenen-Gedenkwoche initiierte Staffellauf von Jugendlichen fand wieder statt: Das Kuratorium „Unteilbares Deutschland“

15 Vgl. Ehrenturm und Freiheitsglocke am Muttertag, in: Der Heimkehrer 4 (1953), 5, S. 3.

16 Vgl. Edgar Wolfrum, Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948–1990, Darmstadt 1999, S. 165.

17 So jedenfalls das Motto an Weihnachten 1958, als der VdH zu dieser Aktion aufrief. Vgl. Christoph Meyer, Die deutschlandpolitische Doppelstrategie. Wilhelm Schütz und das Kuratorium Unteilbares Deutschland 1954–1972, Landsberg am Lech 1997, S. 304.

veranstaltete im Jahr 1958 erstmals einen „Fahnenlauf der deutschen Jugend“, der von Lübeck aus an der innerdeutschen Grenze entlang nach Hof führte. Und im Rahmen eines 1960 veranstalteten Staffellaufs wurde ein Feuer entzündet und in einer Grubenlampe nach Berlin geflogen, wo der Regierende Bürgermeister Willy Brandt die Flamme vor dem Schöneberger Rathaus in Empfang nahm und damit eine Feuerschale entzündete.¹⁸ Auch die in dieser Aktion eingesetzte Symbolik war bereits aus den Veranstaltungen des VdH zum Kriegsgefangenen-Gedenken bekannt.¹⁹

Dieser Rückgriff auf die Symbolik des Kriegsgefangenen-Gedenkens dürfte zum einen darauf zurückzuführen sein, dass es sich dabei um ein eingeführtes Repertoire gehandelt hat, mit dem die stets zum aktiven, gemeinsamen Bekenntnis aufgeforderte Gesellschaft inzwischen vertraut war. Zum anderen war ausschlaggebend, dass es sich im Verständnis der in diesen Fragen engagierten Zeitgenossen bei Kriegsgefangenschaft und deutscher Teilung tatsächlich um zwei eng verwandte Problemfelder handelte, denen mit ähnlichen symbolischen und semantischen Strategien begegnet wurde. Darüber hinaus ging es aber auch, so meine These, um

18 Vgl. Wolfrum, *Geschichtspolitik*, S. 168.

19 Edgar Wolfrum hat diese direkten Vorläufer in seiner Analyse der Formen und Symbole der Feierlichkeiten am 17. Juni offensichtlich übersehen. Er verfolgt die Feuersymbolik und die Massenläufe zurück bis zu den Nationalfeiern des frühen 19. Jahrhunderts, die er als „historische Vorbilder“ der 17. Juni-Feierlichkeiten versteht (ebenda, S. 166 ff., Zitat S. 171). Angesichts der aufgezeigten Parallelen und institutionellen Überschneidungen liegt es meiner Ansicht nach jedoch näher, das symbolische Vorbild der 17. Juni-Feierlichkeiten im Kriegsgefangenen-Gedenken der ersten Hälfte der 1950er-Jahre zu sehen. Dies bedeutet freilich nicht, dass diese Symbolsprache nicht auf ältere Traditionen zurückgeht. Die Kerzen- bzw. Flammensymbolik besitzt als Opfer-, Trauer- und Erlösungsritus eine lange, zunächst sakrale, später auch säkulare Tradition und ist im Rahmen ganz unterschiedlicher politischer Sinnstiftungen zum Einsatz gekommen (zur Bedeutung des Sakralen im Gedenken vgl. Insa Eschebach, *Öffentliches Gedenken. Deutsche Erinnerungskulturen seit der Weimarer Republik*, Frankfurt a. M. 2004). Bemerkenswert am Symbolarsenal des Kriegsgefangenen-Gedenkens und der 17. Juni-Feierlichkeiten ist darüber hinaus, dass die Verwendung bestimmter Symbole durch die Nationalsozialisten keinen Anlass gab, auf diese zu verzichten. Ein besonders markantes Beispiel in diesem Zusammenhang ist die Verwendung der „Treue“-Formel, von der auch schon der Reichsführer SS und Chef der deutschen Polizei Heinrich Himmler („Meine Ehre heißt Treue“) regen Gebrauch gemacht hatte.

das Wachhalten einer Problematik, die zusehends in Vergessenheit geriet. Der VdH war darum bemüht, mit der „Entgrenzung“ der Thematik der Kriegsgefangenschaft und der damit verbundenen Adaption der Symbolsprache für das Gedenken an die deutsche Teilung die Aufmerksamkeit zu retten, die den Kriegsgefangenen in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre zugekommen war, die dann aber stark nachgelassen hatte. Es sollte auch darum gehen, die Erinnerung an die Kriegsgefangenschaft auf diese Weise weiterhin öffentlich präsent zu halten, und sei es lediglich auf symbolischer und semantischer Ebene.

Das öffentliche Interesse und die aktive Beteiligung an den Veranstaltungen für die „Gefangenen des Kalten Krieges“ blieben jedoch weit hinter den Zahlen zurück, die im Rahmen des Kriegsgefangenen-Gedenkens mobilisiert worden waren.²⁰ Schon sehr früh nahm der VdH daher Anstoß daran, dass es der Begehung dieses Tages insgesamt an Ernsthaftigkeit und Würde mangle, und kritisierte in diesem Zusammenhang das unangemessene, „gleichmütige und würdelose“ Verhalten der Bundesbürger. Gar einen „Keim des Verrats“ meinte der Verband in der „Gedankenlosigkeit und Bequemlichkeit“ gegenüber dem „Schicksal des eigenen Bruders“ auszumachen.²¹ Diese Klagen kamen nicht nur aus den Reihen des VdH, sondern begleiteten den Gedenktag seit seinem Bestehen. Vor allem das Kuratorium „Unteilbares Deutschland“, das die Organisation des Feiertages im Jahr 1958 übernommen hatte und dem auch der VdH mit der Verpflichtung, „in den regionalen, örtlichen Kuratorien ‚Unteilbares Deutschland‘, von der Spitze bis zur Gemeinde, aktiv mitzuwirken“,²² korporativ angehörte, äußerte sich in ähnlich kritischer Weise.²³ Insofern darf bezweifelt werden, dass es dem VdH tatsächlich gelang,

20 Die Teilnehmerzahl für 1958 für die thematisch einschlägigen Veranstaltungen des VdH wird vom Verband mit „über 1000“ angegeben. Vgl. Wir glauben an Deutschlands Wiedervereinigung, in: Der Heimkehrer 9 (1958) 12, S. 1. 1960 sollen es dann „fast 1000“ gewesen sein. Vgl. Der 17. Juni auf der VdH-Bundesweihesstätte, in: Der Heimkehrer 11 (1960), 12, S. 5.

21 Vgl. die Artikel und Kommentare in: Der Heimkehrer 9 (1958), 12. Das angeführte Zitat findet sich auf S. 1 dieser Ausgabe.

22 Der Heimkehrer 7 (1956) 22, S. 7.

23 Vgl. Meyer, Die deutschlandpolitische Doppelstrategie, S. 240 ff.; zum Kuratorium vgl. auch Wolfrum, Geschichtspolitik, S. 108 ff.; Leo Kreuz, Das Kuratorium Unteilbares Deutschland. Aufbau, Programmatik, Wirkung, Opladen 1980; zur Kritik am Verlauf des Feiertages vgl. auch Wolfrum, Geschichtspolitik, S. 204 ff.

der Erinnerung an die Kriegsgefangenschaft und an das Schicksal der Kriegsgefangenen durch die aufgezeigte Strategie der Übertragung, Ausweitung und Entgrenzung eine Zukunftsperspektive zu eröffnen.

Jenseits der an dieser Stelle nicht abschließend zu klärenden Frage nach dem Erfolg der vom VdH verfolgten Strategie eröffnet der hier im Kontext diskutierte Dokumentarfilm *Weit ist der Weg* weiterführende kultur- und erinnerungstheoretische Perspektiven, die nur angedeutet werden können. Denn deutlich wurde zum einen, dass kulturelle Symboliken und Semantiken über ein hohes Maß an Flexibilität verfügen und daher vielfältig einsetzbar sind. Aufgrund ihrer Geschmeidigkeit und Anpassungsfähigkeit lassen sie sich in andere Kontexte transformieren. Auch wenn das hier diskutierte Beispiel darauf hindeutet, dass solche Übertragungen in neue Kontexte nicht zwingend mit einer Anpassung der Symbolsprache einhergehen müssen, liegt dennoch grundsätzlich die Frage nach kontextabhängigen Modifikationen, Adaptionen und Reformulierungen nahe. Mit anderen Worten rücken die spezifischen Dynamiken in den Blick, die sich aus solchen Formen der Übertragung symbolischer Formen in andere Kontexte ergeben. Zum anderen enthalten die vorangehenden Ausführungen interessante Hinweise auf die Funktionslogiken des Erinnerns und Vergessens. Denn hier wurde eine Strategie gegen das Vergessen deutlich, die bisher, soweit ich sehe, wenig thematisiert wurde. Sie ließe sich als Strategie des indirekten Erinnerns bezeichnen, mit der das Vergessen verhindert werden sollte. In dem hier diskutierten Beispiel mag die Kriegsgefangenschaft von der Oberfläche des Erinnerns verschwunden gewesen bzw. durch die deutsche Teilung und die „Gefangenen des Kalten Krieges“ überschrieben worden sein. Im Hintergrund jedoch – in Form der Weiterverwendung der im Rahmen des Kriegsgefangenen-Gedenkens ausformulierten Symbolsprache – war Kriegsgefangenschaft weiter präsent. Sie war der Subtext, der zwar an der Oberfläche nicht sichtbar gewesen sein mag, der möglicherweise aber dennoch stets gegenwärtig blieb.

Heim aus dem Krieg, ran an den Herd?

Geschlechterordnungen und Heimatentwürfe
im deutsch-deutschen Spielfilm der Nachkriegszeit

Heimat – ein Konzept, das nicht ausstirbt

In den letzten Jahren hat die Heimat-Idee eine neue Konjunktur in Deutschland erfahren, was sich insbesondere an ihrer Kommerzialisierung zeigt. Filme in Dialekten werden zu Kassenschlagern und etablieren sich sukzessive als neues Subgenre in der Sparte der Komödien.¹ Bands wie *LaBrass-Banda* kokettieren in Lederhosen und mischen volkstümliche Blasmusik mit Pop- und Brasselementen. Die ostdeutsche Kaufhauskette *Konsum* verkauft sächsische Produkte, das Ostberliner Ampelmännchen ist ein beliebtes Mitbringsel bei den Touristen, die Berlin tagtäglich besuchen. Die Zunahme dieser Präsenz mit Heimat assoziierter Attribute wird regelmäßig von der Presse kommentiert, die – wie Christina Berndt – häufig kausale Zusammenhänge zwischen Globalisierung und Identitätsverlust herstellt:

„Heimatgefühle waren lange Zeit so out wie Poster von Luis Trenker und Hans Albers in der WG-Küche. Doch in einer Welt, in der man schnell den Boden unter den Füßen verliert, ist das Gefühl wieder willkommen. Und was, wenn nicht Heimat, vermittelt Zugehörigkeit und Halt? Sie ist ein Stück Unvergänglichkeit in der vorbeirauschenden Zeit und ein Ort, an den man gehört.“²

- 1 Als prominente Beispiele seien hier *Der Schuh des Manitu* (R.: Michael „Bully“ Herbig, Deutschland 2001), *Wer früher stirbt ist länger tot* (R.: Marcus H. Rosenmüller, Deutschland 2006), jüngst auch *Die Kirche bleibt im Dorf* (R.: Ulrike Grote, Deutschland 2012) u. ä. genannt.
- 2 Christina Berndt, Im Wohlfühl-Ort, in: *Süddeutsche Zeitung*, 30. 12. 2010, <http://www.sueddeutsche.de/wissen/gemischte-gefuehle-heimatgefuehl-im-wohlfuehl-ort-1.1041384> (4. 12. 2013).

Die Autorin verweist im Verlauf des Artikels darauf, dass eine eindeutige Definition von Heimat kaum möglich sei, vielmehr evoziere dieser Begriff höchst individuelle Interpretationen. Nichtsdestotrotz scheint es derzeit eine Heimat-Mode zu geben, die sich ikonografisch in Stereotypen wie der Lederhose niederschlägt. Es erfolgt also eine Verbindung der Heimatidee mit den (z. T. folkloristischen) Besonderheiten bestimmter geografischer Räume.³

Heimat als Schnittmenge zwischen Raum und Identität zu begreifen ist in normativen Heimatkonzeptionen keinesfalls ein Novum. Diese Art des Heimatverständnisses fand beispielsweise in den 1950er-Jahren mit seinen prominenten Bildern der Heimatfilme eine große Nachfrage.

Gunther Gebhard und seine Mitstreiter geben Journalisten darin recht, dass Heimat regelmäßig in und aus der Mode gerät. In ihrem Sammelband setzen sie sich dezidiert mit der Entwicklung solcher Konjunkturschübe auseinander. Anstatt Heimat zu definieren, schlagen sie vor, bei diesem Konzept „weniger von einem Begriff – im Sinne von etwas klar und eindeutig zu Definierendem zu sprechen; vielmehr ließe sich Heimat als Assoziationsgenerator begreifen“.⁴

Doch unabhängig davon, wie viele Konjunkturen und Auslegungen Heimat erfuhr beziehungsweise immer noch erfährt: Dieses Konzept kann auch funktional begriffen werden. Fasst man Heimat nämlich als relationalen Handlungsraum auf, der durch bestimmte Möglichkeiten der Interaktion strukturiert und begrenzt wird,⁵ lässt es sich für die historische Analyse operationalisieren, dann kann man nach den Faktoren fragen, die diesen Raum konstituieren oder verändern.

Einer, der hier von Relevanz ist, ist das Geschlecht. Im Folgenden wird daher nach dem Zusammenhang zwischen Heimat und Gender gefragt und dabei die These vertreten, dass zwischen der Ordnung der Geschlechter und der Entwicklung des gesellschaftlichen Orientierungsrahmens Heimat sowohl ein funktionaler als auch ein diskursiver Zusammenhang besteht. Es wird argumentiert, dass das Menschenbild und die Geschlechterordnung die Konstitution der Interaktionsmöglichkeiten in der respektiven Heimat determinieren.

3 Ebenda.

4 Gunther Gebhard/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hrsg.), *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*, Bielefeld 2007, S. 9.

5 Manfred Seifert, *Zwischen Emotion und Kalkül. „Heimat“ als Argument im Prozess der Moderne*, Leipzig 2010, S. 20–22.

Untersucht wird dies anhand zweier Filmbeispiele aus den beiden deutschen Nachkriegsstaaten der „langen 1950er-Jahre“.⁶ Über die Personenkonstellation und die Visualisierung des zwischengeschlechtlichen Miteinanders werden dem Publikum Orientierungsmuster angeboten, Ideale und so implizit auch Heimatentwürfe transportiert.

Gender, Heimat und die deutsch-deutschen Gesellschaften

Heimat als Argument im Zusammenhang mit der Entwicklung einer neuen gesellschaftlichen Identität spielte in beiden deutschen Nachkriegsstaaten eine besondere Rolle. Wenn man Heimat konstruktiv als Orientierungsrahmen einer Gesellschaft versteht, dann trägt die Geschlechterordnung maßgeblich zur Definition der jeweiligen Heimatentwürfe bei. Dabei interagieren Genderordnung und Heimatkonzeption auf den bereits erwähnten Ebenen miteinander: Während die Diskursebene in den 1950er-Jahren vor allem ideologisch überformt war, wirkten auf der Funktionsebene auch ideologieunabhängige Faktoren.

Die Ordnung der Geschlechter – hier im Zusammenhang mit dem Foucaultschen Begriff von Macht gedacht⁷ – beeinflusst nachhaltig die gesellschaftlichen Räume der Machtverteilung und -ausübung. Sie wird besonders dann für die historische Analyse relevant, wenn Veränderungen entlang dieser Bruchlinie stattfinden. Kriege können hier paradigmatisch für das Brisan-Werden der Geschlechterordnung in historischen Prozessen herangezogen werden: Der Aktionsraum des Krieges, der Armee und der Front wurde (und wird noch immer) traditionellerweise dem Mann zugeordnet. Zwar gab

6 Diese Bezeichnung ist eine filmhistorische Lesart, die hier von Norbert Frei und Knut Hickethier entlehnt wurde. Damit ist die filmschöpferische Phase ab Ende des Trümmerfilms (1949) bis zum Oberhausener Manifest in Westdeutschland (1961) bzw. bis zum 11. Plenum des ZK der SED mit der Folge des sog. Kulturellen Kahlschlags (1965) in der DDR gemeint.

7 Diese Herangehensweise ist insbesondere für die historische Genderforschung vorteilhaft, da so der Blick stärker auf historische Zäsuren gelenkt wird, die durch Verschiebungen in den Ordnungen entstanden. „Geschlecht“ kann so als potenzielle Bruchlinie in Gesellschaften gelesen werden. Ausführlicher hierzu z. B. Joan W. Scott, Gender. A Useful Category for Historical Analysis, in: The American Historical Review 91 (Dezember 1986) 5, S. 1053–1075.

es im Verlauf des 20. Jahrhunderts verschiedene Beispiele für die Integration von Frauen in (nationale) Streitkräfte,⁸ dennoch bleibt es bis heute ein viel diskutiertes Thema, ob Frauen der Dienst an der Waffe gewährt und wie ihr Einsatz an der Front gestaltet werden soll.⁹

Nichtsdestotrotz hat jeder Krieg Einfluss auf die bestehenden Geschlechterordnungen von Gesellschaften. Im Falle des Zweiten Weltkriegs verursachte der Einzug aller wehrfähigen Männer eine Verschiebung im sozialen Gefüge des „Dritten Reichs“. Vormalig männliche Aktionsräume mussten nun von Frauen ausgefüllt werden. Am deutlichsten wird dies mit Blick auf die Kriegswirtschaft. Das Fehlen männlicher Arbeitskraft musste durch Frauen kompensiert werden. So entstand eine neue Rollenaufteilung, die für die Dauer des Zweiten Weltkriegs weitgehend funktionierte. Nach dessen Ende galt es, eine neue Friedensordnung zu entwerfen. Weibliche Berufstätigkeit wurde in Westdeutschland durch heimkehrende Männer, die ankommenden Vertriebenen und Flüchtlinge aus dem sich formierenden Ostblock sowie später durch den Zuzug von Gastarbeitern vermeintlich überflüssig. In Ostdeutschland hingegen blieben Frauen – auch aus ideologischen Gründen – nachgefragte Arbeits-

- 8 Prominente Beispiele für die Integration von Frauen in reguläre Einheiten bei bewaffneten Konflikten des 20. Jahrhunderts sind wohl der Spanische Bürgerkrieg, der Russische Bürgerkrieg und der Zweite Weltkrieg – wenngleich dieser Teil der Weltkriegsgeschichte bis heute noch wenig bearbeitet wurde. Einführend dazu vgl. Swetlana Alexijewitsch, *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*, Berlin 2004; Franka Maubach, *Die Stellung halten. Kriegserfahrungen und Lebensgeschichten von Wehrmachthelferinnen*, Göttingen 2009; Klaus Latzel/Franka Maubach/Silke Satjukow (Hrsg.), *Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute*, Paderborn u. a. 2011; Renée Lugschitz, *Spanienkämpferinnen. Ausländische Frauen im Spanischen Bürgerkrieg 1936–1939*, Berlin u. a. 2012; Martha A. Ackelsberg, *Free Women of Spain. Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*, Oakland 2004.
- 9 Zu aktuellen Debatten vgl. US-Soldatinnen wollen sich an die Front klagen, <http://de.reuters.com/article/idDEBEE8AR01220121128> (15. 12. 2013); Frauen dürfen an die Front, in: TAZ, <http://www.taz.de/!109664/> (15. 12. 2013). Zur Debatte um die Integration von Frauen in reguläre Kampfeinheiten der Bundeswehr vgl. u. a. Bundeswehr: Frauen dürfen an die Waffe, in: Der Spiegel, <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/bundeswehr-frauen-duerfen-an-die-waffen-a-100083.html> (15. 12. 2013); Vorkämpferin für Frauen in der Bundeswehr: Bewerbung zurückgezogen, in: Der Spiegel, <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/vorkaempferin-fuer-frauen-in-der-bundeswehr-bewerbung-zurueckgezogen-a-91145.html> (15. 12. 2013).

kräfte.¹⁰ Die erwähnte funktionale Dimension der Geschlechterordnung deutet sich hier also bereits an.

Auf der diskursiven Ebene wiederum wurden die beiden Geschlechterordnungen von Diskurslinien des Kalten Kriegs überformt. Gerechtfertigt wurde die Gleichberechtigung der Geschlechter in der DDR beispielsweise mit den Postulaten Lenins, Clara Zetkins oder Rosa Luxemburgs.¹¹ So konnte die funktionale Notwendigkeit ideologisch untermauert werden. In Westdeutschland wiederum fand die gesellschaftliche Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern, die eine Rückkehr der Frau in das „Drinne“ – des Haushalts – und die Zuordnung des „Draußen“ – des Broterwerbs – zum Mann betonte, Unterstützung durch christlich-konservative Ideale. Hier kamen neben dem Staat noch weitere Akteure wie z. B. die Kirchen und zivilgesellschaftliche Akteure ins Spiel, die die funktionale Nicht-Notwendigkeit geschlechtlicher Gleichberechtigung in der Berufstätigkeit diskursiv unterfütterten.

Parallel dazu kam es im Verlauf der 1950er-Jahre in der Bundesrepublik zu einer Renaissance eines unreflektierten, naiven Heimatverständnisses, das durch folkloristische Attribute definiert wurde. Die Idee von Heimat als emotionale und räumliche Zugehörigkeit zu bestimmten Regionen, wo gewisse (unveränderbare) Strukturen das Miteinander regeln, bot ein Identifikationsangebot, das in hohem Maße nachgefragt wurde. Diese Popularität schlug sich insbesondere in kulturellen Massenkonsumgütern wie Film und Literatur nieder. Das propagierte Idyll verwies dabei stets auf den Privatraum kleiner Gemeinschaften wie z. B. einer Familie, wurde aber vor allem über kommerzielle Kanäle verbreitet und beworben.¹² Der von Massimo Perinelli

10 Zur deutsch-deutschen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte vgl. u. a. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 5: Bundesrepublik und DDR 1949–1990, München 2008, S. 230–231.

11 Vgl. ebenda, S. 230.

12 Zur Heimatthematik im Film: Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Hamburg 2004, S. 157–205; Johannes von Moltke, *Evergreens. The Heimat Genre*, in: Tim Bergfelder/Erica Carter/Deniz Göktürk (Hrsg.), *The German Cinema Book*, London 2002, S. 18–28; Johannes von Moltke, *No Place like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley 2005; Zur These von der Tendenz zum Rückzug ins Private der westdeutschen Gesellschaft vgl. Massimo Perinelli, *Liebe '47 – Gesellschaft '49. Geschlechterverhältnisse in der deutschen Nachkriegszeit. Eine Analyse des Films „Liebe 47“*, Hamburg 1999.

diagnostizierte Prozess des Rückzugs ins Private als symptomatische Entwicklung der bundesrepublikanischen Gesellschaft am Ende der 1940er- und im Verlauf der 1950er-Jahre findet seinen massenmedialen Niederschlag beispielsweise in der Darstellung von Heimatvorstellungen – besonders populär im Heimatfilmgenre.

In der DDR begegnete man dem Heimatkonzept zunächst mit Skepsis, galt es doch, sich vom Erbe des „Dritten Reichs“ und seiner „Blut- und Boden“-Philosophie abzugrenzen. Aber das beharrliche Fortbestehen lokaler Heimatverbände und die Schwierigkeit, diese effektiv in den Kulturbund zu integrieren, regten eine ideologische Auseinandersetzung mit der Heimatidee an. Entsprechend der Staatsideologie wurde Heimat schließlich über Eigentumsverhältnisse definiert.¹³ Da im ersten Arbeiter- und Bauernstaat Deutschlands das Kapital in Händen der Arbeiterschaft liegen sollte, würde somit die Gestaltungsmacht der Heimat auch den Arbeitern übertragen. Heimat wurde als progressiver, zukunftsorientierter Terminus verstanden, der auf künftige Ausformungsmöglichkeiten der sozialistischen Republik verwies. Man grenzte sich so gegenüber der Bundesrepublik ab, deren Ansatz als rückwärtsgewandt und statisch empfunden wurde. Gleichzeitig assoziierte man Heimat nicht zwangsläufig mit lokaler Bindung. Vielmehr hatte jeder Arbeiter die Aussicht, überall eine Heimat finden zu können.¹⁴ Mit diesem Heimatverständnis ging somit das Verantwortungsdenken einher, dass es der Arbeiterschaft oblag, die Zukunft in der sozialistischen Heimat zu gestalten. Gemäß dem sozialistischen Menschenbild wurde dabei wiederum kein Unterschied zwischen den Geschlechtern gemacht, sondern diese Verantwortung gleichermaßen auf alle übertragen. Entsprechend spielte die Geschlechterordnung eine nachgeordnete Rolle.

In diesem Zusammenhang muss allerdings ein struktureller Unterschied zwischen den beiden deutschen Nachkriegsstaaten im Blick gehalten werden: Während im Falle der DDR die Postulierung des Heimatbegriffs

13 Eine maßgebliche Rolle in diesem Prozess spielten die Natur- und Heimatfreunde, die als Untergruppe des Kulturbunds aktiv dazu beitrugen, das Heimatverständnis zu formen. Ausführlicher dazu vgl. Jan Palmowski, *Building an East German Nation. The Construction of a Socialist Heimat, 1945–1961*. Conference Group for Central European History of the American Historical Association (Hrsg.), in: *Central European History* 37 (2004) 3, S. 365–399.

14 Ebenda.

mitsamt seinen gesellschaftlichen Implikationen auf einer Ebene angesiedelt war, die durch den Staatsapparat kontrolliert wurde, entwickelte sich das westdeutsche Heimatverständnis nach den Regeln von Angebot und Nachfrage und entzog sich damit (in Teilen) staatlicher Kontrolle. Für die folgenden Überlegungen ist es jedoch weniger relevant, ob und wie diese Ideale von den beiden deutschen Nachkriegsgesellschaften bewertet oder umgesetzt wurden. Vielmehr soll danach gefragt werden, welche Notwendigkeiten in beiden Gesellschaften bestanden oder als solche wahrgenommen wurden. Dies kann anhand der Aspekte der Heimatbegriffe und Geschlechterordnungen abgelesen werden, die Eingang in massenwirksame Medien wie Film und Literatur fanden. Damit wird implizit das Postulat Siegfried Kraucuers, Spielfilme seien Spiegelbilder ihrer zeitgenössischen Gesellschaften, aufgegriffen. Nichtsdestoweniger gilt es, dieses gleichzeitig infrage zu stellen, da besonders im Fall der DDR beides – Geschlechterordnung wie Heimatverständnis – Ergebnis staatsideologischer Überlegung und Durchsetzung im top-to-down-Prozess war.

***Taiga und Königskinder* – zwei Kriegsfilme**

Das Kriegsfilmgenre wird traditionell von männlichen Heldenfiguren dominiert, da Krieg und Militär nach wie vor zu den gesellschaftlichen Betätigungsfeldern gehören, die nahezu uneingeschränkt dem Mann zugeordnet werden. Dass die weibliche Beteiligung für das Funktionieren von Kriegsökonomien stets notwendig war (und ist),¹⁵ wird häufig ausgeblendet. Mit Blick auf filmisch entworfene Geschlechterordnungen sind solche Filme von Interesse, die beide Geschlechter auf der Hauptfigurenebene mit gleichwertigen Präsenzanteilen in der Filmhandlung im Krieg zeigen, wie es in den beiden hier gewählten Beispielen der Fall ist. Mit *Taiga* (R.: Wolfgang Liebeneiner, BRD 1958) und *Königskinder* (R.: Frank Beyer, DDR 1961/62) wurden zwei Kriegsfilme zur Analyse ausgewählt, die jeweils über eine weibliche Protagonistin verfügen.

15 Ausführlicher zur Bedeutung weiblicher Beteiligung an Krieg und Militär vgl. u. a. Latzel u. a. (Hrsg.), Soldatinnen; Alexijewitsch, Der Krieg hat kein weibliches Gesicht; Maubach, Die Stellung halten.

Königskinder erzählt die Dreiecksgeschichte von durchschnittlichen Arbeiterkindern in Berlin – Magdalena, Michael und Jürgen –, die ihren eigenen Weg durch das „Dritte Reich“ und den Zweiten Weltkrieg gehen müssen, um schließlich zum Sozialismus zu finden. *Taiga* handelt von der Ärztin Hannah, die im Verlauf des Zweiten Weltkriegs in sowjetische Gefangenschaft geraten war und in ein reines Männerlager strafversetzt wird.

Die Entwicklungen der jeweiligen Figuren könnten kaum stereotyper sein. Während die Helden des DEFA-Films eine typische „Wandlungsgeschichte“¹⁶ durchlaufen, in der sie ihre persönliche Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft erkennen und deshalb in den Kampf für eine bessere Zukunft im Sozialismus eintreten, passt die Geschichte im bundesrepublikanischen Streifen perfekt in das christlich-konservative Weltbild der Adenauerära.

Magdalena, Michael und Jürgen kennen sich seit ihrer Kindheit. Magdalena und Michael sind ein Liebespaar, Jürgen der befreundete Nebenbuhler. Ihre Freundschaft geht schließlich zu Bruch, als sich Jürgen der SA anschließt und Michael aufgrund seiner kommunistischen Überzeugung in Gefangenschaft gerät. Magdalena entscheidet sich für Michael, die Vision einer sozialistischen Zukunft und ist bereit, dafür zu kämpfen. Im Verlauf dessen muss sie in die Sowjetunion fliehen, wo sie sich einer Aufklärungseinheit der Roten Armee anschließt. Michael wird dem berüchtigten Strafbataillon 999 zugeteilt und trifft Jürgen an der Ostfront wieder. Dieser rettet ihm das Leben, Michael hilft ihm am Ende zu desertieren. Auf dem Weg nach Moskau verpassen die beiden Magdalena am Flughafen, die in Spionagemission Richtung Deutschland aufbricht. Ob die zwei Königskinder, Magdalena und Michael, sowie die drei Freunde jemals wieder vereint werden, bleibt offen.

Im westdeutschen Filmbeispiel erreicht Hannah das Männerlager in Novokaja in einem Zustand vollkommener Erschöpfung. Sie steht kurz davor, sich selbst aufzugeben. Für ihre männlichen Mithäftlinge ist sie jedoch der Inbegriff von Weiblichkeit; sie projizieren ihre Vorstellungen darüber, wie eine normale Frau zu sein hat, auf sie. Konfrontiert mit diesen Ansprüchen und Hoffnungen, wird Hannah aus ihrer Lethargie gerissen. Sie setzt sich nach und nach mit ihrer Identität und Rolle als Frau auseinander und findet

16 Vgl. Detlef Kannapin, Antifaschismus im Film der DDR. Die DEFA-Spielfilme 1945 bis 1955/56, Köln 1997.

schließlich zu ihrer Menschlichkeit und Weiblichkeit zurück. Sie übernimmt sukzessive alle hausfraulichen Aufgaben im Lager sowie die Verantwortung für die Versorgung ihrer Mithäftlinge. Unter ihrer Fürsorge erweichen diese und erinnern sich ihrer vormaligen Identität, die sie von Neuem annehmen. Die Baracke, in der der Großteil der Handlung stattfindet, verwandelt sich dank Hannahs Einfluss von einem Ort der Unsicherheit und emotionalen Kälte allmählich in einen Raum der Geborgenheit. Hannah findet zudem ihr privates Liebesglück mit dem Barackenführer Röder. Die Handlung endet mit ihrer Entlassung, wodurch das junge Liebespaar zwar getrennt wird, doch erfährt der Zuschauer im Epilog, dass sie sich bei seiner Heimkehr kurze Zeit später wiedersehen.

Sowohl *Königskinder* als auch *Taiga* sind keine Ausnahmefilme, man kann sie vielmehr – sowohl thematisch als auch auf der Produktionsebene – dem Mainstream ihrer Zeit zuordnen.

Zeitlich fallen *Taiga* und die Rückkehr des Kriegs als Sujet des west-deutschen Films in die zweite Hälfte der 1950er-Jahre und koinzidieren so mit dem Aufbau der Bundeswehr. Ein positives Bild der Wehrmacht war somit genauso nachgefragt wie antikommunistische Propaganda. Beides wird in *Taiga* bedient.¹⁷ Der Regisseur des Films, Wolfgang Liebeneiner, wird heute zwar weniger mit diesem Kriegsstreifen in Verbindung gebracht als mit seinen musikalischen Komödien oder mit seinem 1941 produzierten „Euthanasie“-Propagandafilm *Ich klage an*, doch wird *Taiga* insbesondere in der Zeitungsberichterstattung über den Regisseur als Teil seiner „ernsthaften“ Arbeit¹⁸ gelobt. Liebeneiner sowie andere Mitglieder des Produktionsteams¹⁹ stehen sinnbildlich für die Kontinuität des deutschen Films vom national-

17 Vgl. Jennifer Kapczynski, *The Treatment of the Past: Geza von Radvanyi's Der Arzt von Stalingrad and the West German War Film*, in: John Davidson/Sabine Hake (Hrsg.), *Framing the Fifties. Cinema in a divided Germany*, New York/Oxford 2007, S. 137–150.

18 Vgl. u. a. Wolfgang Liebeneiner wird 65 Jahre alt, in: Stuttgarter Zeitung, 2. 10. 1970; Wolfgang Liebeneiner. Zum Tod des Regisseurs, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. 12. 1987; Zwiespalt der Zeit. Zum Tode von Wolfgang Liebeneiner, in: Der Tagesspiegel, 1. 12. 1987; Rainer Nolden, Professor Komödiant. Zum Tode des Regisseurs Wolfgang Liebeneiner, in: Die Welt, 1. 12. 1987.

19 Gleiches gilt zudem für den Drehbuchautor Herbert Reinecker, den Kameramann Georg Krause, den Produzenten Utz Utermann sowie die Hauptdarstellerin Ruth Leuwerik.

sozialistischen zum bundesrepublikanischen Deutschland.²⁰ Trotzdem wäre es verfehlt, Liebeneiner als überzeugten Nationalsozialisten einzustufen, vielmehr ist er die Personifizierung filmkünstlerischen Opportunismus, was unter anderem aus seiner Filmografie ersichtlich wird. Er selbst bekräftigte diese Annahme in einem Interview mit der *Bonner Rundschau*: „Ich habe keinen Kompromiß geschlossen, aber – wenn Sie so wollen – gesund resigniert. Mich befriedigt heute das Handwerkliche des Metiers und der Umgang mit den Schauspielern.“²¹

Dank der Lex UFI von 1949 und der von den Westalliierten angestrebten Dekartellisierung²² der deutschen Filmwirtschaft nach Kriegsende bestanden viele Möglichkeiten, in das Filmgeschäft einzusteigen. Das führte allerdings auch dazu, dass sich gerade in diesem Bereich personelle Kontinuitäten aus dem Dritten Reich in die Bundesrepublik verstetigen konnten.

Taiga gilt neben Kassenschlagern wie beispielsweise *Der Arzt von Stalingrad* (R.: Géza von Radvanyi, BRD 1957/58) als Erfolgsfilm der Adenauerära.²³ Die Kriegsproduktionen dieser Generation zählen zu den Filmen, die sich nach Ende des Trümmerfilmgenres das erste Mal (visuell) wieder mit der Kriegsvergangenheit auseinandersetzten. Verschiedene Themenkomplexe wurden darin verhandelt, wobei die antikommunistischen Narrative des Kalten Kriegs die Darstellungs- und Erzählweisen dominierten. Zudem wurden über Medien wie Film und Literatur Versöhnungsangebote mit der unmittelbaren Weltkriegsvergangenheit geschaffen. Es bietet sich daher bei den bundesdeutschen Filmproduktionen an, Kracauers Frage nach dem Zeitgeist zu stellen.²⁴ Schließlich fanden sowohl antikommunistische Diskurse wie auch die Versöhnungsofferten bzw. der dahingehende Umgang mit der Vergangenheit einen Absatzmarkt. Die kommerziellen Strukturen, die

20 Felix Moeller, „Ich bin Künstler und sonst nichts.“ Filmstars im Propagandaeinsatz, in: Hans Sarkowicz (Hrsg.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M./Leipzig 2004, S. 135–175.

21 Liebeneiner. Fernsehen ist eine Oase. Erste TV-Rolle in Pavel Kohouts Stück „So eine Liebe“, in: *Bonner Rundschau*, 5. 6. 1970.

22 Zur Nachkriegsentwicklung der deutschen Filmwirtschaft vgl. u. a. Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Reinbek b. Hamburg 2004, S. 157–173; Knut Hickethier, *The Restructuring of the West German Film Industry in the 1950s*, in: Davidson/Hake (Hrsg.), *Framing the Fifties*, S. 194–209.

23 Vgl. Kapczynski, *The Treatment of the Past*, S. 137–150.

24 Vgl. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, Hamburg 1958, S. 8.

die Filmwirtschaft regulierten, lassen heute die These plausibel erscheinen, dass die inszenierten Geschichten sowie Darstellungsweisen die politische Verfasstheit einiger Teile der bundesdeutschen Gesellschaft widerspiegeln. Es ist also davon auszugehen, dass sowohl die Geschlechterordnung als auch das Weltbild, die in *Taiga* entworfen werden, bei Teilen der bundesrepublikanischen Gesellschaft auf Gegenliebe stießen.

Verlässliche Quellen über die Rezeption von *Taiga* sind rar, weshalb heute nur schwer nachvollzogen werden kann, wie die zeitgenössischen Publikumsreaktionen waren. Dass jedoch die ostdeutsche Zeitung *Forum* der Besprechung von *Taiga* einen Artikel von über einer halben Seite widmete, weist auf den Erfolg des Films in der Bundesrepublik hin, sodass man sich veranlasst sah, ihn in Ostdeutschland umfangreich zu rezensieren:

„Am Kudamm rührt sein [Liebeneiners, K. S.] Streifen ‚Taiga‘ gut angezogene dicke Damen zu Tränen und die texasbehosten Minderjährigen erfreuen sich des derbfrivolen Landsertones, der unter 300 deutschen Kriegsgefangenen herrscht. Sie sind angeblich in Sibirien eingesperrt, um dort ‚zu verrecken‘. Alle Schauermärchen der Goebbelschen und neofaschistischen Propaganda haben für die ärmliche und langweilige Filmhandlung Pate stehen müssen: Die Russen sind Menschen, die die Deutschen ausrotten wollen, kriegsgefangene Frauen vergewaltigen, alte Männer in den Schmutz werfen, Wodka saufen, nach Gefangenen und armen Hundekreaturen schießen und die Taschenlampen für noch nie gesehene Wunderwerke der Technik halten. [...] Alles in allem zelluloidgewordener Auswurf des Chauvinismus und der Völkerverhetzung.“²⁵

Ein weiterer Hinweis für den Publikumserfolg von *Taiga* besteht darin, dass ein aufsteigender Filmstar wie Ruth Leuwerik in der Hauptrolle zu sehen war. Es ist davon auszugehen, dass sie und Hannes Messemer ein gewisse Attraktion auf das bundesdeutsche Publikum ausübten.

Auch die Rezeption der *Königskinder* in Ostdeutschland lässt sich nur schwer ermitteln. Zwar liegen umfangreiche Pressemappen in Babelsberg vor, doch spiegeln die Kritiken vor allem die offizielle Wahrnehmung der

25 Dieter Wolf, Come back des braunen Films. Der Regisseur Wolfgang Liebeneiner gestern und heute, in: *Forum*, 25. 9. 1958.

Parteiliten wider. Von der ostdeutschen Presse als „ein neuer künstlerischer Höhepunkt unserer Filmproduktion“ gefeiert,²⁶ war dem Film von der internationalen Presse ein unterschiedliches Urteil beschieden. Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass die Rezeption des Films in der Presse auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs den Diskurslinien des Kalten Kriegs folgte. Dennoch gab es auch überraschende Bewertungen: In der Sowjetunion wurde *Königskinder* unter anderem als „eine naiv und sentimental klingende Leierkastenmelodie“ abgeurteilt.²⁷ Ob dies im Zusammenhang mit den Komplikationen zu sehen ist, die sich im Verlauf der Dreharbeiten ergaben, als Beyer sich darum bemühte, in der Sowjetunion zu drehen und sowjetische Schauspieler zu rekrutieren, kann hier nicht geklärt werden. Beyers Memoiren zufolge war eine Zusammenarbeit mit der Sowjetunion angestrebt, doch wurde seine Anfrage um Kooperation mit dem Hinweis abgelehnt, er möge die entsprechenden Passagen im Drehbuch streichen, die in der Sowjetunion spielten. Beyer umging diese Forderung, indem er Laienschauspieler der in Berlin stationierten Rotarmisten rekrutierte und alternative Drehorte fand.²⁸

Im Gegenzug zur sowjetischen Ohrfeige – die interessanterweise in der ostdeutschen Tageszeitung *Neues Deutschland* abgedruckt worden war – bewertete der holländische Filmjournalist Jan Koomen, der mehrfache Präsident der Jury in Cannes und Karlovy Vary war, den Film positiv. Ihm habe die „balladeske Form“ des Films „sehr gefallen“, es sei insgesamt „ein sehr interessantes Werk“.²⁹

Man kann mutmaßen, dass *Königskinder* bezüglich Bildsprache und Ästhetik seiner Zeit hinterher war. Tauwetterklassiker wie *Die Kraniche ziehen* (Letjat žuravli; R.: Michail Kalatozov, SU 1957), *Ein Brief, der nie ankam* (Neotpravlennoe piś'mo; R.: Michail Kalatozov, SU 1959) und die *Ballade vom Soldaten* (Ballada o soldate; R.: Grigorij Čuchraj, SU 1959) hatten bereits filmästhetische Maßstäbe gesetzt. Bildsprachlich weist *Königskinder* Parallelen zu

26 Horst Knietzsch, Ein neues Lied von den Königskindern, in: Neues Deutschland, 10. 6. 1962.

27 Neues Deutschland, 11. 9. 1962.

28 Frank Beyer, Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben, München 2001, S. 105.

29 Alle drei Zitate aus: Ein großartiger Film. Karlovy Vary spendete Beifall für „Königskinder“, in: Junge Welt, 23. 6. 1962.

diesen Filmen auf. Doch besonders diese bildästhetischen Elemente wurden aufgrund ihrer Intensität zu den wichtigsten Kritikpunkten auf internationaler Bühne.³⁰ Dennoch blieb die ostdeutsche Presse positiv, und es ist davon auszugehen, dass das darin entworfene Gesellschaftsbild mit den Vorstellungen der Parteiführung konform ging. Dass der Film ein Publikum fand, wurde durch Pflichtveranstaltungen gesichert³¹ und auch dadurch, dass er bis 1985³² zur Vorbereitung der Jugendweihe empfohlen wurde.³³ Wie er jedoch vom ostdeutschen Publikum wahrgenommen wurde und ob die darin präsentierte Ordnung Einfluss auf die ostdeutsche Gesellschaft hatte, bleibt ungewiss.

Frank Beyer gehörte zu den großen DEFA-Regisseuren, dessen Filme heute häufig in Retrospektiven aufgeführt werden. Die ehemalige Direktorin des Filmmuseums Potsdams, Bärbel Dalichow, beschrieb Frank Beyer als „geheimnisumwitterte Person“ und als „Widersetzliche[n] und dazu eine[n] von den wenigen wirklichen Begabungen in der Garde der Aufrührer“.³⁴ Er – wie auch viele aus der Crew von *Königskinder*³⁵ – gehörte zur jungen Generation der DEFA-Künstler, d. h. zu denjenigen, die den Zweiten Weltkrieg als Jugendliche miterlebt hatten. Typisch für diese Generation, zu der auch Konrad Wolf gehörte, war, dass sie danach strebten, einen „dynamischeren, effektiveren, vom Stalinismus befreiten Sozialismus“³⁶ zu kreieren und damit immer wieder in Konflikt mit der Parteiführung gerieten. Davon war jedoch *Königskinder* nicht betroffen. Das Sujet des Films passte hervorragend in das Korsett der sozialistischen Staatsideologie.

30 Horst Knietzsch, „Königskinder“ in Karlovy Vary, in: Neues Deutschland, 22. 6. 1962.

31 Vgl. Knietzsch, Ein neues Lied von den Königskindern.

32 Im Zusammenhang mit der Ausweisung von Wolf Biermann 1976 äußerte sich Frank Beyer solidarisch mit Biermann, was ihn in Konflikt mit der Parteiführung brachte. Doch erst als Manfred Krug, Armin Mueller-Stahl und Günter Marczinkowski 1985 in die Bundesrepublik übersiedelten, wurde *Königskinder* die Vorführlizenz entzogen. Vgl. Protokoll der Zulassungsstelle der HV Film Nr. 310/85, <http://www.filmportal.de/node/33245/material/634520> (5. 11. 2013).

33 Progress Filmverleih, Schl.-Nr.: 103 8, 46/75, IV-23-41 Ag 500-15-75 2450 157.

34 Beide Zitate: Bärbel Dalichow, Zum Geleit, in: Ralf Schenk (Hrsg.), R.: Frank Beyer, Berlin 1995, S. 6–7.

35 Z. B. Manfred Krug, Armin Mueller-Stahl, Ulrich Thein, aber auch sein Kameramann Günter Marczinkowski.

36 Wolfgang Gersch, Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme, Berlin 2006, S. 123.

Königskinder ist der zweite Film in Beyers antifaschistischer Trilogie nach *Fünf Patronenhülsen* (1960/61) und vor *Nackt unter Wölfen* (1963). In allen drei Filmen wird eine sozialistische Lesart historischer Ereignisse präsentiert, nämlich vom Spanischen Bürgerkrieg in *Fünf Patronenhülsen*, vom „Dritten Reich“ und Zweiten Weltkrieg in *Königskinder* und vom Holocaust in *Nackt unter Wölfen*. Beyer trug somit zur Reproduktion kanonisierter Erinnerungskultur der DDR durch filmische Visualisierungen bei – unerheblich, ob er dies gezielt tat oder nicht.

Die These Kracauers, dass Spielfilme Spiegel der Psyche der Gesellschaft seien, kann im DDR-Kontext nicht ohne Weiteres verifiziert werden. Durch die Institutionalisierung staatlicher Einflussnahme auf Kunst und Kultur ist davon auszugehen, dass die präsentierten Ordnungen Ausdruck der Weltanschauung der Parteielite waren. Entsprechend ist der Zeitgeist, den man aus den DEFA-Produktionen herauslesen kann, weniger intrinsisch-motiviert und im bottom-up-Prozess sowie über Mechanismen der freien Meinungsbildung und Angebot-Nachfragestrukturen entstanden, sondern vielmehr als extrinsisch-oktroiert zu verstehen.

Die Geschlechterordnungen, die in beiden Filmen entworfen werden, repräsentieren also (größere oder kleinere) Teile der jeweiligen deutschen Nachkriegsgesellschaft und determinieren somit die konkurrierenden Heimatentwürfe.

Konkurrierende Geschlechterbilder

Die in den beiden Filmbeispielen skizzierten Ordnungen der Geschlechter folgen den Diskurslinien des Kalten Kriegs. Während im DEFA-Film ein Menschenbild kreiert wird, das im Spannungsfeld zwischen stalinistischer und Tauwetterfilmkunst steht, werden im bundesrepublikanischen Beispiel althergebrachte Stereotype aus der Geschlechtermottenkiste hervorgeholt.

Magdalena, Michael und Jürgen repräsentieren drei Lebensläufe, die als Vorbild für die ostdeutsche Gesellschaft zur Zeit des Mauerbaus gelten konnten. Michael ist von den drei Charakteren sicherlich die statischste Figur. Das Potenzial zur Wandlung ist in seiner Figurenanlage allerdings auch gering, da er zur Orientierungsfigur für die anderen beiden wird. Er definiert sich von Anfang an als Kommunist und ist bereit, für seine Ideale ins Gefängnis

zu gehen. Magdalena und Jürgen hingegen machen beide eine Entwicklung durch, die sie zum Sozialismus hinführt. Durch sie wird die grundsätzliche Lernfähigkeit des Menschen und damit im Umkehrschluss die Notwendigkeit der Erziehung betont. Die Konzeption Magdalenas schwankt dabei zwischen den furchtlosen Partisaninnen der sowjetischen Klassiker der 1940er-Jahre³⁷ und den gefühlsbetonten Frauenfiguren der Tauwetterphase.³⁸ Ihre Mobilisierung für den Kampf um eine bessere Zukunft wird durch Michaels Verhaftung ausgelöst. Fortan gestaltet sich ihre Entwicklung linear: Zuerst engagiert sie sich im deutschen Widerstand; als sie schließlich auffliegt, gelingt ihr in letzter Sekunde die Flucht in die Sowjetunion, wo sie in der Aufklärungseinheit der Roten Armee schließlich ihre vormalige Identität gegen eine neue eintauscht. Einen scharfen Kontrast zu diesen stalinistischen Einflüssen der Figurenentwicklung bildet ihre emotionale Rückbindung an Michael und ihr fortwährendes Leiden unter der Ungewissheit seines Verbleibs. Ihre Individualität und ihr persönliches Unglück, verursacht durch das „Dritte Reich“ und den Zweiten Weltkrieg, bilden hier Einflüsse des Tauwetters ab.

Ihr männlicher Konterpart Jürgen hingegen macht eine DEFA-typische Wandlung durch, wie man sie in vielen Filmen – nicht nur in den Kriegsfilmen der DEFA – nachvollziehen kann.³⁹ Verführt durch die Reize des materiellen Wohlstandes, den die Faschisten versprochen, ließ er sich auf den Nationalsozialismus ein. Doch bald schon bekommt er die Schattenseiten des „Dritten Reichs“ zu spüren: Er verliert seine Jugendfreunde, den Res-

37 Vergleichbar zu Paša/Genosse P aus *Sie verteidigt die Heimat* (Ona zaščiščaet rodinu; R. Friedrich Ėrmler, SU 1943) erfolgt Magdalenas Mobilisierung durch den Verlust ihres Geliebten (Paša verliert Mann und Kind); sie verwandelt sich daraufhin in die furchtlose Widerstandskämpferin. Paša wird zu Genosse P, auch Magdalena legt am Ende ihre Identität symbolisch ab und wird zu Barbara Höfner – ihr Deckname.

38 Die Art jedoch, wie Magdalena unter dem Verlust Michaels leidet, erinnert mehr an die Protagonistin Veronika aus *Die Kraniche ziehen* (Letjat žurvali; R.: Michail Kalatozov, SU 1957). Die Verzweiflung, die Tatjana Samojlova als Veronika auf der Leinwand auslebt, ähnelt deutlich Magdalenas Trauer um Michael. Dass *Die Kraniche ziehen* für die Figurenkonzeption der Protagonistin Pate stand, ist wahrscheinlich, kann aber hier nicht abschließend geklärt werden.

39 Vgl. u. a. Filme wie *Familie Benthin* (R.: Kurt Maetzig, Slatan Dudow, Richard Grošopp, DDR 1950), *Roman einer jungen Ehe* (R.: Kurt Maetzig, DDR 1952), *Lissy* (R.: Konrad Wolf, DDR 1957).

pekt seiner heimlichen Liebe und muss schlussendlich an die Ostfront, wo ihm schnell klar wird, dass es wenig Hoffnung auf Rettung gibt. Es ist der Wert der Freundschaft, der ihn letztlich zum Umdenken bewegt. Er versucht, Magdalena vor den Nazis zu schützen, und rettet in der als „Schinderszene“ bekannt gewordenen Sequenz Michaels Leben. Bereits zu Beginn der Filmhandlung – bevor die erste Rückblende einsetzt – wird er als vom Faschismus geläutert gezeigt, da er sich mit den Worten „Das ist doch vorbei, das ist doch jetzt endlich vorbei!“ empört, als er im Protokoll seiner Aussage liest, dass die Rotarmisten darin seinen vormaligen Status als SA-Mann vermerkt haben.

Die Ordnung, die auf diese drei Figuren projiziert wird, gestaltet sich anders als im bundesrepublikanischen Fallbeispiel. Die Aufgabenverteilung erfolgt nach gesellschaftlicher Notwendigkeit, die hier im Moment des Kampfes für eine Zukunft im Sozialismus ausgelegt wird. Die Idee der Freiheit und des Friedens wird ideologisch an den Sozialismus geknüpft sowie in Opposition zu Zerstörung und Krieg – Attribute des Faschismus – gestellt. Einen glücklichen Ausgang für die *Königskinder* wird es im Faschismus nicht geben. Der Faktor Geschlecht wird in diesem Zusammenhang völlig nachgeordnet. Stattdessen richtet sich der Appell, sich an der Gestaltung der Zukunft zu beteiligen, an jeden, unabhängig der geschlechtlichen Zugehörigkeit.

Ob dies als sozialistische Form der Emanzipation gewertet werden kann, ist zu hinterfragen. Das Ideal der kämpfenden Gesellschaft – Männer wie Frauen – ist wohl eine Anleihe aus stalinistischen Diskurslinien, die 1961 mit dem Bau der Berliner Mauer sicherlich an Aktualität gewonnen hatte. Gewiss vertrat man in der DDR die Ansicht, ein gleichberechtigtes Geschlechterverständnis in der Gesellschaft verankert zu haben. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Frau im Sinne gesellschaftlicher oder wirtschaftlicher Mobilität ein höherer Radius oder ein größeres Aktivitätspotenzial zugeordnet bzw. von ihr erwartet wurde. Zudem betrieb die DDR eine wesentlich pronatalistischere Politik und förderte die Frauenerwerbstätigkeit intensiver als die Bundesrepublik. Dennoch muss hier abgewogen werden, ob dies nicht vielmehr zu einer Mehrfachbelastung der Frau geführt hat als zu einer grundsätzlichen Veränderung der Geschlechterordnung und innergesellschaftlichen Arbeitsteilung.⁴⁰

40 Über diese Kontroverse vgl. u. a. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 5: Bundesrepublik und DDR 1949–1990, München 2008, S. 231; Heike

Ähnlich und doch ganz anders als im DEFA-Beispiel verhält es sich in *Taiga*. Auch hier werden die Geschichten durchschnittlicher Deutscher erzählt. Doch die Protagonistin Hannah stammt hier, anders als Magdalena, aus der privilegierten Oberschicht. Sie ist Tochter eines Arztes aus Heidelberg und erinnert die Zeit vor dem Krieg als eine friedvolle, positive, in der ihr Vater mit dem Apotheker und dem Friedhofswärter Skat gespielt hatte. Im Unterschied zu *Königskinder* werden ihre männlichen Mitgefangenen über ihre Berufe und nicht über ihren Status (in *Königskinder*: Arbeiter) definiert, die jeden gesellschaftlichen Bereich abdecken: Vom Artisten über den Handwerker, vom Ingenieur bis zum Intellektuellen sind alle Gruppen vertreten. Zu Beginn der Handlung geht es allen gleich schlecht: Der Krieg hatte sie zermürbt und unmenschlich werden lassen. Doch nach und nach finden sie zu ihrer Menschlichkeit und Identität zurück, was sich vor allem darin ausdrückt, dass jeder seine ihm speziell zugeordneten Aufgaben wieder übernimmt. Der Schneider flickt Hannahs Hemd, der Pfarrer betet und der Holzfäller hilft bei den Waldarbeiten.

Am deutlichsten wird diese Entwicklung jedoch an der Protagonistin: Sie widmet sich vor allem den hausfraulichen Aufgaben in der Baracke, so etwa dem Ofenschüren oder Bereitstellen von Wasser für die Männer. Sie sorgt sich wie eine Mutter um ihre Mithäftlinge und heilt ihre psychischen Traumata. Schließlich verliebt sie sich in Röder, den Barackenführer, der ihre Liebe erwidert. Auch in dieser Beziehung übernimmt sie sofort die stereotyp-hausfraulichen Verantwortlichkeiten wie beispielsweise die Entscheidungen über die Einrichtung des ersehnten gemeinsamen Hauses. Die Badezimmerfliesen sollen nämlich grün sein, nicht rosa, wie Röder vorschlägt. Röder wiederum verspricht, sein Studium als Hoch- und Tiefbauingenieur zu beenden und damit für das Einkommen zu sorgen.

Die Ordnung, die in *Taiga* entworfen wird, ist eine andere als in *Königskinder*. Anstelle eines Diskurses der Gleichberechtigung wird hier eine arbeitsteilige Gesellschaft dargestellt. Die Aufteilung der Verantwortlichkeiten erfolgt an den zwei Bruchlinien Geschlecht und gesellschaftlich-ökonomische Notwendigkeiten. Die Geschlechterlinie teilt die Verantwortungen in das „Dringen“

Trappe, Emanzipation oder Zwang? Frauen in der DDR zwischen Beruf, Familie und Sozialpolitik, Berlin 1995; Hartmut Wendt, Familienbildung und Familienpolitik in der ehemaligen DDR, Wiesbaden 1993.

des Haushaltes und das „Draußen“ des Broterwerbs, das wiederum marktwirtschaftlich strukturiert wird. Die Arbeitsteiligkeit der Gesellschaft spiegelt sich darin wider, dass die Männerfiguren in *Taiga* alle unterschiedliche Berufe haben und sich darüber definieren. Somit werden eindeutige Rollenzuweisungen vorgenommen, die auf althergebrachte Stereotype von Geschlechterrollen zurückgreifen. Dem Mann wird das „Draußen“ der Arbeitswelt der Nachkriegsgesellschaft zugeordnet, wohingegen der Frau wieder das „Drinne“ des Heims als Aktionsraum zugeteilt wird. Wohlstand wird materiell, kapitalistisch definiert und als Zielvorgabe formuliert. So gehört es sich für eine Frau, schöne Schuhe und Kleider zu besitzen, weiterhin über die Details in ihrem Haushalt, wie die Farbe der Badezimmerfliesen, zu entscheiden. In dieser Konstruktion der Geschlechterordnung schlägt sich auch der Wandel im Männerbild nieder. Nachdem die ersten entbehrungsreichen Nachkriegsjahre überstanden und die Phase der Besatzung vorüber waren, entstand die Notwendigkeit der Rückkehr eines Männerbildes, das nicht mehr von Verlust, Erniedrigung und Schwäche gezeichnet war. Der als physisches und/oder psychisches Wrack heimkehrende Soldat aus dem Trümmerfilmgenre wurde nicht mehr nachgefragt, stattdessen wandelte sich die Heimkehrerfigur in den „noble survivor“, der die Gräueltaten des Weltkrieges mit Würde ertragen hatte⁴¹ und nun bereit war, wieder an seinen angestammten Platz in der Gesellschaft zurückzukehren.

Flankiert wird diese filmdiskursive Rückkehr zu traditionellen Familienkonzepten in *Taiga* außerdem durch die Betonung christlicher Werte. Die Verknüpfung der althergebrachten Verteilung der Geschlechterrollen mit den christlichen Idealen lässt die Geschlechterordnung sehr rigide erscheinen, da ihre Begründung durch den Verweis auf die letztgültige göttliche Transzendenz intensiviert wird.

Diese filmisch entworfene Gesellschaftsvision reflektiert den zwischen-geschlechtlichen Zeitgeist in weiten Teilen der bundesrepublikanischen Gesellschaft der Adenauerära, wie man ihn auch in verschiedenen anderen Medien finden kann. Diese Auffassung vom weiblichen Bürgertum hielt sich hartnäckig, und zwar bei Männern und Frauen gleichermaßen, wie folgender Auszug aus der „Fibel der Staatsbürgerin“ von Hannah Vogt bestätigt:

41 Robert G. Moeller, War Stories. The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany, in: *The American Historical Review* 101 (Oktober 1996) 4, S. 1008–1048, hier S. 1032.

„Die Formen und Ordnungen dieser Welt sind vom Mann entwickelt und geprägt. [...] Der Rhythmus in der Öffentlichkeit ist männlicher Rhythmus. Ganz anders als in der Familie sind die Aufgaben, die im Beruf und im sonstigen öffentlichen Bereich zu erfüllen sind. [...] sie sind versachlicht und dienen sehr oft einem nicht sichtbaren, unbekannt bleibenden (!) [sic] Empfängerkreis. Unbewusst, ungewollt und unmerklich, im Ganzen aber auch ohne Widerspruch hat die Frau sich dieser männlich geprägten Welt und ihren Ordnungen angepasst, die ihrem Wesen und ihren andersgearteten körperlichen und seelischen Bedürfnissen im Grunde diametral entgegengesetzt sind.“⁴²

Den sehr eindeutig formulierten Rollen der Geschlechter in *Taiga* steht in *Königskinder* ein wesentlich unschärferes Geschlechterrollenprofil gegenüber. Die gesellschaftlich relevanten Aufgaben teilen sich nicht entlang der Genderbruchlinie, sondern konstituieren sich in einem abstrakten Wandel hin zu einer neuen Gesellschaft, die ein neues Menschenbild zum Ziel hat.

Aus dem Krieg an den Herd bzw. vom Herd in den Kampf

Ein zusätzlicher Unterschied zwischen beiden Filmbeispielen ist ihre narrative Bewegungsrichtung. Während *Taiga* narrativisch konstant um das Moment der Heimkehr kreist, entwickelt *Königskinder* als Geschichte des Aufbruchs eine vorwärtsgerichtete, lineare Dynamik. In *Taiga* wird die Heimat somit zum Sehnsuchtsort, von dem der Weltkrieg die Protagonisten fortführte, an den sie aber dringend zurückkehren möchten. Heimat ist hier zudem ein konkreter Ort. Im Falle Hannahs ist es Heidelberg und ihr Haus mit dem Bad samt grüner Fliesen und ihrem Kleiderschrank, wo ihr graues Wollkleid hängt. Allerdings hat der Krieg die Filmhelden nicht nur persönlich verändert, sondern sie auch gezwungen, ihre Heimat zu verlassen. Damit sie schlussendlich heimkehren können, müssen sie ihre Kriegsidentität able-

42 Hannah Vogt, Die Fibel der Staatsbürgerin. Hrsg. vom Büro für Frauenfragen in der Gesellschaft zur Gestaltung öffentlichen Lebens, Wiesbaden 1952, zit. bei: Angela Vogel, Frauen und Frauenbewegung, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt a. M. 1989, S. 182–183.

gen und zu ihrer Friedensidentität zurückfinden. Diese besteht im Prinzip aus ihrer vormaligen Identität abzüglich nationalsozialistischer Ideologie. Die Läuterung erfolgt hier filmisch durch das Gefangenenlager. Durch die Haft tun die Filmhelden erfolgreich Buße und können so einen Schlusstrich unter die Kriegsvergangenheit ziehen. Der Heimatentwurf impliziert also eine gesellschaftliche Ordnung in Westdeutschland, die auf einem gesamtgesellschaftlichen Konsens des selektiven Erinnerns gründet.⁴³

Im Gegensatz dazu gibt es in *Königskinder* keine Heimat, kein Zuhause mehr. Magdalena bricht zwar in Richtung Deutschland auf, doch sie kehrt nicht heim. Sie überlegt, dass es schön wäre, nach Berlin zu kommen. Vielmehr wird der Krieg für die drei Protagonisten zu einer Art „Stunde Null“, in der sie ihre Prioritäten neu setzen. Die Heimat, nach der *Taigas* Lagerhäftlinge sich sehnen, ist, anders als in *Königskinder*, konkret, d. h. sie verstehen darunter ihre Herkunftsorte. In *Königskinder* wird sie stattdessen durch bestimmte Werte wie Freiheit definiert. Eine Freiheit, in der das Liebespaar erneut zueinander findet, die Freunde wieder vereint werden. Dies kann es nur in der DDR in Zusammenarbeit mit der Sowjetunion geben, wie am Beispiel Magdalena deutlich wird, die mit einer Rotarmistin ins Flugzeug steigt, um für eine neue deutsche Heimat zu kämpfen.

Was in *Taiga* materiell in konsumistischen Formen des Wohlstands konkretisiert wird, bleibt in *Königskinder* eine Fabel, deren Moral ein Holzschnitt der sozialistischen Weltansicht ist. Die beiden Heimatkonzeptionen folgen den ideologischen Narrationslinien des Kalten Kriegs. Welchen Anteil die Geschlechterordnung an diesen filmischen Heimatentwürfen hat, zeigt sich insbesondere daran, dass die beiden Protagonistinnen Auslöserinnen und Trägerinnen der Handlungen sind. Hannah kehrt aus dem Krieg zurück an den Herd, Magdalena geht vom Herd in den Kampf.

43 Über Grenzen der Sagbarkeit und selektives Erinnern vgl. u. a. Achim Landwehr, *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die Historische Diskursanalyse*, Tübingen 2004; Gerd Sebald u. a., *Soziale Gedächtnisse. Selektivitäten in Erinnerungen an die Zeit des Nationalsozialismus*, Bielefeld 2011.

**Nach dem Tauwetter:
Heimatkonstruktionen
im östlichen Europa**

Menschenschicksal(e): Kriegsgefangenschaft, Heimkehr und individualisiertes Heldentum im sowjetischen Spielfilm des Tauwetters

„Dieser Held unserer Zeit ist kein Muskelprotz wie der Supermann des bürgerlichen Films, kein strahlend schöner Leinwandcharmeur, der mit berücksichtigendem Zahnpastalächeln echte Empfindungen und Gefühle eines erlebnisbereiten Publikums in kleinbürgerliche Gefilde entführt. Dieser Sokolov ist ein einfacher Mensch wie Millionen andere auch. Die Faschisten morden ihm die Frau und die Kinder, führen ihn als Kriegsgefangenen ‚Ivan‘ durch Deutschland, peinigen ihn mit nur allen denkbaren Torturen.“¹

Der erwähnte Hauptdarsteller ist gleichzeitig der Regisseur des Films – Sergej Bondarčuk. In der Tat gilt sein Regiedebüt *Ein Menschenschicksal* (*Sud’ba čeloveka*) aus dem Jahr 1959 als eines der großen filmischen Epen über die Leiden der Sowjetbevölkerung im Zweiten Weltkrieg. Für Sergej Bondarčuk markierte das Werk zudem den Beginn einer in der Sowjetunion mit zahlreichen Preisen und Auszeichnungen gewürdigten Karriere als Filmmacher, nachdem er vorher bereits zehn Jahre als Theater- und Filmschauspieler erfolgreich war. *Ein Menschenschicksal* kann als einer der größten Publikumserfolge der Sowjetunion gelten. Allein im Jahr 1959 sahen ihn mehr als 39 Millionen Menschen. Nachdem Bondarčuk somit in den Jahren der kulturellen Entstalinisierung mit *Ein Menschenschicksal* ein erster – auch internationaler – Erfolg beschieden war, widmete er sich zunehmend Filmprojekten, die sowohl Kinogängern als auch Filmkritikern nicht nur durch ihre Kunstfertigkeit, sondern auch durch entsprechende Rekorde im Filmbudget und im personellen Aufwand im Gedächtnis verblieben sind. Erwähnt

1 Horst Knietzsch, *Film gestern und heute. Gedanken und Daten zu sieben Jahrzehnten Geschichte der Filmkunst*, Leipzig/Jena 1963, S. 48.

sei etwa die monumentale, mehr als achtstündige Tolstoj-Verfilmung *Krieg und Frieden* (*Vojna i mir*, 1968), die als teuerste Produktion der sowjetischen Filmgeschichte in die Annalen eingehen sollte.²

Bondarčuks Erstlingswerk *Ein Menschenschicksal* stand dagegen ganz unter dem Stern des sogenannten Tauwetters.³ Als Chruščev das Erbe Stalins antrat, erklärte er seinen Vorgänger zum alleinigen Verantwortlichen für die Leiden des sowjetischen Volkes. Er verurteilte den „Personenkult“ (*kuľt ličnosti*) und beschuldigte das Kino, dessen Komplize gewesen zu sein.⁴ Die im Februar 1956 auf dem XX. Parteitag der KPdSU von Chruščev gehaltene „Geheimrede“, in der er Stalin nicht nur des Massenmords, der Selbstvergötterung und des Verfolgungswahns, sondern auch schwerwiegender Fehler und Versäumnisse bei der Führung von Staat und Armee im Zweiten Weltkrieg beschuldigte, hatte weitreichende Konsequenzen für die offizielle Version vom Mythos des „Großen Vaterländischen Krieges“.⁵ Indem Chruščev Stalins Bedeutung im Krieg gegen Hitlerdeutschland anzweifelte, präsentierte er dem Publikum seine eigene Interpretation der Geschehnisse.⁶

„Nicht Stalin, sondern die Partei als Ganzes, die sowjetische Regierung, unsere heldenmütige Armee, ihre begabten Führer und tapferen Soldaten, das ganze Sowjetvolk – sie sind es, die uns den Sieg im großen vaterländischen Kriege sicherten.“

- 2 Zur Person Bondarčuks aus zeitgenössischer sowjetischer Sicht siehe Nina Ignatjewa, Sergei Bondartschuk, Berlin (Ost) 1967; aus autobiografischer Sicht siehe Sergej Bondarčuk, *Želanie čuda*, Moskau 1981.
- 3 Der Begriff „Tauwetter“ entstammt dem Titel des Romans „Ottepel“ (1954–56) des Schriftstellers Il’ja Ehrenburg, wird jedoch ebenso auf alle anderen Bereiche der Kunst angewandt.
- 4 Vgl. Josephine Woll, *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*, London/New York 2000, S. 9 ff.; Vida Johnson, Rußland nach dem Tauwetter, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 600–611.
- 5 Zu den Folgen der Rede vgl. Dietrich Beyrau (Hrsg.), *Das Tauwetter und die Folgen: Kultur und Politik in Osteuropa nach 1956*, Bremen 1988; Donald Filtzer, *Die Chruschtschow-Ära. Entstalinisierung und die Grenzen der Reform in der UdSSR, 1953–1964*, Mainz 1995, S. 28 ff.; William J. Tompson, *Khrushchev: A Political Life*, London 1995, S. 143 ff.
- 6 Chruščevs „Geheimrede“ zit. nach: Strobe Talbott, *Chruschtschow erinnert sich*, Reinbek b. Hamburg 1971, S. 529–586, hier S. 564.

Darüber hinaus hob Chruščev die Bedeutung des „kleinen Mannes“ für den Sieg der Sowjetunion hervor. Jeder Sowjetbürger konnte sich fortan als Kriegsheld fühlen:⁷ „Die herrlichen und heroischen Taten von Hunderten von Millionen Menschen [...] werden durch die Jahrhunderte und Jahrtausende in der Erinnerung einer dankbaren Menschheit fortleben.“ Während der Periode des Tauwetters (*ottepel'*) entfaltete sich in der Sowjetunion nun zum ersten Mal ein vergleichsweise offener Diskurs über die Ereignisse im Zweiten Weltkrieg. Diese konnten nun auch in differenzierterer Form literarisch und künstlerisch verarbeitet werden, ohne die aus der Stalin-Ära überlieferten Heldenklischees bedienen zu müssen.⁸

Auch bewirkte das Tauwetter in der sowjetischen Kinematografie, in der künstlerischen Praxis, in der Filmästhetik sowie im Verhältnis zwischen Filmkunst und Zuschauern grundlegende Veränderungen. Als sich das sowjetische Kino nach dem XX. Parteitag der KPdSU dem Thema des Zweiten Weltkrieges widmete, wurden Sujets aus den 1940er-Jahren erneut aufgegriffen und auf neue Art und Weise behandelt. An die Stelle von Funktionsträgern, die politisch und moralisch Vorbildcharakter hatten, traten nun Figuren mit Widersprüchen und Schwächen. Filme über den vergangenen Krieg erschlossen der sowjetischen Kinematografie gleichsam einen neuen künstlerischen Gegenstand. Zugleich waren sie ein wichtiger Beitrag in der Polemik gegen die Tendenz, Kunst als Bebilderung von Abstraktionen zu verstehen, gegen einen Monolithismus, der keinen Widerspruch zuließ zwischen Individuellem und Gesellschaft, gegen die perspektivische Abbildung einer Realität, die der Theorie des sozialistischen Realismus entsprang. Diese Filme ließen ihre Zuschauer teilhaben an den kathartischen Ereignissen von Schmerz, Verlust und Leiden im Zweiten Weltkrieg, die das Leben praktisch jeder Familie in der Sowjetunion betroffen hatten. Während in den Kriegsepen der Stalin-

7 Ebenda.

8 Zur Kriegsliteratur unter Chruščev vgl. Willi Beitz, *Krieg als immerwährender Thema*, in: ders. (Hrsg.), *Vom „Tauwetter“ zur Perestrojka*, Bern u. a. 1994, S. 159–185; John L. H. Keep, *Last of the Empires: A History of the Soviet Union 1945–1991*, Oxford/New York 1995, S. 120–131; Nina Tumarkin, *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York 1994, S. 110 f.; zur Kulturpolitik: Dietrich Beyrau, *Intelligenz und Dissens: Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985*, Göttingen 1993, S. 156 ff.; William Taubman/Sergei Khrushchev/Abbott Gleason, *Nikita Khrushchev*, New Heaven/London 2001.

Herrschaft die sowjetischen Einheiten, bekleidet mit weißen Tarnuniformen, die Deutschen in einer symbolisch reinen, weißen Winterlandschaft bekämpften und besiegten, ziehen die Soldaten in den Kriegsfilm der Tauwetter-Periode schlammbedeckt in die Schlacht. Öde, verbrannte und matschige Landschaften dominieren und signalisieren eine neue unheroische Sicht des Krieges. Die Perspektive verschob sich vom gemeinsamen Kampf und Sieg, die „das Volk“ zusammengeschweißt haben, auf den Tribut, den der Krieg den einzelnen Menschen und ihren Familien abverlangt hatte.⁹

Die Wiederbelebung des sowjetischen Films trat somit in der Tat sehr schnell ein, als sich die Wirkung des Tauwetters auf alle Sparten der sowjetischen Kultur ausdehnte. Mitte der 1950er-Jahre wurden viele der alten Einschränkungen aufgehoben, was ein beachtliches Ansteigen der Filmproduktion zur Folge hatte. Regisseure, die in der Vergangenheit interessante Arbeit geleistet hatten, nutzten die neue Freiheit und kehrten zum Experiment zurück. Neue Regie-Talente hatten die Chance zur Entfaltung, wodurch das Kino insgesamt vielfältiger wurde. In einem System, das alle Aspekte des Lebens politisierte, hatte jeder Film, der die Realität mehr oder weniger realistisch zeigte, subversives Potenzial. Zwar erreichte der sowjetische Film nie wieder die weltweite Anerkennung, die er einst in den 1920er-Jahren genossen hatte, aber die Filme wurden wieder sehenswert und auch international als positiver Beitrag zum kulturellen Leben der Sowjetunion gewertet.

Die ersten „Tauwetter“-Filme erschienen im Jahr 1956 in den Kinos, und Filmkritiker betrachteten die folgende Periode nach 1957 als die Zeit, in der die liberale „Generation der Sechziger“ (*šestidesjatniki*) das sowjetische Kino prägte. Diese Bezeichnung bezieht sich weniger auf das Alter der Filmschaffenden als auf deren neue Filmstile und Thematiken. Tatsächlich zählten zu dieser Gruppe etablierte Regisseure, die bereits in den 1920er- und 1930er-Jahren ihre Karriere begonnen hatten, wie beispielsweise Michail Kalatozov oder Michail Romm, Kriegsveteranen, deren Ausbildung und Debüt durch die Kriegseignisse in die Jahre des „Film-Hungers“ verzögert worden waren, wie etwa Sergej Bondarčuk oder Grigorij Čuchraj, sowie schließlich ein Talentpool junger Regisseure, die gegen Ende der 1950er-Jahre das

9 Zur Darstellung des Zweiten Weltkriegs im sowjetischen Tauwetter-Kino vgl. Lars Karl, „Von Helden und Menschen ...“: Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm und dessen Rezeption in der DDR, 1945–1965, Tübingen 2002, S. 106–162.

Staatliche All-Unions-Institut für Kinematographie (Vsesojuznyj Gosudarstvennyj Institut Kinematografii; VGIK) absolviert hatten und deren Debütfilme Aufsehen erregten – darunter Andrej Tarkovskij und Andrej Michalkov-Končalovskij. Als die meisten Projekte dieser Regisseure von einer liberalen Filmbürokratie schnell genehmigt wurden, stieg die sowjetische Filmproduktion mit atemberaubender Geschwindigkeit von weniger als zehn Filmen jährlich in den frühen 1950er-Jahren über vierzig Filme im Jahr 1954 auf über 100 abendfüllende Spielfilme gegen Ende des Jahrzehnts an. Die Tauwetter-Periode zeichnete sich somit durch verschiedene individuelle Regiestile aus und war geprägt von verschiedenen Regisseur-Generationen, die zur selben Zeit Filme herstellten.¹⁰

Als Kind des Tauwetters wurde 1959 in Moskau das Internationale Filmfestival geschaffen, das als Schaufenster für das sowjetische Filmschaffen dienen und die unter Stalin abgebrochenen Verbindungen zum Westen wieder aufnehmen sollte. Für Filmschaffende und alle anderen Angehörigen der *intelligencija* bedeutete das Tauwetter eine anregende Zeit kulturellen Austauschs mit dem Westen auf allen Gebieten der Kunst. Der italienische Neorealismus, die Nouvelle Vague, Bergman und Kurosawa erweiterten – neben den sowjetischen Regisseuren der 1920er-Jahre – den Kanon für die Filmkünstler bei ihrer Suche nach einem neuen, „wahrhaftigeren“ Realismus.¹¹

Das Eis bricht – *Die Kraniche ziehen* (1957)

Michail Kalatozovs Film *Die Kraniche ziehen* (Letjat žuravli, 1957) handelt vom widersprüchlichen Charakter der 18-jährigen Veronika (Tat'jana Samoilova) und der Liebe zu ihrem Verlobten Boris (Aleksij Batalov). Boris geht in den Krieg, Veronika bleibt daheim und verliert durch einen Luftangriff Heim und Eltern. Aus Einsamkeit und Verzweiflung – von ihrem Verlobten, der in

10 Vgl. Oksana Bulgakova, Der Film der Tauwetterperiode, in: Christine Engel (Hrsg.), Geschichte des russischen und sowjetischen Films, Stuttgart/Weimar 1999, S. 109–181, hier S. 116–131.

11 Vgl. Lars Karl, Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog. Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959–1971, in: Lars Karl (Hrsg.), Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg, Berlin 2007, S. 279–298.

einen Kessel eingeschlossen ist, kommen keine Briefe – gibt sie schließlich dem Werben seines Vetters, der sich vom Wehrdienst zurückstellen ließ, nach und heiratet ihn. Die Ehe zerbricht jedoch an Veronikas Selbstvorwürfen und an der Niedertracht ihres Mannes. Als der Krieg zu Ende ist und die Kraniche über Moskau hinwegziehen, wartet die Zurückgelassene auf dem Bahnhof vergeblich auf ihren Geliebten.

Viktor Rozov hatte dieses Sujet in seinem erfolgreichen Theaterstück *Die ewig Lebenden* (Večno živye) verarbeitet, das er während des Krieges geschrieben hatte und das 1956 im Moskauer Theater *Sovremennik* uraufgeführt wurde. Doch erst im Film von Kalatozov zeigt dieses Sujet seine Sprengkraft trotz aller Konzessionen, die Dramaturg und Regisseur machten: Mark war als Schurke abgestempelt, und das Kind, das die Heldin vor dem Selbstmord rettet, verschwindet, nachdem es seine dramaturgische Funktion erfüllt hat. Die darstellerische Leistung der Samoilova und die kraftvolle visuelle Sprache des Films stoßen die erwartete Geschichte von Schuld und Reue um: Veronika lebt ihr Leben und nicht das der erwarteten Norm, sie trifft ihre eigene Wahl und wird vom Regisseur darin nicht verdammt, sondern poetisiert.¹²

Trotz der liberalen Atmosphäre des gerade angebrochenen Tauwetters wurden am Drehbuch Korrekturen vorgenommen, die auch auf die im Film getroffenen Wertungen über die Ereignisse in den ersten Kriegstagen abzielten. So war beispielsweise in der ursprünglichen Version des Drehbuchs noch folgender Dialog zwischen Dr. Borozdin und einem seiner Kollegen vorgesehen:¹³

„Dr. Borozdin, in den Nachthimmel blickend: ‚Die Zeitungen schrieben früher immer, dass, falls denn ein Krieg kommen sollte, er auf jeden Fall auf feindlichem Territorium ausgefochten werden würde. Aber wessen

12 Vgl. Viktor Rozov, *Letjat žuravli*: Kinoscenarij, Moskau 1959 (Filmszenario). Das Hauptmotiv der mädchenhaften Frau mit ausdrucksvoller Mimik vor dem Hintergrund emporragender Ruinen wird bereits in dem Film *Eines Nachts* (Odnadždy noč’ju, SU 1945) von Boris Barnet vorweggenommen. Im Mittelpunkt des Films steht ein Mädchen, das auf dem Dachboden eines zerstörten Hauses verwundete sowjetische Fallschirmjäger versteckt.

13 RGALI (Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst), f. 2453, op. 3, d. 617, Bl. 41–3. Als das Drehbuch am 17. Juni 1956 im Mosfil’m-Studio besprochen wurde, war diese Szene bereits gestrichen worden. Vgl. RGALI, f. 2453, op. 3, d. 619.

Städte brennen jetzt – unsere oder die der Deutschen? Wir haben es doch ständig in diesen Liedern gehört, ‚Wir sind friedliche Menschen, aber unser Panzerzug wartet in der Reserve‘ ... Auf was wartet der denn jetzt? Warum bewegt er sich nicht?

Sein Kollege Ivan Afanasevič erteilt ihm die nüchterne Antwort: ‚Weil die Faschisten in unerwarteter und hinterhältiger Weise angegriffen haben.‘

‚Oh, diese hinterhältigen Faschisten!‘, antwortet Dr. Borozdin verächtlich, ‚oh, diese garstigen Menschen! Sie haben uns noch nicht einmal vorgevarnt ... Wir haben wohl nicht gewusst, woran wir mit ihnen sind?‘

Ivan Afanasevič blickt ängstlich umher.

‚Wir machten Fehler, wir machten zu Beginn des Krieges Fehler ... wir haben unsere Chance verpasst.‘

Ivan Afanasevič, von diesen Worten geängstigt, blickt kurz in Richtung des Kamins, um sicherzugehen, dass sich niemand in Hörweite befindet, doch Dr. Borozdin hört nicht auf zu schreien.

‚Jetzt schreiben sie beschämende Berichte. Man kann sich aus ihnen keinen Reim machen ... Einerseits zerstören wir sie mit Stumpf und Stiel, andererseits geben wir eine Stadt nach der anderen auf.‘“

Kalatozov entschied sich indessen für eine andere Szene, die sich reibungslos in den erzählerischen Gesamtzusammenhang einbetten ließ, nichtsdestotrotz aber als entschärftes Äquivalent zum Dialog zwischen Dr. Borozdin und seinem Kollegen gelten kann. Als zwei junge Arbeitskolleginnen von Boris in der Wohnung auftauchen, um dem frischgebackenen Soldaten „im Namen des Fabrikkomitees“ ein Lebewohl zu entrichten, kann Dr. Borozdin nicht umhin, sich über die künstliche politische Rhetorik der Zeit lustig zu machen:

„Halten Sie durch!“, sollen sie sagen, ‚Halten Sie durch bis zum letzten Blutstropfen! Schlagen Sie die verdammten Faschisten, während wir hier, weit hinten in der Fabrik, die Pläne erfüllen und übererfüllen werden!‘ – ach, das alles ist uns schon sattsam bekannt, setzt Euch lieber hin, Ihr Mädchen, und trinkt mit uns auf Borjas Wohl!“

Ende August 1957 wurden die *Kraniche* einige Monate vor ihrer Uraufführung in der Öffentlichkeit erstmals in ganzer Länge in einer internen Sitzung der Mosfil'm-Studios begutachtet. Grigorij Rožal sprach wohl für eine

große Zahl der Anwesenden, als er sagte:¹⁴ „Wir weinten, wir alle weinten, und ich schäme mich nicht, dies zuzugeben.“

Zudem war *Die Kraniche ziehen* ein Meisterwerk, das sich einigermaßen überraschend eingestellt hatte. Kalatozov debütierte zwar im Jahr 1930 mit dem poetischen, visuell-ausdrucksstarken Dokumentarfilm *Das Salz Swanetiens* (Sol' Svanetii), doch inszenierte er noch 1950 mit *Verschwörung der Verdammten* (Zagovor obrečennych) einen typischen Film der spätstalinistischen Periode sowie einen ebenso plakativen Film über die Helden der Neulandgewinnung (*Der erste Zug*; Pervyj ešelon, 1955). Sergej Urusevskij war für seine ungewöhnliche Kameraführung zwar schon seit *Der letzte Schuß* (Sorok pervyj, 1956; R.: Grigorij Čuchraj) bekannt, hatte jedoch davor ausgesprochen konventionelle Filme gedreht, die an Ölgemälde der naturalistischen Malerei erinnern.¹⁵ Tat'jana Samoilova spielte keine andere Rolle so suggestiv, und keiner ihrer späteren Filme erreichte die Ausdruckskraft der *Kraniche*, obwohl sie mehrere internationale Angebote annahm, in denen sie ihre Unverwechselbarkeit reproduzieren wollte – weder in Ungarn (*Alba Regia ... bitte kommen*; Alba Regia, 1961; R.: Mihály Szemes) noch in Italien (*Sie zogen gen Osten*; Italiano, brava gente, 1965; R.: Guiseppe de Santis).“

Begeistert entdeckte auch das westliche Publikum dieses neue Kino: Der Film erhielt 1958 in Cannes die Goldene Palme.¹⁶ Hartnäckige westliche Vertreter des Kalten Krieges glaubten damals, in der puren Menschlichkeit des Films eine besonders perfide Variante kommunistischer Propaganda entdeckt zu haben, und warnten mit Verweis auf die vermeintlich „trojanischen Kraniche“ vor einer Verwirrung der ideologischen Fronten.¹⁷

In der Tat setzte sich Kalatozovs Film mit dem „Großen Vaterländischen Krieg“ auf eine für sowjetische Traditionen sehr eigenwillige und

14 RGALI, f. 2453, op. 3, d. 620.

15 So etwa *Drei Menschen* (Vozvraščenie Vasilija Bortnikova, 1953, R.: Vsevolod Pudovkin) und *Kubankosaken* (Kubanskije kazaki, 1950; R.: Ivan Pyrëv).

16 Vgl. u. a. die Besprechungen im US-amerikanischen Film Quarterly (1960) 3, S. 42 und im italienischen Rivista del Cinematografo (1959) 3, S. 106; Raymond Lefèvre, Quand passent les cicognes, in: Jacques Chevallier/Max Egly, Regards neufs sur le cinéma, Paris 1963; Ulrich Gregor, Wenn die Kraniche ziehen, in: Filmkritik (1959) 5.

17 Vgl. M. Elbe, Die trojanischen Kraniche. Zu einem sowjetischen Film, in: Deutsche Tagespost, 12. 8. 1958; H. Linnerz, Durchbruch zur Weltklasse: Der Zug der Kraniche, in: Echo der Zeit, 17. 8. 1958.

eigenständige Weise auseinander. Die Ambivalenz der Figur der Veronika widersprach überlieferten Typisierungen, ihre Rätselhaftigkeit und Individualität standen in krassem Gegensatz zu dem zuvor im sowjetischen Film kanonisierten Bild der treuen Kriegsbraut. Die sowjetische Kritik war von dem Film begeistert, wusste aber lange Zeit nicht, wie die Figur der Heldin interpretiert werden sollte. Die Zeitschrift *Iskusstvo kino* sah in dem Film ein Werk „Über die Liebe und Treue zum Volk“ und hoffte, dass er den „Sinn für die zivile Heldentat eröffnen werde“.¹⁸ Dem Drehbuchautor Viktor Rozov wurden dramaturgische Fehler vorgeworfen, da das Verhalten der Heldin der Logik widerspreche. Der Untreuen wurde der Weg „ins große Leben der Gemeinschaft“ gewünscht.¹⁹

Eine politisch explizite Botschaft oder Stellungnahme wird man in diesem Film in der Tat vergeblich suchen. So sehr der Krieg das Schicksal seiner Protagonisten bestimmt, so weit entrückt ist das eigentliche Kriegsgeschehen; selbst die Kugel, die Boris tötet, kommt aus einem unbestimmten Nirgendwo. Auch „die Deutschen“ als personifizierter Feind sind in dem Film nicht präsent. Filmhistorisch betrachtet, d. h. im Kontext der sowjetischen Filmproduktion der 1940er- und 1950er-Jahre, liegt die Leistung von Kalatozovs Film somit in der Loslösung der Kriegsthematik aus dem vorgegebenen Schema von antifaschistischer Rhetorik und patriotischer Heroisierung des eigenen Abwehrkampfes, wie sie die stalinistischen Kriegsfilmepen kennzeichnet – wenn sie nicht einzig die Größe Stalins ins rechte Licht zu rücken bestrebt waren. Veronika ähnelt weder der kanonisierten Märtyrergestalt der Zoja Kosmodem'janskaja noch der vorbildlich-treuen Kriegsbraut in Konstantin Simonovs „Ždi menja“.²⁰

Die Kraniche ziehen entwickelt das Drama einer ausgesprochen unpolitischen, passiven Person. Noch die Rede Stepan's zum Abschluss, mit der er sich an die auf dem Bahnhof versammelte Menge richtet, ist in einem gänzlich

18 *Iskusstvo kino* (1957) 2, zit. nach: Engel, Geschichte des sowjetischen und russischen Films, S. 120.

19 Vgl. Maja Turovskaja, *Da i net*, in: *Iskusstvo kino* (1957) 12, S. 15–18, hier S. 18.

20 Die Verfilmung von Boris Ivanov und Aleksandr Stolper (*Warte auf mich; Ždi Menja*, SU 1943) wird von Richard Sites wie folgt bewertet: „an elegiac if inelegant love poem, that millions recited as if it were a prayer; that women repeated as tears streamed down their faces; that men adopted as their own expression of the mystical power of a woman's love“. Richard Sites, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, Cambridge 1992, S. 101.

unpolitisch-privaten Ton gehalten. Kein Wort von „Feind“, „Vaterland“, „Heldentum“ und „Opferwille“. Sie gibt vielmehr der spontanen Siegesfreude, dem Glück des Wiedersehens, der Trauer um die Opfer sowie dem Mitgefühl mit den ihrer Angehörigen beraubten Hinterbliebenen Ausdruck. Ihr Generalnenner ist die Abscheu vor dem Krieg überhaupt. Darin nun gewinnt die „Gefühlsperspektive“ von Stepan's Ansprache und des Filmes insgesamt eine historisch-politische Pointe.

Das filmische Melodram, das „Kino der Gefühle“,²¹ artikuliert den Konflikt zwischen den Wünschen und den gesellschaftlichen Institutionen einer männlich-patriarchalischen Welt, zwischen dem Verlangen nach Liebe – den „Ansprüchen des Herzens“ – und den männlichen Ritualen und Realitäten der Macht, der Karriere, des Abenteuers, der Geschichte, der Moral. Es ist das „weibliche“ Genre schlechthin, das nicht nur in der Regel eine Frau in den Mittelpunkt des Geschehens stellt, sondern es auch – im Unterschied zum erotischen Kino – an die subjektive Sicht der weiblichen Heldin bindet. Das ist gewiss nicht als Darstellung der weiblichen Subjekt-Natur an sich zu verstehen, sondern bleibt an das Rollenschicksal der Geschlechter gebunden. Im Film-Melodram fordert ein auf den Binnenraum von Ehe und Familie beschränktes Glücksverlangen sein Recht gegenüber den historisch-gesellschaftlichen Tatsachen – um sich zuletzt im Gefühl des Leidens mit ihnen auszusöhnen. Dies geschieht entweder in der Absicht einer mehr oder minder ideologischen Bestätigung des Bestehenden, oder weil der Heldin schließlich nichts anderes übrigbleibt – und dies ist der Fall in Kalatozov's *Die Kraniche ziehen*.²²

Durch die Schlussequenz halten Liebe und Treue schließlich eine über das Individuelle hinausreichende Bedeutung. Veronika erscheint bei den Siegesfeiern wie eine Braut in Weiß, und die Blumen, die sie an die versammelten Menschen verteilt, werden zu einem Symbol für Versöhnung und Verzeihung. Die über Moskau hinwegziehenden Kraniche sind nicht mehr, wie zu Beginn des Films, Ausdruck individuellen Glücks, sondern

21 Vgl. Georg Seeßlen, *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*, Reinbek b. Hamburg 1980.

22 Vgl. Karsten Visarius, Wenn die Kraniche ziehen, in: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik und Jury der Evangelischen Filmarbeit (Hrsg.), *Krieg und Frieden – Atomare Bedrohung. Filme zum Thema*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1988, S. 134–143, hier S. 137 ff.

werden zum Sinnbild für ein übergeordnetes, kollektives Gefühl der Freude, das Veronika mit sich selbst und ihrer Welt versöhnt. Ihre Liebe zu Boris erfährt dabei eine Transformation, indem sie zur Liebe zur Heimat überhöht wird.²³

Die Kraniche ziehen ist ein Klassiker des sowjetischen Films,²⁴ in dem jede Einstellung einer Komposition gleicht. Durch die virtuose Kameraführung Sergej Urusevskijs gelang es, ein nuancenreiches Bild der handelnden Charaktere zu entwerfen. Die ungewöhnliche Subjektivierung der Filmhelden korreliert mit der wiedergewonnenen Individualisierung der filmischen Perspektive, z. B. im Gebrauch der entfesselten Handkamera, die im Mitlauf die Bewegung der Heldin suggeriert, oder im Gebrauch ausgefallener Blickwinkel, die auf diese Art die individuelle Verfassung der Heldin vermitteln. Nur ein Beispiel für die Dynamik von Urusevskijs Kamera sei hier angeführt: das visuelle Motiv einer spiralförmigen Kreisbewegung, das zuerst bei der Trennung der Verliebten im Treppenhaus zu Veronikas elterlicher Wohnung auftaucht. Es wiederholt sich, wenn Veronika die gleiche Treppe durch das brennende Haus hinaufstürmt und ihr von einer Bombe zertrümmertes Zuhause erblickt; und es kehrt wieder in den kreisenden Baumstämmen, die den Blick des sterbenden Boris in einen wirbelnden Strudel reißen, um in die Traumbilder seiner Hochzeit überzugehen. Die bevorzugten Weitwinkelobjektive, die eine besondere Tiefenschärfe ermöglichen, geben den Massenszenen eine neue Dimension. Der virtuos lange Einsatz der Handkamera im Schwenk ohne Schnitte verlagert die Montage in das Bild und schafft den eigenartigen nervösen Rhythmus des Films. Der unvermittelte Wechsel von der subjektiven zur objektiven Perspektive, von Nahaufnahmen

23 Vgl. Letjat žuravli (*Die Kraniche ziehen*), Michail Kalatozov, in: Eva Binder/Christine Engel (Hrsg.), *Eisensteins Erben: Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1951–1991)*, Innsbruck 2002, S. 62–67, hier S. 65.

24 Neja Zorkaja sah die Bedeutung der *Kraniche* wie folgt: „above all in the fact that the screen told, with feeling and pathos, the story not of a glorious exploit but of guilt and atonement. The central character of the film could under no circumstances [...] be a ‚positive example‘, yet the authors refused to pass judgment on the girl Veronika who, under tragic circumstances, betrayed the memory of her bridegroom killed at the front. The technique was also new. [...] The vibrant and inimitable human life returning to the screen to employ and rediscover the entire wealth of the metaphor, composition, and rhythms of cinematic poetry.“ Neja Zorkaja, *The Illustrated History of the Soviet Cinema*, New York 1991, S. 212.

zu Einstellungen von ganz oben, ersetzt wiederum die verwirrte Sicht der Veronika durch den totalen Blick auf ihre kleine Figur – mitten im Chaos der schweren Lastwagen oder in der Menge auf dem Bahnhof. Diese raffinierten visuellen Verunsicherungen betonen die Verzweigung der Heldin, wobei die aufgepeitschte Emotionalität des Films manchmal jedoch für den heutigen Zuschauer aufgesetzt wirkt. Das subjektivierte Bild wird durch den Ton verstärkt, der sich aus überlagerten Geräuschen, Satzketten und Musik zusammensetzt.

Der Einzelne als Spielball der Geschichte – *Ein Menschenschicksal* (1959)

Der Aspekt des individualisierten Kriegserlebnisses wurde 1959 in dem Film *Ein Menschenschicksal* (*Sud'ba človeka*) weiter aufgegriffen und forciert. Regisseur und Hauptdarsteller Sergej Bondarčuk hielt sich dabei bis auf wenige, dramaturgisch bedingte Kürzungen akribisch an die literarische Vorlage von Michail Šolochov, die – in der Silvester- bzw. Neujahrsausgabe der *Pravda* 1956/57 veröffentlicht – an sich bereits als kulturelles Ereignis zelebriert wurde. Der spätere Literaturnobelpreisträger Šolochov hatte die Novelle bereits im Jahr 1946 verfasst, war aber vor Einbruch des Tauwetters nicht in der Lage gewesen, sie zu veröffentlichen. Der Protagonist kämpfte nicht für Stalin, die Partei oder die Sowjetmacht, sondern für seine Familie und seine russische Heimat – eine glaubhafte, aber für die Zensur inakzeptable Motivation. Auch bot die künstlerische Behandlung des Schicksals eines Rotarmisten in deutscher Kriegsgefangenschaft vor 1956 einiges an politischer Brisanz – galten jene doch als Verräter, die nach dem Krieg nicht selten mit mehrjähriger Lagerhaft bestraft wurden.²⁵ Erst deren Rehabilitierung auf dem XX. Parteitag machte die Publikation der Novelle als auch die Verfilmung des *Menschenschicksals* möglich. Damit stießen Šolochov und in der Folge Bondarčuk zum einen in politische und gesellschaftliche Tabubereiche vor, während sie zum anderen das Heroische von der zentralen Führerfigur der Stalinzeit in den einfachen Menschen verlagerten und dadurch Leidens-

25 Vgl. Sabine R. Arnold, *Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis: Kriegserinnerung und Geschichtsbild im totalitären Staat*, Bochum 1998, S. 68 ff.

fähigkeit und Überwindungskraft zum nationalen Charakteristikum hochstilisierten. Šolochov und Bondarčuk verband seit dieser Zeit zudem eine lebenslange Freundschaft, die sich später auch noch mehrmals künstlerisch manifestieren sollte.

Als Rahmenhandlung dient die zufällige Begegnung zwischen dem Hauptprotagonisten Andrej Sokolov und einem unbekannten Weggefährten, dem er seine Lebens- und Leidensgeschichte erzählt. Diese wird dem Zuschauer in Rückblenden präsentiert und offenbart ein bis dato für das sowjetische Kino unbekanntes Ausmaß an realistisch wirkender persönlicher Nähe und menschlicher Tragik. Der Protagonist verliert durch den Krieg nicht nur seine ganze Familie und die materielle Lebensgrundlage, sondern auch seine Ehre als Soldat, denn deutsche Gefangenschaft galt in der Sowjetunion als Hochverrat. In der Situation der Gefangennahme entscheidet sich der Rotarmist Sokolov für das Leben, wo früher der Ehrenkodex den Tod vorschrieb. Der Zuschauer verfolgt den Weg des Geschundenen mit den erdbraunen Elendskolonnen nach Westen, seinen missglückten Fluchtversuch und begleitet ihn durch die deutschen Gefangenenlager und KZ. Deren Grauen besteht Sokolov mit fast übermenschlicher Kraft, ehe ihm nach Jahren die Flucht durch die deutschen Linien gelingt. Er meldet sich erneut zum Einsatz und erfährt am Tage der deutschen Kapitulation vom Tod seines Sohnes, seines letzten Verwandten.

Zum Prüfstein seines Mutes wird die Szene beim KZ-Kommandanten Müller, der nach eigener Aussage ein „kleines Stalingrad“ inszenieren und in der Erniedrigung des russischen „Iwans“ wiederholen will. Es ist diese Szene, die dramaturgisch den Höhepunkt des Films bildet und am stärksten mit national-russischen Identifizierungen arbeitet. Da Müller in allen Russen Trinker vermutet, bietet er Sokolov vor der Hinrichtung ein großes Glas Wodka mit Brot und Speck an. Der erschöpfte, ausgehungerte russische Soldat leert daraufhin drei Gläser Wodka, lehnt aber die Beilage ab, bleibt wider Erwarten auf den Beinen und zeigt weder Angst noch Anzeichen von Trunkenheit. Sokolovs begleitende Erläuterung, *Ja posle pervogo stakana ne zakusyvaju* (Nach dem ersten Glas esse ich nichts nach), kann bis heute in Russland als geflügeltes Wort gelten. Damit geht er aus dieser absurden Szene der Prüfung als Held hervor, der sogar dem Deutschen Bewunderung abverlangt und dafür mit dem Leben belohnt wird. Die Szene war in erster Linie an die einheimischen Zuschauer gerichtet, die in dieser folkloristisch

anmutenden Mutprobe den Helden als „echten Russen“ erkennen sollten, der sich deutlich von den pathetischen Kunstfiguren der Stalinzeit abhob.²⁶ Die mythenbildende Wirkung dieser Szene, mit der gleichsam die Auferstehung des russischen Volkshelden gefeiert wird, verglich der sowjetische Filmwissenschaftler Vladimir Trojanovskij sogar mit dem amerikanischen Western – wie der Cowboy vor dem Tod seinen Colt zieht, nimmt der russische Soldat das geschliffene Glas mit Wodka und trinkt es aus.²⁷

Auch in anderen Szenen des Films minimiert Bondarčuk wiederholt die außergewöhnliche Dimension der Handlungen seines Haupthelden. In einer früheren Einstellung sind die russischen Kriegsgefangenen in einer zerstörten Kirche untergebracht. Diese Kulisse erlaubt es Bondarčuk, die tiefe Heuchelei der vermeintlich christlichen Nazis zu enthüllen: Sie erschießen einen gläubigen Russen, der die Kirche nicht entweihen möchte – dieser hatte verzweifelt versucht, ins Freie zu rennen, um dort sein Geschäft zu verrichten. Als er in der Gefangenschaft einen Mitgefangenen erdrosselt, der einem Leidensgenossen androhte, ihn als Offizier zu enttarnen, spielt Bondarčuk nicht die Heldenrolle, sondern unterstreicht den Abscheu vor diesem Mord.

Der Film des Tauwetters trug somit der Politik des Aufbruchs, der Aufarbeitung individueller Kriegserfahrungen und der Entstalinisierung Rechnung. Die Aufwertung des Privaten kann in diesem Kontext als Folge der Allgegenwärtigkeit des Staates und als Gegenbewegung zu der hohen Mobilisierung der Bevölkerung während des Krieges verstanden werden. Dadurch wurde die Darstellung menschlicher Charaktere differenzierter und komplexer, entwickelte sich weg von der funktionalen, entindividualisierten Sicht des „Einen unter vielen“ und hin zu einer realistischeren Abbildung von Leben und Welt.

Trotzdem scheinen insbesondere die in der zweiten Filmhälfte geschilderten Stationen des individualisierten Leidensweges zunehmend ins Pathetische abzugleiten und in ihrem Deutungshorizont auf „tradierte“ ideologische Klischees zurückzugreifen. So wirken die Darstellung der Deutschen als wahlweise marionettenhafte Sadisten oder groteske Kretins sowie die abenteuerlich-unrealistisch wirkende Flucht Sokolovs über die Frontlinie wie nahtlose Anleihen aus vorhergegangenen Kriegsfilmproduktionen der

26 Vgl. Bulgakova, *Der Film der Tauwetterperiode*, S. 123.

27 Vgl. Vladimir Trojanovskij, *Éto – my*, in: *Iskusstvo kino* (1995) 5, S. 7–10, hier S. 9.

Stalin-Zeit. Auch mit den darauf folgenden Ereignissen – der herzlichen Aufnahme Sokolovs durch einen Offizier der Sowjetarmee, der Szene, in der der Heimkehrende die erschütternde Nachricht vom Tod seiner Frau und seiner beiden Töchter entgegennimmt, und der tragischen, letzten Begegnung mit seinem Sohn, der am letzten Kriegstag mit militärischen Ehren beigesetzt wird – scheint Bondarčuk nicht mehr an die ästhetische Originalität der ersten Filmhälfte anknüpfen zu können. Schließlich werden mit dem harmonischen Schlussbild, in dem der Vater und sein Adoptivsohn nebeneinander in der Hügellandschaft davonziehen, und dem Zitat aus Šolochovs Erzählung, mit dem Bondarčuk seinen Film beschließt, sowohl die Vater-Sohn-Beziehung als auch die Opferbereitschaft für die Heimat glorifiziert.²⁸

Der Soldat Andrej Sokolov verkörpert somit insgesamt das Musterbeispiel sowjetischer und russischer Männlichkeit. Er ist tapferer Soldat, fleißiger Arbeiter, liebender Ehemann und Vater, Patriot, ehrlicher Kommunist und standfester Trinker. Sein Leidensweg ist ein einziger Beweis seiner Standhaftigkeit: Entschlossen und integer, mit einem genuinen Sinn für Kameradschaft ausgestattet, stellt er sich den Extremsituationen des Krieges und der Gefangenschaft. Die Figur Sokolovs steht somit nach offizieller Lesart stellvertretend für die unbeugsame Kraft und Stärke aller Sowjetmenschen, die sich nicht korrumpieren lassen, sondern für ihre kommunistischen Ideale selbst im Angesicht des Todes eintreten. Trotz der größten Leiden gibt Sokolov nicht auf, wehrt sich gegen seine Verzweiflung und stellt sich sogar seiner neuen Verantwortung als Vater. Mit dieser Tat beweist er seine Pflichterfüllung für die Zukunft der sowjetischen Gesellschaft. Die Verarbeitung der Kriegserfahrungen einer ganzen Generation sowjetischen Kinos des Tauwetters kann demzufolge als Versuch einer Aussöhnung mit der Vergangenheit gewertet werden. Über die Vergewisserung der Tapferkeit des „gewöhnlichen“ Menschen wurden die durch den stalinistischen Terror beschädigten kommunistischen Tugenden restauriert. Die Bevölkerung hatte ihre Kraft, ihre Standhaftigkeit und ihre Opferbereitschaft im gewonnenen Krieg unter Beweis gestellt. Nun galt es, eine optimistische Zukunftsperspektive zu entwerfen und diese Tugenden für zivile Zwecke zu mobilisieren.

28 Vgl. Sud'ba čeloveka (Ein Menschenschicksal), S. Bondarčuk, in: Binder/Engel (Hrsg.), Eisensteins Erben, S. 73–77, hier S. 75.

Dies korreliert zweifellos mit dem Versuch der (Re-)Konstruktion eines poststalinistischen, nun wieder dezidiert national konnotierten Heimatkonzepts. Ungebrochen scheint der russische (!) Nationalstolz des Hauptprotagonisten, womit eine für die Tauwetterzeit charakteristische, im Vergleich zur Stalin-Ära stärkere Akzentuierung der nationalen Identität erfolgt.²⁹ Sokolovs Leidensgeschichte wird von Symbolen der (Rück-)Besinnung auf die national-russische und religiös-geistige Tradition begleitet. Filmschauplätze, wie zum Beispiel eine zerstörte Kirche, oder musikalische Motive, wie die Volksweisen zu Beginn oder am Ende des Films auch die marschierenden russischen Kriegsgefangenen, die als trotzige Reaktion auf die Schikanen ihrer deutschen Bewacher das russische Volkslied *Katjuša* intonieren, verweisen auf die nationale (nun nicht mehr pauschal sowjetische) Heimat als eine Art Lebens- und Überlebenskraft. Das im Tauwetterfilm dominant gesetzte individuelle Leid wird somit im Kollektiven aufgefangen, das nun jedoch tendenziell nicht mehr in der revolutionären Arbeitermasse oder im einigenden Abwehrkampf gegen einen imaginären oder realen Feind beheimatet ist, sondern in einer wiederentdeckten nationalen Volkstradition.

Kritiker interpretierten *Ein Menschenschicksal* als Nachfolger „klassischer“ sowjetischer Filme, wobei Sokolov mit Helden wie Maksim, Čapaev und – ungeachtet des Geschlechtsunterschieds – mit Aleksandra Sokolova, der Heldin aus dem Film *Mitglied der Regierung* (Člen pravitel'stva, 1939) von Aleksandr Zarchi und Iosif Chejfic, in Verbindung gebracht wurde. In diesem Verständnis des Films zieht Sokolov die Kraft zum Überleben aus seinem „Charakter“, der „Weltanschauung und Moral eines russischen, eines sowjetischen Menschen“.³⁰ Tatsächlich ähnelt Sokolov dem unbezwingbaren Bürgerkriegshelden Čapaev hinsichtlich seiner psychischen Entwicklung keineswegs. Das Schicksal hat den Filmhelden in nicht wiedergutzumachender Art und Weise geschädigt: Sokolov erleidet einen Schicksalsschlag nach dem anderen und ist außerstande, darauf zu reagieren bzw. etwas anderes zu tun, als seinem instinktiven Überlebenstrieb nachzugehen. Er überlebt zwar und behält trotz erduldeter Grausamkeiten die Fähigkeit zu lieben, wie in der Verbindung mit seinem adoptierten Sohn demonstriert wird. Doch sein

29 Vgl. Vladimir Trojanovskij, *Čelovek ottepeli* (50-e gody), in: *Kinematograf ottepeli*, Moskau 1996, S. 66–72, hier S. 71.

30 D. Pisarevskij, *Vtoraja žizn' literaturnogo obraza*, in: *Iskusstvo kino* (1959) 6, S. 88.

Herz ist – wie gegen Ende des Films ausdrücklich erwähnt – gebrochen, dessen Schlag „unrhythmisch und zu schnell“.

Vor diesem Hintergrund erfüllte der Film *Ein Menschenschicksal* eine wichtige ideologische Funktion im sowjetischen Kulturbetrieb der Tauwetterjahre.³¹ Zwischen den üblichen Klagen über zu niedrige Produktionszahlen und den Mangel an zeitgenössischen Themen wurden besorgniserregende Töne bezüglich der politischen Loyalität sowjetischer Regisseure und vermeintlich aufkommender „revisionistischer Tendenzen“ laut. Der Autor eines Ende 1959 im Zentralorgan des Verbands der sowjetischen Filmschaffenden veröffentlichten Artikels mit dem programmatischen Titel „Gegen den Revisionismus in der Ästhetik“ definierte beispielsweise „Revisionismus“ als „anti-marxistische Ansichten über Literatur und Kunst“ und „als Kapitulation vor der bürgerlichen Ideologie, die sich in politischem Landesverrat auswirken kann“. Er unterstrich diesen ominösen Satzesatz, indem er ihn mit einem Hinweis auf die Ereignisse 1956 in Ungarn verband.³² In dieser Atmosphäre, die bis weit in die sechziger Jahre anhielt, wurden Lobreden auf *Ein Menschenschicksal* zu einer Waffe, mit der man gegen kritischere Filme vorgehen konnte, die nach offizieller Lesart ein zu „düsteres“ und „pessimistisches“ Bild vom sowjetischen Leben zeigten.³³

Im Ausland waren die Reaktionen auf *Ein Menschenschicksal* gespalten – während in den sozialistischen Bruderstaaten der Film hoch gelobt sowie daraufhin häufig in laufenden Kampagnen eingesetzt wurde und den entsprechenden Propagandazwecken zu dienen hatte, fiel das Urteil im Westen mitunter sehr differenziert aus. In der Bundesrepublik Konrad Adenauers wurde der Film vom Interministeriellen Ausschuss in Bonn zensiert und seine Aufführung acht Jahre lang konsequent unterbunden. Dagegen wurde das Werk Bondarčuks in der liberalen italienischen, französischen und sogar US-amerikanischen Presse gelobt, allerdings für das als übertrieben empfundene Pathos, die deutlichen Propagandaelemente und die Darstellung von positiven menschlichen Eigenschaften als etwas typisch „Russischem“ auch

31 Vgl. Woll, *Real Images*, S. 91 f.

32 Aleksandr Zis', *Protiv revizionizma v estetike*, in: *Iskusstvo kino* (1958) 9, S. 136.

33 Vgl. Griigorij Kozincev, *Iz rabočich tetradei. 1958–1969 gody*, in: *Iskusstvo kino* (1989) 1, S. 96–97; Neja Zorkaja, *O jasnosti celi*, in: *Iskusstvo kino* (1959) 4; zur zeitgenössischen Rezeption in der Sowjetunion vgl. auch Woll, *Real Images*, S. 88–92.

kritisiert.³⁴ Durchweg positiv in seinem Urteil war hingegen der italienische Regisseur Roberto Rossellini. Nach seiner Ansicht vermochte Bondarčuk den Mut des Erniedrigten und die Geduld des russischen Bauern à la Tolstoj zu vermitteln. Zudem bestand Rossellini darauf, dass Bondarčuk in derselben Feldbluse, in der er Sokolov spielte, in seinem Film *Es war Nacht in Rom* (Era notte a Roma) als russischer Soldat auftrat und seine Rolle frei improvisierte.³⁵

Der Krieg als Reise durch die Heimat – *Die Ballade vom Soldaten* (1959)

Eine quirilige Kükenschar und ein Baby, das von seinen jungen Eltern spazieren getragen wird: dem blühenden Leben begegnet Alešas greise Mutter, als sie, dem Dorf den Rücken kehrend, auf die Kamera zu- und der Landstraße entgegengeht, auf der sie ihren Sohn zum letzten Mal gesehen hat. Auf ihrem Gesicht haben sich nicht allein die Spuren der Zeit, sondern vor allem der Schmerz und die Trauer über ihren im Zweiten Weltkrieg gefallenen Sohn eingegraben. In einer Rückblende erzählt der Film, was selbst Alešas Mutter nicht weiß: die letzten Tage in Alešas Leben.

Die Reihe der „Menschenschicksale“ wurde noch im Jahr 1959 mit Grigorij Čuchrajs *Ballade vom Soldaten* (Ballada o soldate) fortgesetzt: An der Ostfront sieht sich der junge Soldat Aleša (Vladimir Ivašov) plötzlich dem Angriff zweier deutscher Panzer ausgesetzt. In dieser einzigen Schlachtenzene des Films versucht er zu fliehen und schießt dann – aus instinktivem Überlebenstrieb – die Tanks in Brand. Als Belohnung erbittet er statt des Ordens ein paar Tage Heimaturlaub, um der Mutter das Dach zu reparieren. Er handelt so weniger als Patriot und Verteidiger des Staates, sondern mehr als Privatmensch, dem das Glück seiner Familie eher am Herzen liegt als eine Auszeichnung für Heldentaten.³⁶

34 Vgl. das Pressedossier in Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.), *Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen: Eine Dokumentation*, Berlin 1991, S. 83–87.

35 Vgl. Bulgakova, *Der Film der Tauwetterperiode*, S. 124.

36 Dmitry Shlapentokh/Vladimir Shlapentokh, *Soviet cinematography 1918–1991. Ideological conflict and social reality*, New York 1993, S. 138 f.

Die Reise wird für den 19-Jährigen eine Odyssee durch seine durch den Krieg aus den Fugen gebrachte Heimat. Er begegnet einem Kriegsversehrten, der nicht mehr nach Hause zurückzukehren wagt, ukrainischen Flüchtlingen, die dem Massaker eines Bombenangriffs entronnen sind, einem bestechlichen Wachtposten, einer untreu gewordenen Ehefrau und schließlich dem Mädchen Žura (Žanna Prochorenko), in das er sich verliebt. Als er endlich in seinem Heimatdorf eingetroffen ist, bleibt ihm gerade noch Zeit, ein paar Worte mit der Mutter zu wechseln, bevor ihn ein Lastwagen zurück an die Front bringt. Bereits im Vorspann hat der Zuschauer erfahren, dass der junge Soldat den Krieg nicht überleben wird. Mit der filmischen Inszenierung dieser abenteuerlichen Heimreise prägte Čuchraj eine sowjetische Form des „road movie“: Die verschiedenen Stationen menschlichen Zusammenlebens, die der Protagonist durchwandert, kommen einem geistigen Reifungsprozess vom Jugendlichen zum Erwachsenen gleich.³⁷

Der Film hätte parallel zu Bondarčuks Streifen erscheinen können, denn die Dreharbeiten wurden zeitgleich begonnen. Čuchraj erlitt jedoch einen schweren Unfall, der ihn für ein halbes Jahr ans Bett fesselte, und er fing den Film noch einmal an – mit anderen Darstellern. Er besetzte die Hauptrollen nicht, wie ursprünglich geplant, mit dem romantischen Liebhaber Striženov und der reifen Frau Izvickaja, sondern mit zwei siebzehnjährigen Studenten der Moskauer Filmhochschule, Vladimir Ivašov und Žanna Prochorenko. Das von Valentin Ežov verfasste Drehbuch zur *Ballade* hatte viele Korrekturforderungen seitens des Studios provoziert. Dem Autor wurde vorgeworfen, dass die darin geschilderten Ereignisse zu klein und zu unwichtig seien. So wünschte man sich beispielweise einen General als Helden, nicht einen unreifen Soldaten. Auch sollte dem Mädchen Žura eine Heldentat angedichtet werden, die der Zerstörung deutscher Panzer durch Aleša ebenbürtig sei.³⁸ Doch Čuchraj bestand auf seiner Sicht der Dinge. *Die Ballade vom Soldaten* stieß in der Sowjetunion nur auf einen bescheidenen Publikumszuspruch, erst sein internationaler Erfolg – in

37 Vgl. Grigorij Čuchraj, *Ballada o soldate* (Ballade vom Soldaten), in: Binder/Engel (Hrsg.), *Eisensteins Erben*, S. 66.

38 Ja. Varsavskij, *Potrebnost' molodoj duši*, in: *Iskusstvo kino* (1960) 1, S. 31; zur zeitgenössischen Rezeption in der Sowjetunion siehe auch Agranenko, *S ljubov'ju k geroju-rovniku*; Ignat'eva, *Eto nužno ljudjam*; Rostotskij, *Ot imeni pokolenij*; Vorob'ev, *Ja vam zit' zaveščaju*, in: *Iskusstvo kino* (1960) 1; Woll, *Real Images*, S. 96–99.

Cannes wurde der Film 1960 mehrfach ausgezeichnet – verhalf ihm zum Leninpreis.³⁹

Die *Ballade vom Soldaten* ist die Chronik eines bevorstehenden Todes. Die Tatsache, dass ständig der Todesengel über dem jungen Aleša schwebt, ist diesem nicht bewusst. Der Zuschauer kennt jedoch den Ausgang des Films von Anfang an – wie ein Passepartout legt sich das Motiv des Weges, der in den Tod führt, um die Geschichte. Dieser Kunstgriff rettet den Film vor einem dramatisch-spektakulären Schluss und verdeutlicht, worauf es ihm ankommt: zu zeigen, wie ein Mensch die ihm verbleibende Lebenszeit nutzt. Das Thema „Zeit“ wird noch an anderer Stelle aufgegriffen. Die Familie des fremden Frontsoldaten, der Aleša Grüße überbringen soll, ist ausgebombt, kein Stein mehr auf dem anderen. Den Trümmerhaufen nach etwas Brauchbarem durchstöbernd, befördert ein kleiner Junge einen Wecker zutage: eine metaphorische Reflexion darüber, dass im Krieg zwar der Raum, nicht aber die Zeit dem Zugriff des Feindes ausgeliefert ist.

Alešas Odyssee durch das kriegsgeschüttelte Russland führt ihn vor allem zu sich selbst: Je weniger er auf sein Ziel fixiert ist, desto eher erreicht er es. In diesem Sinne ließe sich der Film beinahe als die Illustration der buddhistischen Weisheit „Der Weg ist das Ziel“ deuten.⁴⁰ Aleša wird auf seiner Fahrt mit dem gesamten Spektrum der menschlichen Existenz konfrontiert. Dass er sich dem nicht verschließt, sondern aktiv Stellung dazu bezieht, macht seinen Reifungsprozess aus.

Sowohl *Die Kraniche ziehen* als auch die *Ballade vom Soldaten* zeigen Individuen, die in der Geschichte gefangen sind. Die Figuren treffen Entschlüsse von entscheidender Konsequenz, von denen vor allem ihr eigenes Überleben abhängt, aber sie können den unerbittlichen Lauf der Geschichte nicht ändern, in dem der letzte Sinn des Geschehens liegt. Čuchraj ignoriert dagegen die historischen Umstände weitgehend und stellt die Interaktion zwischen einzelnen Individuen in den Mittelpunkt der Filmhandlung. Aleša muss nicht eine einzelne schicksalhafte Wahl treffen, von der seine Zukunft abhängt. Er steht vor vielen kleinen Entscheidungen, keine

39 Vgl. Engel, Geschichte des sowjetischen und russischen Films, S. 124–126, 340; I. Sneiderman, Ballada o soldate, in: N. Mervolf, Molodye režissery sovetskogo kino: sbornik statej, Leningrad/Moskau 1962, S. 108–109.

40 Vgl. Isolde Mozer, Die Ballade vom Soldaten, in: Krieg und Frieden – Atomare Bedrohung, S. 10–21, hier S. 14.

von ihnen von großer Bedeutung, die meisten ohne weitreichende Konsequenzen. Trotzdem bleibt Aleša – im Gegensatz zu Veronika, die in den *Kranichen* in der Regel passives Objekt der Geschehnisse ist – immer Herr der Lage. In der moralischen Logik von Čuchrajs Film kommt das Gute, wie der sowjetische Filmkritiker Lev Anninskij bemerkte, aus dem Innern des Handelnden, und es erzeugt wiederum Gutes: „Großzügigkeit erzeugt Großzügigkeit.“⁴¹

Der Held des Films ist kein weltgewandter Intellektueller, sondern ein russischer Landbewohner, der charakterisiert ist durch seinen Mangel an Bildung, durch eine Kombination von bäuerlicher Einfachheit und Pragmatismus – ein naiver russischer Mensch mit einem offenen Herzen. Demzufolge werden im Film konsequenterweise auch keine Städte gezeigt: Das Land ist die Basis des Staates, so die folgerichtige Assoziation.

Die filmsprachlichen Mittel der *Ballade vom Soldaten* bewegen sich größtenteils im konventionellen Rahmen, die Kamera ist der Chronist der Ereignisse, sie schenkt aber auch vielen Details der dargestellten Handlung ihre Aufmerksamkeit, geht mit den Bildern ebenso großzügig um wie Aleša mit der Zeit. Da wird etwa das heimatliche Dorf als eine Stätte der Sicherheit gezeigt, in der man sein Haus zwar abschließt, den Schlüssel aber nicht mitnimmt, sondern ihn irgendwo zwischen zwei Brettern in der Hauswand „versteckt“; da wissen die Nachbarinnen, auf welchem Acker Alešas Mutter gerade arbeitet, und sie laufen los, um sie zu holen, als der junge Soldat nach Hause kommt. Da werden die Auswirkungen des Kriegs in der Heimat gezeigt, der von den Frauen übermenschliche Arbeit verlangt: Die Frau, die Aleša in ihrem Auto mitnimmt, nickt vor Übermüdung ständig ein.

Die Atmosphäre des Films unterliegt dabei einem ständigen Wechsel: Kriegsszenen, Bombardements, hektische Menschenansammlungen, verzweifelte Fußmärsche in regnerischen Nächten, das romantische Interieur des Heuverschlags – Angst und Geborgenheit, Furcht und Sehnsucht jagen einander. Die äußeren Orte sind das Pendant der psychischen Verfassung oder stellen sie her – ohne sich einer platten Widerspiegelung der Innenwelt in der Außenwelt zu bedienen. Im Gegenteil: Der Film gibt Aleša ausdrücklich recht in seiner Haltung, unmenschlichen Verhältnissen zu widerstehen und offen zu sein für die Schönheit, die ein so elendes Leben doch auch beibehält. Wenn Aleša nach

41 Lev Anninskij, *Šestidesjatkiki i my*, Moskau 1991, S. 49.

einer zermürbenden Fahrt bei Regen in einem defekten Auto endlich auf dem Bahnhof ankommt, auf dem er den Güterwagen, in dem Žura sitzt, einholen will, dies aber nicht schafft, folgt nicht etwa eine Großaufnahme seines verzweiferten Gesichts, vielmehr schwenkt die Kamera im Gegenlicht auf ein real gewordenes konstruktivistisches Kunstwerk aus Überführungen, Treppen, Plattformen und Masten, die stolz die menschliche Kreativität behaupten. Und in demselben Moment ist wie aus dem Äther die Stimme Žuras zu hören, die zu Alešas großer Überraschung auf ihn gewartet hat.

Weit entfernt von den „Heldengemälden“ des sozialistischen Realismus zeigt der Film die fatalen Auswirkungen des Krieges auf den Einzelnen. Formal setzt der Regisseur dies um, indem er sich der Mittel seiner Vorbilder Sergej Eisenstein und Aleksandr Dovženko bedient. Nur die zeitweilig sehr pathetische Musik von Michail Ziv erinnert noch an den vordergründigen Heroismus der 1940er-Jahre: Die Geigen etwa schweben in der Szene kurz vor dem Abschied der Liebenden – beide Gesichter in Großaufnahme – in einem schier unerträglichen, herzerreißenden Pathos, als könnte der Takt des ratternden Eisenbahnwaggon das herannahende Ende der gemeinsamen Zeit nicht viel unerbittlicher skandieren. In mehreren Szenen fällt die durch die pathetische Filmmusik unterstrichene, wilde Schwarzweißmalerei des Himmels auf, als würden sich die Elemente in den Protest gegen den Krieg einreihen.

In der *Ballade vom Soldaten* ist die Abkehr von einem starren, jeglicher Individualität entkleideten und simplifizierten Menschenbild im Dienste des sozialistischen Realismus deutlich zu sehen. Das Porträt Alešas setzt das Individuum mit all seinen psychischen und sozialen Dimensionen ins Recht, pocht auf dessen Einmaligkeit und thematisiert seine Zerrissenheit und sein Leiden an einer Welt, deren Geschichte er nicht Herr, sondern Knecht ist. Vom stalinistischen Pathos ist aber dennoch ein lauter Nachklang zu vernehmen, wenn in der Schlusszene – die Mutter steht auf der Straße, auf der ihr Sohn für immer verschwunden ist – aus dem Off der Nachruf auf Aleša ertönt: „Er hätte nach dem Krieg vieles werden können ... Aber er bleibt in unserem Gedächtnis immer, was er war: ein Soldat, ein russischer Soldat.“

Diese Würdigung Alešas zerstört die antimilitaristische Tendenz, die im Film bis zu diesem Moment aufgebaut wurde, und legitimiert den Stoff aus einer patriotisch-militärischen Perspektive.

Aleša schenkt auf dem Weg zur Mutter seine kostbare Zeit vielen Menschen – einem Kriegsinvaliden oder einem jungen Mädchen, denen er hilft,

ihr Leben in Ordnung zu bringen. Er ist zwar immer von einer Art griechischem Chor umgeben, den Vertretern der Gemeinschaft, die den jungen Helden fortwährend beraten, seine Entscheidungen bestätigen oder korrigieren, doch aus der Perspektive dieser Figuren erscheint er als ein Mensch, der ihnen Selbstvertrauen und das Vertrauen in die Welt zurückgibt.⁴²

„Der Film heilte jene seelische Wunden, die so gnadenlos von den Kranichen aufgerissen worden war, [...] präsentierte jenen Krieg, der durch die Erinnerung verklärt ist [...], in dem der Tod nicht den quälenden Untergang bedeutet, sondern als ein Schleier erscheint, durch den das Leben als eine jenseitige Harmonie wirkte – wie ein Traum.“

Die *Ballade* erinnerte jedoch auch daran, dass diese Harmonie durch eine schwere Lebenserfahrung und den Verlust fast einer ganzen Generation junger Menschen bezahlt wurde:⁴³ „Die Kunschtschaffenden sollten an Herz und Seele jener Generation denken, die [während des Krieges] Kinder waren, um sich mit ihrer Erziehung zu befassen. [...] [Čuchraj] will, dass die strahlende Erinnerung von Leuten wie Skvortsov der heutigen Welt hilft und die Zukunft erhellt.“

Ein anderer zeitgenössischer Kritiker aus der UdSSR schätzte Alešas „sowjetischen“ Charakter, der „nicht in einer Orangerie oder einem Treibhaus“ geprägt worden sein konnte. Aleša sei „unser Zeitgenosse“, weil „er im Augenblick vor seinem Tode [ein Augenblick, der nicht im Film gezeigt wird, L. K.] sich der Zukunft zuwandte und in seinen Augen das reflektierende Licht des Morgens glühte“.⁴⁴ Auch in Cannes bot die *Ballade vom Soldaten* – neben Antonionis und Buñuels Surrealismus und Fellinis skandalträchtigem *Das süße Leben* (La dolce vita, Italien/Frankreich 1960) gestellt – in den Augen westlicher Kritiker eine attraktive Ergänzung. Die britische Presse nannte ihn „eine beruhigende Note in einer misstönenden Symphonie“; *Le Monde* kommentierte, es sei „von Zeit zu Zeit schön, normale und gesunde Menschen auf der Leinwand zu sehen.“⁴⁵

42 Ebenda, S. 51.

43 Rostotskij, Ot imeni pokoloenij, S. 66–67.

44 Vorob'ev, Ja vam zit' zaveščaju, S. 70.

45 Zit. nach Anninskij, Šestidesjatniki i my, S. 46; zur innersowjetischen Rezeption der internationalen Erfolge des Tauwetterfilms vgl. I. Boľšakov, Sovetskie fil'my na

Die *Ballade vom Soldaten* bedient sich des Motivs der „Reise“, um in der physischen Bewegung die charakterliche Entwicklung des Protagonisten darzustellen. Figuren tauchen auf und verschwinden wieder, doch die Reise geht weiter, verleiht dem Film seine Einheit, seinen Rhythmus, die unerwartete Verbindung von Episoden voller Bedeutung für den Zuschauer und den Helden. „Alešas Weg zu seinem Geburtsort wird der Weg zu sich selbst“, schrieb Maja Turovskaja, ein Jahr nach Erscheinen der *Ballade*. Wie einer Chronik mangle es dem Film an Originalität. Er sei angetrieben von der Unveränderlichkeit der Moral eines Märchens, in dem „Schönheit gleich Glück ist und Hässlichkeit Unglück, wo der Held stets den Hilflosen beisteht und niemals irrt, gerade dank seiner Naivität“.⁴⁶

Die *Ballade* wandelte das Konzept des Heldenhaften im sowjetischen Film. Alešas Flucht vor dem vorstoßenden Panzer, das Sicheingraben und sein panisches Feuern bilden „einen offen ironischen Angriff auf die etablierten Traditionen des Front-Heldentums“.⁴⁷ Čuchraj missachtet das vereinfachte Bild des furchtlosen Helden und fordert implizit eine subtilere Art des Heroismus heraus, wie sie von Andrej Sokolov in *Ein Menschenschicksal* veranschaulicht wurde. Sokolov triumphiert im Trinkduell trotz seiner Angst, Aleša handelt gerade wegen seiner Angst.

Zudem macht in der *Ballade* keine einzelne glänzende Tat das „Heldentum“ des Hauptdarstellers aus. Der Heroismus setzt sich vielmehr aus einem Mosaik verschiedener Details zusammen, wobei jede kleine Einzelgeschichte eine Variation des ursprünglichen Themas ist. Die Episoden sind nicht durch Ursache und Wirkung miteinander verbunden, sondern durch thematische Einheit. Die echten Konfrontationen des Films sind harmlos: Aleša widersetzt sich im Zug einem gierigen Wachtposten, hilft einem einbeinigen Soldaten mit seiner Kleidung, bringt einer untreuen Soldatenfrau Seife, um sie anschließend einem würdigeren Empfänger zu geben. Ihre Bedeutung und

ekranach mira, in: *Iskusstvo kino* (1959) 9, S. 120–124; I. Kacev, *Sovetskie fil'my i zarubežnyj zritel'*, in: *Iskusstvo kino* (1961) 3, S. 22–27; *Pobeždaet pravda. Uspech sovetskogo kinoiskusstva na mirovom ékrane*, in: *Iskusstvo kino* (1961) 2, S. 1–6; Ž. Sadul', *Tri perepolennyh zalach. Uspech sovetskich kinofil'mov vo Francii*, in: *Kul'tura i žizn'* (1959) 8, S. 58–59; Neja Zorkaja, *Sovetskie fil'my na zarubežnom ékrane*, Moskau 1987.

46 Maja Turovskaja, *Ballada o soldate*, in: *Novyj mir* (1960) 4, S. 250.

47 Vladimir Fomin, *Vse kraski sjužeta*, Moskau 1971, S. 65–66.

Wirkung schlagen sich somit weniger auf der Leinwand als in den Köpfen der Zuschauer nieder.

Fazit

Trotz seiner enormen ideologischen Bevormundung hatte sich der sowjetische Film in den 1930er-Jahren zu einer umfangreichen Industrie entwickelt, nicht zuletzt aufgrund des wachsenden Interesses der Regierung und aufgrund der Mittel, die den Studios demzufolge vom Staat zur Verfügung gestellt wurden. Das Kino wurde nicht nur als Instrument der politischen und ideologischen Indoktrination, sondern auch als ein Medium zur Unterhaltung der Massen verstanden – ganz nach dem Vorbild Hollywoods.⁴⁸ Seit den 1930er-Jahren hatten sich so große Teile der sowjetischen Bevölkerung – vor allem in den urbanen Zentren – zu eifrigen Kinogängern entwickelt. Die Massenpopularität des Kinos, eine aufgestaute Nachfrage nach neuen Filmen, große Produktionskapazitäten, eine Vielzahl talentierter Regisseure, Autoren und Kameralleute – all das erklärt die rasche Renaissance des sowjetischen Kinos nach Stalins Tod.

Das infolge des XX. Parteitags der KPdSU in der Sowjetunion angebrochene Tauwetter leitete eine Wende im sowjetischen Spielfilmschaffen ein, was nicht zuletzt in der Behandlung der Thematik des „Großen Vaterländischen Krieges“ zum Ausdruck kam. Stereotype Heldenfiguren, schematische Handlungsabläufe sowie die alles überragende Gestalt Stalins wichen einer psychologisierenden Darstellung von Individuen in der Extremsituation Krieg. Die in den Filmen der Stalin-Ära stets steril und im Kollektiv agierenden, sakrosankten Heroen wurden abgelöst durch den „Durchschnittsmenschen“, den einfachen *homo sovieticus*, der sein eigenes, hartes Schicksal trägt und dadurch wahre menschliche Größe erreicht. Die strikte, lebendigen- und nuancenreiche Konzentration auf das Schicksal eines einzelnen Menschen ist für einen einschneidenden Lebensabschnitt angelegt, der wiederum das ganze Land betraf: Krieg, Not, Besatzungszeit, Opfer, Größe und Elend des Sieges und die schwierige Zeit danach. Die Geschichte ermöglichte so Pam-

48 Vgl. Eberhard Nembach, *Stalins Filmpolitik. Der Umbau der sowjetischen Filmindustrie 1929 bis 1938*, St. Augustin 2001.

phlet und Appell, Mitgefühl und Verallgemeinerung, wie sie für das damalige sowjetische Kino überfällig waren und für klimatisch-politische Veränderungen so sehr gewünscht wurden.⁴⁹

Im Falle von Michail Kalatozovs *Die Kraniche ziehen* hatte die offizielle Kritik anfangs augenscheinliche Schwierigkeiten, die Ambivalenz zu verarbeiten, die von der Figur der Veronika ausging. Die Rätselhaftigkeit ihrer Individualität stand im krassen Gegensatz zu dem klar konzipierten Helden „stalinistischer“ Filme, der auf jede Frage eine eindeutige Antwort parat hatte. Veronika blieb dagegen auch sich selbst ein Rätsel. Sie spielte weder die untreue Braut noch die gefallene Frau, weder ein Opfer des Krieges noch eines der Umstände, sondern die Liebende, deren Glaube an ihr Gefühl stärker war als der an die Realität. Zudem appelliert der Film, wenn auch ohne das gewohnte zeitgenössische Pathos, an die Einsatzbereitschaft aller für die Verteidigung der Heimat, wodurch der Wert der Treue eine über das Individuelle hinausreichende Bedeutung erhält. Veronikas Treue zur Heimat ist ungebrochen, wodurch ihre Untreue zu Boris moralisch aufgewogen wird. Mit diesem Aufruf zur Versöhnung, der Überzeugungskraft der Bilder und einer Liebesgeschichte, die bis heute ihre Intensität bewahrt hat, verdient *Die Kraniche ziehen* auch über das Tauwetter hinaus Beachtung.

Sergej Bondarčuks Erstlingswerk *Ein Menschenschicksal* kann dagegen sicherlich als der erste, aber ebenfalls auch als einer der letzten Versuche gewertet werden, das in der Sowjetunion bis zu deren Zerfall mit einem gesellschaftlichen Tabu behaftete Phänomen der Kriegsgefangenschaft in gleichsam realistischer Manier zu verfilmen. Bereits die nächste sowjetische Produktion zum Thema gab eine Tendenz vor, die sich in den folgenden Jahren der Brežnev-Administration stetig verfestigen sollte. Grigorij Čuchraj widmete seinen Film *Klarer Himmel* (Čistoe nebo, 1961) einem „tragischen Irrtum“, wie es in der Sprache der Zeit hieß – dem Schicksal eines berühmten Fliegers und Testpiloten, der nach seiner Kriegsgefangenschaft bei den Deutschen in ein sowjetisches Straflager kommt, um seine Ehre und Orden gebracht wird und dem Alkohol verfällt. Der Film wurde durch Zensurschnitte jedoch so stark entstellt, dass er dieses Schicksal in für damalige Verhältnisse sicherlich schwierigen, für das heutige Publikum kaum noch

49 Vgl. auch Lars Karl, Von Helden und Menschen. Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm (1941–1965), in: Osteuropa (2002) 1, S. 67–82.

nachvollziehbaren Andeutungen vermittelt. Romantische Emotionalität geriet hier zur Sentimentalität, Einfachheit zur Vereinfachung und Brisanz zum publizistischen Klischee.

Grigorij Čuchrajs *Ballade vom Soldaten* ist eine Erzählung, die mit ihren leicht verständlichen Motiven an die Volksdichtung und die Geschichte des gutherzigen Toren aus dem russischen Märchen erinnert, der eine Reihe von Prüfungen besteht und dafür mit Ehre und Liebe belohnt wird. Was aus heutiger Sicht eventuell verharmlosend oder gar naiv anmuten mag, war Ende der 1950er-Jahre jedoch ein wichtiger Mosaikstein in der Ästhetik des Tauwetters: Čuchraj stellte nicht den heroischen Tod in den Mittelpunkt, sondern versuchte vielmehr, dem Kinopublikum über seinen Protagonisten das vom Krieg schwer erschütterte Grundvertrauen in die Welt zurückzugeben. Aleša war, und das will der pathetische, „weise“ Erzähler aus dem Off am Ende vermitteln, kein bemerkenswerter Held, wie es die Ideologie der Stalinzeit gefordert hätte, sondern ein einfacher Soldat, der wie viele andere für die Heimat sein Leben opferte.

Kriegsgeschichten von Liebenden und Nationen

Internationale Romanzen in drei Co-Produktionen
der späten 1950er-Jahre¹

„Der Film *Jahrgang 21* wurde kurz nach dem Krieg gedreht, als die Vergangenheit vernünftig bewertet werden konnte – ohne den Schmerz offener Wunden, ohne den Einfluss erbitterter Leidenschaften und Gefühle. Allerdings barg dieser Abstand auch Gefahren. Der Regisseur hätte die Deutschen keinesfalls aus dem Blickwinkel des Jahres 1957 sehen sollen, sondern aus der Perspektive des Jahres 1944 oder 1945. Nur das Anerkennen der Schuld kann den Weg frei zum Deutschland der Zukunft machen – es spielt dabei keine Rolle, wie groß die individuelle Teilnahme an der Naziherrschaft war.“²

Auch zwölf Jahre nach Kriegsende zögerte František Goldscheider, Autor der Reportage über die Dreharbeiten zum ostdeutsch-tschechischen Film *Jahrgang 21* (Ročník 21; R.: Václav Gajer, Tschechoslowakei/DDR 1957), noch immer nicht, seiner Berichterstattung das Prinzip der Kollektivschuld zugrunde zu legen. Die Freundschaft zwischen Deutschen und Tschechen sei entsprechend nur über das Eingeständnis der Deutschen über die „Wahrheit“, die Annahme einer kollektiven deutschen Schuld, möglich.

Der Film, über den er berichtete, war die erste Co-Produktion zwischen Barrandov und DEFA und eine der ersten Co-Produktionen, die innerhalb des Sowjetblocks durchgeführt wurden. In der Zeit des Filmdrehs waren Westdeutschland und die DDR populäre Themen des politischen Diskurses in der Tschechoslowakei: Ersteres wurde als aggressives, remilitarisiertes Land und

- 1 Dankgebührt an dieser Stelle der Tschechischen Wissenschaftsstiftung (P409/11/0586) und der Humboldt Stiftung, die die Recherche für diesen Aufsatz großzügig unterstützt haben.
- 2 František Goldscheider, Ročník jedenadvacet nastupuje, in: Kino 12/11 (1957), S. 166 f.

Letzteres als Partner im Schutz der Westgrenzen wahrgenommen.³ Obwohl die öffentliche Meinung über die (Ost-)Deutschen mit Feindseligkeit durchsetzt war, versuchte man im offiziellen Diskurs, zwischen den „guten Ostdeutschen“ und den „bösen Westdeutschen“ zu unterscheiden. Die Politik der Tschechoslowakei und der DDR (gemeinsam mit Polen) wurde von der UdSSR als Instrument gegen die NATO-Integration der Bundesrepublik“ gesehen.⁴

Die politischen Bedingungen für antifaschistische Filmprojekte waren insgesamt günstig. Während der späten 1950er- und 1960er-Jahre führte das Zusammenspiel mehrerer Faktoren dazu, dass vermehrt internationale Co-Produktionen realisiert wurden: Zum einen stieg die ideologische Nachfrage nach einer Darstellung des kommunistischen Widerstands und der Rolle der Roten Armee, zum anderen wurden Co-Produktionen zwischen Ländern der sowjetischen Einflussphäre seitens der Parteispitzen zunehmend befürwortet. In dieser Phase stand zudem die Überwindung des stalinistischen Monumentalismus auf der Tagesordnung. Es galt nun, vertrautere und vor allem „wahre“ Darstellungen der jüngsten Kriegsgeschichte zu schaffen.⁵ So kam es, dass während der kurzen Zeit des Tauwetters viele Romane, die persönliche Kriegserfahrungen behandelten, zur Vorlage für eine Reihe von Filmen wurden. Die Umbrüche in den Denkansätzen zum Krieg⁶ regten die

- 3 Siehe beispielsweise Antonín Šnejdár, *Uzavření mírové smlouvy s Německem – naléhavý úkol současné evropské politiky*, in: *Nová mysl. Teoretický a politický časopis ústředního výboru Komunistické strany Československa* 13 (1959) 6, S. 602–615.
- 4 Beate Ihme-Tuchel, *Das „nördliche Dreieck“. Die Beziehungen zwischen der DDR, der Tschechoslowakei und Polen in den Jahren 1954 bis 1962*, Köln 1994, S. 48, 54, 360. Siehe auch Volker Zimmermann, *Proměnlivá spojení. NDR a její vztahy k Československu a Polsku v padesátých a šedesátých letech 20. století*, in: Christoph Buchheim u. a. (Hrsg.), *Československo a dva německé státy*, Praha 2011, S. 83–98.
- 5 Ein Filmkritiker führte das erneuerte Kriterium der Wahrheit in der Fachzeitschrift der kommunistischen Partei der Tschechoslowakei, *Nová mysl*, an. Danach sei die „wirkliche, eindeutige Wahrheit“ nur einem Künstler, der aus dem Marxismus-Leninismus kommt, zugänglich. Trotz des eher konservativen Tons kritisierte die Abhandlung „die These, die annimmt, dass das Kriterium für die Wahrheit der feste Glauben der Mehrheit ist“ – die These, die vermeintlich von „Čiatureli und anderen sowjetischen und tschechischen Regisseuren“ anerkannt wurde. Ludvík Veselý, *Zamyšlení nad naší kinematografií*, in: *Nová mysl. Teoretický a politický časopis ústředního výboru Komunistické strany Československa* 6 (1959), S. 552–562.
- 6 Zum Umschwung des Monumentalismus zur „neo-realistischen“ Empfindsamkeit im Kontext des sowjetischen Kinos siehe beispielsweise Sergei Kapterev, *Post-Stalinist*

Entstehung von Erzählungen an, die von Verlustdenken geprägt waren – Verlust der Liebe, der Familie, des Zuhauses oder der Heimat.

Der späte Stalinismus hatte das Konzept des Zuhauses in seiner ästhetischen Darstellung auf die Sphären von Alltäglichkeit, Spießertum und die geringe strukturelle Wertigkeit der Kernfamilie im Vergleich zum Kollektiv im öffentlichen Raum reduziert.⁷ Im Gegensatz hierzu betonen alle drei im Folgenden diskutierten Co-Produktionen (*Jahrgang 21*; *Das unterbrochene Lied* (Prerušená pieseň/Shetskvetili simgera; R.: Nikoloz Sanišvili und František Žáček, Tschechoslowakei/SU 1960); *Maisterne* (Májové hvězdy/Majské zvjozdy; R.: Stanislav Rostotsky, Tschechoslowakei/SU 1959) den Wert der Privatsphäre im eigenen Heim. Sie bringen Heimat verstärkt mit individuellen Werten und Heimweh in Verbindung statt mit dem Pathos abstrakter Werte, die den Horizont der Individuen überschreiten. Dieser Umschwung zur Individualisierung der Kriegserfahrung begünstigte vor allem melodramatische Erzählelemente, wie unter anderem die Darstellung von grenzüberschreitenden Liebesbeziehungen.

Es sollte betont werden, dass die „internationale Romanze“ zwischen einem Mann und einer Frau unterschiedlicher Herkunft, wie sie in den Erzählungen präsentiert wird, zu einem gewissen Grad auch ein Gleichnis für die Verhältnisse der jeweiligen Nationen zueinander war und dass folglich die Entwicklung der Geschichte des Paares so arrangiert wurde, dass sie zu den öffentlichen Diskursen und Themen der betreffenden Länder passte.

Alle drei Filmprojekte standen unter dem Einfluss ideologisch-geformter Normen und antizipierten kritische Reaktionen von zwei Ländern, deren Sichtweisen auf die dargestellte historische Epoche entgegengesetzt waren.⁸ Ich werde meine Betrachtung allerdings auf relevante Diskurse in der Tschechoslowakei der Nachkriegszeit beschränken.

Cinema and the Russian Intelligentsia, 1953–1960. Strategies of Self-Representation, De-Stalinization, and the National Cultural Tradition, Dissertation, New York 2005.

7 Für eine Untersuchung des Konzepts der Heimat in tschechischen Romanen und Gedichten der stalinistischen Ära siehe Vladimír Macura, *Šťastný věk* (a jiné studie o socialistické kultuře), Prag 2008, S. 74–84.

8 Das offensichtliche Problem wurde explizit von einem tschechischen Kritiker wiedergegeben: „Wie dreht man einen Film und stellt gleichzeitig sicher, dass er sowohl von dem tschechischen als auch von dem deutschen Zuschauer angenommen wird?“ František Goldscheider, *Ročník 21 – film ve stínu románu*, in: *Film a doba* 4 (1958) 4, S. 267.

Co-Produktionen in den späten 1950er-Jahren – zeitliche Einordnung

Filmkritiken priesen den Film *Jahrgang 21* nicht nur, weil er die erste tschechoslowakisch-ostdeutsche Co-Produktion war, sondern auch, weil er sich zusätzlich mit dem zentralen Problem der Geschichte der beiden Länder während des Zweiten Weltkrieges auseinandersetzte. Die Bedeutung des Films lag für das DEFA-Studio jedoch an anderer Stelle. Die ersten Co-Produktionen der DEFA nach dem Krieg wurden 1954/55 mit einem eher ungewöhnlichen Partner, einem westdeutschen Produzenten, realisiert, der sich als schwedischer Partner ausgab.⁹ Zudem entstanden zwischen 1956 und 1960 vier kostspielige Prestige-Co-Produktionen mit Frankreich.¹⁰ Diese durchaus problematischen und asymmetrischen Partnerschaften gaben der ersten Co-Produktion von DEFA und Barrandov Auftrieb.

Im Mai 1955 forderte der Leiter der Hauptverwaltung Film, Anton Ackermann, bei den Vertretern des tschechoslowakischen Staatsfilms eine Co-Produktion aus strategischen Gründen an. Laut Ackermann unterstützte die SED vor allem Kooperationen mit sozialistischen Ländern. Doch die erste Co-Produktion mit den Sowjets war nicht leicht zu erreichen. Kapitalistischen Partnern wurde zwar ebenfalls zugestimmt, aber die „Situation, dass die DEFA Co-Produktionen einzig mit kapitalistischen Partnern und mit keinem befreundeten sozialistischen Land wie der Tschechoslowakei oder Polen eingeht“, sei nicht mehr akzeptabel. Ackermann gelang es, eine Vereinbarung mit den Repräsentanten des tschechoslowakischen Staatsfilms zu treffen, dass die erste DEFA-Barrandov-Co-Produktion 1956 begonnen und auch beendet werden sollte.¹¹ Das Auswärtige Amt drängte die tschechoslowakische Staatsfilmvereinigung, Ackermanns Forderungen nachzukommen.¹²

9 Siehe beispielsweise Mariana Ivanova, *DEFA and East European Cinemas. Co-Productions, Transnational Exchange and Artistic Collaborations*, Dissertation, Austin 2011, S. 38–58.

10 Marc Silberman, *Learning from the Enemy. DEFA-French Co-Productions of the 1950s*, in: *Film History* 18 (2006) 1.

11 Zitiert aus einem Bericht der tschechoslowakischen Botschaft in Berlin für das Kulturministerium und Auswärtige Amt vom 12. 5. 1955. Archiv des Auswärtigen Amtes in Prag (AMZV), TO obyčejné, 1945–1959, NDR, k. 27 – osvěta.

12 Brief vom 10. 11. 1955, ebenda.

Tatsächlich wurde dann das erste gemeinsame Projekt, *Jahrgang 21*, verwirklicht, wenngleich mit einjähriger Verspätung. Die Reaktion des ostdeutschen Publikums war verhalten, was wohl auf den Inhalt des Films, die Darstellung Nazideutschlands und der zerstörten deutschen Städte zurückzuführen ist. Von den DDR-Funktionären und von SED-Generalsekretär Walter Ulbricht wurde der Film hingegen gelobt.¹³

Die Wirren in den ersten Jahren nach Stalins Tod hatten wenig Auswirkung auf die Filmstudios Barrandov, doch hinterließ diese Phase auch in der Tschechoslowakei Spuren. Das politische Tauwetter führte zu einem Stimmungsumschwung hinsichtlich der Zusammenarbeit mit französischen Filmemachern. 1955 erhielt das Kulturministerium von der Regierung den Auftrag, eine Co-Produktion mit Frankreich vorzubereiten. Die Leiter der ČSF (Československý film) beauftragten den Regisseur Alfréd Radok, das Casting französischer Schauspieler für seinen Film *Oldtimer* (Dědeček automobil, R.: Alfréd Radok, Tschechoslowakei 1956) selbst durchzuführen.¹⁴ Während dieser nominell noch als inländischer Film galt, wurde die tschechisch-französische Co-Produktion *Veränderte Strömung* (V proudech, R.: Vladimír Vlček, Tschechoslowakei/Frankreich 1957) bereits ein Jahr später fertiggestellt. Diesem Projekt wurde große Bedeutung beigemessen, wodurch Vladimír Vlček die Gelegenheit bekam, den Film im Breitbildformat zu drehen. Im Verlauf der Dreharbeiten traten Schwierigkeiten mit der technischen Ausstattung für das Breitbildformat auf, weshalb der Regisseur zunehmend auf die Unterstützung durch den französischen Produktionspartner angewiesen war.

Als der Film im Mai 1958 in die Kinos kam, hatte sich das politische Klima jedoch geändert. Die Ereignisse des Herbstes 1956 in Ungarn hatten Spuren hinterlassen, wie während des XI. Kongresses der Tschechoslowakischen Kommunistischen Partei im Juni 1958 deutlich wurde. Der Film selbst sowie Co-Produktionen mit westlichen Partnern wurden unter anderem wegen der Gefahr kultureller „Kolonisierung“ und „ausbeuterischen Exotismus“ der westlichen Wahrnehmung der tschechoslowakischen Gesellschaft scharf kritisiert.¹⁵ Somit war es nur für kurze Zeit möglich gewesen,

13 Bericht der tschechoslowakischen Botschaft der DDR vom 17. 3. 1958, ebenda.

14 NA, f. 867 – Ministerstvo kultury 1953–1956, k. 351, Státy – Francie – Film.

15 Siehe Ludvík Veselý, Kde nic není, ani smrt nebere, in: Film a doba 4 (1958) 7, S. 486 f.; Jiří Plachetka, V stojatých proudech, in: Rudé právo 38 (1958) 134, S. 3; František Vrba, Široké plátno pro široké svědomí? in: Literární noviny 22 (1958) 7, S. 4.

Co-Produktionen mit westlichen Partnern zu realisieren, was sich vor allem in der Übernahme von Fachkräften, Filmstars und technischer Ausstattung niederschlug. Gleichzeitig fühlten sich die Funktionäre in der DDR und der Tschechoslowakei verpflichtet, die Fortschritte der Zusammenarbeit innerhalb des sowjetischen Lagers zu demonstrieren. *Jahrgang 21* diente somit auch als Alibi zur Entwicklung von Beziehungen mit Partnern jenseits des Eisernen Vorhangs.

Kurz danach wurden zwei Co-Produktionen, die von sowjetischer Seite initiiert worden waren, Teil dieser integrativen Bemühungen im Kulturbereich: *Maisterne* und *Das unterbrochene Lied*. Beide Filme handeln von der Dankbarkeit der tschechoslowakischen Bevölkerung gegenüber den sowjetischen Befreiern. Konservative Reaktionen zum „Revisionismus“ in der Tschechoslowakei wurden hier sichtbar. Diesen Co-Produktionen war jedoch nicht nur die starke politische Einflussnahme gemein, sie ordneten sich gleichsam in den zeitgenössischen Diskurs von Kriegserinnerungen, Schuld, Dankbarkeit und Wiederannäherung ein.

Gemeinsam produzierte „Kriegserinnerungen“

Alle drei hier vorgestellten Co-Produktionen sind auf die eine oder andere Weise mit persönlichen Kriegserfahrungen verbunden. Während *Das unterbrochene Lied* damit warb, auf einer wahren Begebenheit zu beruhen, griffen die anderen beiden Filme repräsentative Werke der zweiten Welle tschechischer Kriegsprosa auf, die teilweise die Kriegserfahrungen ihrer Autoren wiedergeben: Václav Gajers Film *Jahrgang 21* basiert auf dem gleichnamigen, 1954 veröffentlichten Roman von Karel Ptáčník, und *Maisterne* geht auf Ludvík Aškenazys Kurzgeschichten zurück.¹⁶ Das heroische Pathos früherer Kriegsromane wurde nun durch Geschichten ersetzt, die den Alltag behandeln.

Allerdings wurde der Autor von *Jahrgang 21* gezwungen, den Plot seiner Erzählung zu verändern und die Freundschaft der Kameraden auf Kosten

16 Siehe Pavel Janoušek u. a., *Dějiny české literatury 1945–1989*, Praha 2007, S. 313–315; Alessandro Catalano, *Rudá záře nad literaturou. Česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945–1959)*, Brno 2008, S. 176–183.

der Liebesgeschichte herauszustellen, um sein Buch veröffentlichen zu können. In den drei Jahren zwischen der Veröffentlichung von Ptáčníks Roman und der Filmpremiere nahmen die Freigaben für künstlerische Produktionen jedoch zu, und die Liebesgeschichte konnte in der Filmadaption von 1956 ins Zentrum der Handlung gestellt werden.¹⁷

Im Fall des slowakisch-sowjetischen Films *Das unterbrochene Lied*¹⁸ kamen wichtige Anregungen vom georgischen Schriftsteller Konstantin Lordkipanidze. Der slowakische Drehbuchautor Albert Marenčin schrieb die Geschichte in eine Version um, die zwar Widersprüchlichkeiten aufwies, aber weniger seltsam als der erste Vorschlag von Lordkipanidze war. Dieser hätte den Plot um einen Geigenvirtuosen arrangiert, der bei der Flucht aus deutscher Gefangenschaft seine Hand verliert und dadurch das Herz einer Krankenschwester gewinnt, die sein Talent bewundert.¹⁹ Trotz der starken Dosis Pathos und Sentimentalität wurde in der Filmwerbung vor allem die persönliche Erfahrung betont und durch die Behauptung unterstrichen, der Film erzähle die wahre Geschichte eines slowakischen Lehrers und seiner georgischen Frau.²⁰

Wie in *Jahrgang 21* geht es auch in *Maisterne* um individuelle Erfahrungen des Protagonisten, trotzdem bezogen sich die Werbeveranstaltungen für den Film weniger auf die Erlebnisse des Schriftstellers Ludvík Aškenázy (obgleich er Mitglied des Ersten Tschechoslowakischen Armeecorps war, das in der UdSSR gegründet wurde, und eine Tapferkeitsmedaille erhielt) als auf die des sowjetischen Regisseurs Stanislav Rostotsky. In der tschechischen

17 Der Autor der Kritik von 1958 zögerte schon damals nicht, in seinem Artikel die Zensur-„Vorschläge“ zu kommentieren. Karel Ptáčník war verpflichtet, dem zu folgen. Siehe: Literární noviny 7 (1958) 8, S. 7.

18 Der Film wurde vom slowakischen Filmstudio Koliba und dem georgischen Filmstudio Gruziafilm Tbilisi produziert.

19 Erinnerungen an den komplizierten Prozess des Schreibens und Drehens des Films, der unter enormem Druck von Vertretern der sowjetischen Filmindustrie entstand, finden sich bei Albert Marenčin, Ako som sa stretol s niektorými pozoruhodnými ľuďmi, Bratislava 1993, S. 104–159.

20 Juraj Vojtek, Jak vznikl film „Přerušená píseň“, in: Rudé právo, 16. 2. 1960, S. 4; Vlastimil Brabec, Filmový příběh, který napsal život, in: Svobodné slovo, 19. 6. 1960. Marenčins Erinnerungen erwähnen überhaupt keinen Zusammenhang der Geschichte mit wahren Begebenheiten und stehen deutlich der von den Kritikern beförderten Legende entgegen.

Werbung wurde das Schicksal des Regisseurs, der sein Bein im Krieg verloren hatte, mit dem des legendären Piloten Meresiev verglichen.²¹

Bei *Das unterbrochene Lied* unterscheiden sich der historische Kontext und der öffentliche Diskurs bezüglich der nationalen Verantwortung während des Krieges deutlich von den zwei anderen Co-Produktionen der Barrandov-Studios. In der Slowakei, die ein Satellitenstaat Deutschlands gewesen war, hatten Slowaken in der deutschen Armee gedient. Sie mussten auf deutscher Seite kämpfen und wurden von den Sowjets gefangen genommen. Für slowakische Historiker war es nun an der Zeit, ein akzeptables Bild des slowakischen Soldaten zu liefern: Hier bot sich das Bild des Deserteurs an, der von der deutschen auf die sowjetische Seite überwechselte.²² Von diesem Mythos erzählt *Das unterbrochene Lied*: Ein slowakischer Lehrer wird gezwungen, in die deutsche Armee einzutreten, später läuft er zu den Sowjets über, woraufhin er in einem sowjetischen Kriegsgefangenenlager festgehalten wird. Er beweist seine Loyalität und seinen Mut, indem er zu den deutschen Truppen zurückkehrt (also die Flucht aus dem sowjetischen Lager vortäuscht) und die gesamte slowakische Truppe auf die sowjetische Seite bringt. Durch diesen heroischen Akt gewinnt er die Liebe einer georgischen Krankenschwester und die Freundschaft eines georgischen Soldaten, der, wie sich herausstellt, der Bruder der Krankenschwester ist und später von den Deutschen während des slowakischen Nationalaufstands in der Slowakei getötet wird. Die Filmhandlung verknüpft ein symbolisches Moment mit dem Grundbaustein des nationalen Selbstverständnisses der Slowaken in der Nachkriegszeit, dem

21 „[...] der junge sowjetische Regisseur Stanislav Rostotsky, ein Kriegsheld, der ernsthaft verwundet wurde, ist der wahre sowjetische Mann, sein Leben ist dem des Piloten Meresiev sehr ähnlich.“ *Májové hvězdy. Literární úvod k filmu*, Prag 1960, S. 6.

22 Eine Studie, die in der historischen Fachzeitschrift *Československý časopis historický* veröffentlicht wurde, erwähnt den slowakischen Soldaten nur kurz, aber einprägsam als Verstärkung für die Partisanenbewegung in der Ukraine und Belarus: „[...] die Slowaken und Ukrainer, die von Besatzern zur sowjetisch-deutschen Front gesandt worden waren, nutzten die erste Gelegenheit, um zur sowjetischen Armee und zu den sowjetischen Partisanen überzulaufen. [...] Fast jeder der Soldaten der slowakischen Division, der an der Front kämpfte, lief 1943 zur Sowjetarmee über.“ V. I. Klovov, *Účast Čechů a Slováků v partyzánských bojích na Ukrajině a Bílé Rusi v letech Veliké vlastenecké války Sovětského svazu*, in: *Československý časopis historický* 3 (1955) 2, S. 241. Allerdings konnte sich das slowakische Filmstudio nicht allein mit dem Thema auseinandersetzen, sondern musste laut Marenčin nach Vorgaben der Sowjets arbeiten.

slowakischen Nationalaufstand. Diese Auffassung der Vergangenheit passte sehr gut zu der bevorzugten Darstellung der Rolle des slowakischen Soldaten. Im weiteren Handlungsverlauf wird diese durch die gegenseitige Hilfe der Vertreter zweier kleiner Länder, der Slowakei und Georgiens, unterstrichen und durch die Hochzeit und das Opfer des Bruders der Braut manifestiert.

Die Darstellung der tschechisch-sowjetischen Freundschaft im zeitgleich produzierten Film *Maisterne* fiel im Vergleich dazu wesentlich unproportionaler aus und betonte die Dankbarkeit der tschechischen Gesellschaft (die von einer Vielzahl an Filmfiguren zum Ausdruck gebracht wird) gegenüber den Befreiern besonders stark. Als Synekdoche der Nation stellen die verschiedenen Charaktere unterschiedliche Teile der Gesellschaft dar. Tatsächlich vermittelt der Film das Bild einer passiven Nation – einer Nation, die nicht kämpft und nur auf ihre Befreier wartet.²³

Maisterne basiert auf vier lose miteinander verbundenen Kurzgeschichten. Nach einer treffenden Beschreibung des Filmhistorikers Sergei Kapterev beschäftigt sich der Film mit

„der heiklen Angelegenheit der Annäherung zweier Länder, stellt typischerweise eine offiziell gemachte und verkitschte Version von Tschuchrajs *Ballade des Soldaten* dar, orientiert sich eindeutig an Rossellinis *Paisà* und schildert Kontakte zwischen der sowjetischen Armee und der tschechoslowakischen Bevölkerung auf dem Land und im Prag der ersten Nachkriegstage“.²⁴

Eine der vier Geschichten erzählt von einer Romanze zwischen einem tschechischen Mädchen und einem jungen russischen Offizier, der gerade das Heimatdorf des Mädchens befreit hat. Doch die Liebesgeschichte scheitert; symbolisch wird die Heimatadresse des Offiziers von einer Schultafel „gewischt“. Der Vergleich von Originalgeschichte und erster Drehbuchversion zeigt hier eine kleine, aber bedeutsame Abweichung vom Ursprungstext:

23 Ein Kritiker bemängelte verhalten die Passivität in der Darstellung des Landes: „Ich denke, dass der Drehbuchautor unser Volk nicht nur als diejenigen, die befreit wurden, sondern auch als diejenigen, die für ihre Freiheit an der Seite der sowjetischen Soldaten kämpften, hätte darstellen können.“ Miloš Fiala, Film týdne. Májové hvězdy, in: Rudé právo, 7. 5. 1959, S. 3.

24 Kapterev, Post-Stalinist Cinema, S. 337.

Es wird dadurch deutlich, dass der Diskurs über Dankbarkeit und Liebe des tschechischen Volkes zu den sowjetischen Befreiern und die Andeutung einer individuellen emotionalen und physischen Beziehung zwischen einem sowjetischen Soldaten und einer tschechischen Frau sensible Themen waren.

In Aškenazys Kurzgeschichte stammt der Soldat aus Baku, Aserbaidžan, das Drehbuch versetzt ihn jedoch nach Tula in den europäischen Teil Russlands, im Film gibt er sich dann als moskaustämmig aus. Dadurch wird der Offizier zum Abbild jener sowjetischen Befreiungssoldaten, derer seit den ersten Nachkriegsmonaten mit vielen Denkmälern gedacht wurde. Die Kameraeinstellungen am Anfang und am Ende des Films fangen dieses Phänomen ein und zeigen solche Denkmäler, wodurch das friedliche Nachkriegsleben der Tschechen mit dem Heldentum und dem Opfer sowjetischer Soldaten, die für ihren Einsatz einen hohen Preis zahlen mussten, kontrastiert wird. Zu Beginn sind Teile des Denkmals für die sowjetischen Soldaten auf dem Prager Olšany-Friedhof und Aufnahmen von jungen Paaren zu sehen, die sich am Sockel des Denkmals für sowjetische Panzerbesatzungen treffen, im Hintergrund spielen Kinder. Vierzehn Jahre nach dem Bau dieser Denkmäler, die Teil der Aufarbeitung des Kollektivgedächtnisses²⁵ sind, wurde von ihnen Gebrauch gemacht, um die Loyalität gegenüber der sowjetischen Politik einzufordern.²⁶

Jahrgang 21: Die Liebenden und die Kameraden

Nicht nur die Co-Produktionen mit sowjetischen Filmstudios, sondern auch der tschechoslowakisch-deutsche Film *Jahrgang 21* bot den Zuschauern eine Liebesgeschichte. Er erzählt Geschichte des 18-jährigen Prager Musik-

25 Zur Erinnerungspolitik in der Tschechoslowakei der Nachkriegszeit siehe Nancy M. Wingfield, *Flag Wars and Stone Saints. How the Bohemian Lands Became Czech*, Cambridge/London 2007, S. 261–290.

26 Eine frühe Version der Filmidee vom März 1958 sah einen Filmanfang vor, der Dokumentaraufnahmen von London, Paris, New York, Berlin und Moskau während der letzten Kriegstage zeigen sollte. Aber jene Kundgebung des Sieges über den Nazismus, die staatenübergreifend war, erreichte die Kinoleinwände nicht. Siehe Barrandov Studio a. s., archiv, f. Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Májové hvězdy*.

studenten Honsik, der zur Zwangsarbeit nach Deutschland gebracht wird, und der gleichaltrigen deutschen Krankenschwester Käthe. Beim Versuch, einen Jungen aus den Trümmern eines zusammenstürzenden Hauses zu retten, wird Honsik schwer verletzt und in ein Krankenhaus verlegt. Dort wird er von Käthe medizinisch versorgt und verliebt sich in sie. Als ein Teil der Zwangsarbeiter die Flucht plant, entscheidet er sich im letzten Moment, bei seiner Geliebten zu bleiben. Käthe wird jedoch von der Gestapo verhaftet, weil sie die Zwangsarbeiter beim Fluchtversuch unterstützt hat. Hosnik bleibt schließlich mit einem deutschen Kommunisten, einem Mitglied der Widerstandsbewegung, zurück.

Im Gegensatz zur Geschichte des slowakischen Nationalaufstands ist die Geschichte der tschechischen Fremdarbeiter mit keinem Widerstandsmythos verknüpft. Der Erzählstrang über die Verbindung des tschechischen Protagonisten mit dem deutsch-kommunistischen Widerstand löst dieses Problem. Dieser Teil der Geschichte hält das ideologische Gleichgewicht aufrecht und ersetzt am Ende sogar das melodramatische Verhältnis des tschechischen Mannes zur deutschen Frau.

Eine Liebesbeziehung zwischen einem Soldaten der Roten Armee und einer tschechischen Frau darzustellen war bereits problematisch, obwohl das offizielle Bild vom Rotarmisten als Retter eigentlich nicht dagegen sprach. Die Thematisierung einer deutsch-tschechischen Beziehung gestaltete sich dementsprechend um ein Vielfaches schwieriger. Nach den Kriegsgräueln und der Vertreibung von 2 600 000 Deutschen war die filmische Inszenierung von derlei gemischten Partnerschaften oder Ehen gesellschaftspolitisch äußerst brisant. Im Jahr 1950 lebten nur noch 165 000 Deutsche in der Tschechoslowakei – Mischehen mit Tschechen überwogen in den deutschen Gemeinden. Diese Entwicklung lässt sich als Teil der Assimilation verstehen.²⁷ Allerdings galten die in der Tschechoslowakei verbliebenen Deutschen, selbst wenn sie assimiliert waren, nicht als gleichwertige Bürger. Deutschen mit ständigem Wohnsitz in der Tschechoslowakei wurde erst 1953 die Staatsbürgerschaft verliehen.²⁸ Vor der Ausweisung der

27 Siehe Benjamin Frommer, *Expulsion or Integration. Unmixing Interethnic Marriage in Postwar Czechoslovakia*, in: *East European Politics and Societies* 14 (2000), S. 407 f.

28 Wingfield, *Flag Wars*, S. 265. Zur unfreundlichen Einstellung der kommunistischen Partei gegenüber Deutschen im Allgemeinen und gegenüber deutsch-tschechischen

Deutschen war die Meinung der Verteidiger „tschechischen Bluts“ gnadenlos gewesen:

„Ein tschechischer Mann oder eine tschechische Frau, die durch Heirat an die deutsche Nation gebunden und somit desertiert sind, [...] verdienen keine sentimentale Berücksichtigung, und es ist nicht sinnvoll, sie jetzt für die arme, kleine tschechische Nation zu retten. [...] Wenn es um die Nation geht, ist Qualität wichtiger als Quantität.“²⁹

Sowohl Film als auch Kritiker tendierten dazu, die Handlungen der filmischen Charaktere aufgrund von unmittelbaren Kriegserlebnissen zu beurteilen: Der einzige Tscheche, der im Film neben Honsik auch eine Affäre mit einer deutschen Frau hat, ist der Verräter und Spitzel Olin. Sein Liebesverhältnis ist für die anderen Tschechen ein weiterer Grund, ihn zu verachten.

„Die Liebe zwischen einem tschechischen Jungen und einem deutschen Mädchen soll nicht nur eine Romanze sein, die den Film zusätzlich reizvoll macht, sondern stellt eine Liebe dar, die aus Gefahr und Enttäuschung, aus internen und externen Kämpfen geboren wurde, eine Liebe, die mit dem richtigen Blickwinkel auf das Leben und durch das Erlangen des passenden Platzes im Leben reift“, schreibt Goldscheider in seinem Bericht.³⁰ Der Autor beurteilt damit den Wert der Liebesgeschichte, der außerhalb der Beziehung selbst steht. Eine Liebe gewinnt nur durch die Ziele, die diese Liebe selbst übertreffen, an Bedeutung. Im Kontext des Nachkriegsdiskurses widersprach das Ziel, „den richtigen Platz im Leben zu finden“, einer gemeinsamen Zukunft des deutsch-tschechischen Paares. Eine solche Vorgabe setzt die Beteiligung am Kampf gegen den Nazismus und am Wiederaufbau der Nachkriegsordnung voraus.

Der Film stellt den Nazismus als selbstzerstörerisches System dar – sowohl „gute Deutsche“ wie Käthe als auch „böse Deutsche“ wie die Nazi-Offiziere verlieren im Krieg ihr Zuhause. Der Weg zu gegenseitigem Verständnis und

Ehen im Besonderen vgl. Matěj Spurný, Nejsou jako my. Česká společnost a menšiny v pohraničí (1945–1960), Praha 2011, S. 146–236.

29 Aussage eines Abgeordneten des Statistischen Landesamts, zit. nach Frommer, *Expulsion or Integration*, S. 403 f.

30 František Goldscheider, „Ročník jedenadvacet“ nastupuje, in: *Kino* 12 (1957) 11, S. 167.

Aussöhnung zwischen der Tschechoslowakei und Deutschland bedeutet für die wenigen Humanisten in beiden Ländern einen „Weg ohne Heimkehr“. Honsik verzichtet für seine Liebste auf die Rückkehr in seine Heimat (er ist Mitglied der künstlerischen Intelligenzija, ein Musiker, aber im Unterschied zu den Figuren stärker ideologisch verfasster Romane kein Kommunist). Als Kätke verhaftet wird, führt ihre Freundin Honsik zu einem Unterschlupf.

Die Geschichte impliziert durch das gegenseitige Verständnis der Mitglieder der kommunistischen Widerstandsbewegung, durch Humanismus und sogar durch individuelle Gefühle eine Versöhnung beider Länder. Im Vergleich zum Buch „naturalisiert“ der Film die Liebe, die von gegenseitiger Anziehungskraft und geteiltem Humanismus gelenkt wird und weniger von einem schematischen Modell zur politischen Bildung.

Dennoch sind die geografisch eingebetteten nationalen Denkweisen nicht miteinander vereinbar. Kätke weigert sich, mit Honsik zusammen in das Protektorat zu fliehen. Mit folgenden Worten schickt sie schließlich ihren Geliebten weg: „Du musst zurück. Ich würde dich gefährden. Ich habe gewusst, dass es einmal so kommen würde. Du musst zurück. Es ist so schwer.“ Aber Honsik beschließt, in Deutschland zu bleiben, in Kätkes Nähe. Doch dann muss er mitansehen, wie seine Liebste abgeführt wird. Ihre Funktion in der Handlung wird dann durch einen Kommunisten der Widerstandsbewegung ersetzt. Im Film verlieren die aktiven Antifaschisten ihr persönliches Glück in der Absicht, die nationalsozialistische Vergangenheit der Deutschen und die Passivität der Tschechen zu tilgen.

Schlussbemerkung

„Die ursprüngliche Motivation für die Co-Produktion mit der DEFA war künstlerischer Natur, nicht nur kommerzieller, wie es bei Co-Produktionen im Westen der Fall ist.“³¹ Diese Aussage steht exemplarisch für das am häufigsten verwendete Argument, das während der 1950er- und 1960er-Jahre zur Begründung von Co-Produktionen, die Barrandov mit seinen Partnern aus Ost und West einging, angeführt wurde. Wenn wir jedoch den Blick auf die Produktionsabläufe der einzelnen Filme richten, sind deutlich andere

31 Gustav Franc, Ročník jedenadvacet na plátně, in: Lidová demokracie 14 (1958) 44, S. 3.

Motivationen erkennbar. Die Co-Produktionen innerhalb des Sowjetblocks basierten für gewöhnlich nicht auf kulturellen Neigungen oder künstlerischem Ehrgeiz. Stattdessen dienten sie als Alibi, um attraktivere Projekte mit westlichen Partnern realisieren zu können, oder als politische Loyalitätsbekundungen gegenüber den gemeinsamen Werten des Sowjetblocks. Aus diesem Grund, aber auch, um das gegenseitige Verständnis der Länder des Sowjetblocks untereinander zu demonstrieren, unterlagen die Co-Produktionen einer hohen Aufmerksamkeit seitens der Kritiker. Tatsächlich tendierten die Verantwortlichen in der Filmindustrie dazu, ideologisch unproblematische Projekte zu begünstigen, in denen die Liebesgeschichte mindestens genauso gut zur ideologischen Botschaft passte wie zur Einstellung der Kinobesucher.

Für die drei Co-Produktionen, auf die sich dieser Text beschränkt hat, wurde die Funktion melodramatischer Handlungsstränge in den Erzählungen der allegorischen Repräsentation der jeweiligen Verhältnisse der Länder zueinander untergeordnet.

Alle vier Kurzgeschichten aus *Maisterne* erzählen von der Aufopferung der sowjetischen Nation und der tschechischen Dankbarkeit, wobei der Mythos mithilfe von persönlichen Bildern des Heldentums vermittelt wird. Die zunächst angedeutete Romanze zwischen einem tschechischen Mädchen und einem Sowjetoffizier wird unterbrochen und eine nicht-diegetische Nachkriegsperspektive zu den Geschichten von einem tschechischen Paar (und eben nicht von einem tschechisch-sowjetischen Paar, das „glücklich bis ans Ende seiner Tage lebt“) und tschechischen Kindern am Fuß eines sowjetischen Heldenmahnmals erzählt. Im Film *Jahrgang 21* stehen nicht nur zwei Individuen, sondern auch zwei Nationen samt ihrer Schicksale im Mittelpunkt: Passend zur damals offiziellen Lesart sind die Gefängniswärter Deutsche, die Gefangenen Tschechen. Die Deutschen zahlen den hohen Preis des zerstörten Heimatlands für ihre Vergehen, während die Tschechen entkommen, um schließlich ihr beschädigtes, aber bewahrtes Heimatland (und ihre Wohnhäuser) zu erreichen. Die Schuld der Deutschen ist zu groß, als dass Käthe sie durch ihre Beihilfe zur Flucht der tschechischen Zwangsarbeiter wiedergutmachen kann. Einzig das slowakisch-georgische Paar in *Das unterbrochene Lied* erlebt ein Happy End: Beide sind in eine Widerstandsaktion ihrer Länder gegen den Nazismus involviert. Diese gleichnishafte Geschichte zeigt die Möglichkeit einer glücklichen „internationalen“ Heirat, die von Kritikern als

„wahre Lebensgeschichte“ einer georgischen Frau, die ein glückliches Leben in der Slowakei führt, ausgegeben wurde. Der fiktiven Geschichte des Films wurde der Anschein einer wahren Begebenheit gegeben, um den offiziellen Erwartungen zu entsprechen. Somit bestimmte der öffentliche Diskurs über Schuld, Dankbarkeit, Vertreibung und nationale Reinheit die fiktiven Schicksale der Liebenden.

Krieg und Heimatkonstruktionen in den Historienfilmen des rumänischen Regisseurs Sergiu Nicolaescu

In einer Debatte im rumänischen Senat im Sommer 1999 über den Umgang mit zentralen Themen der rumänischen Geschichte in den sogenannten alternativen Geschichtslehrbüchern hatte Sergiu Nicolaescu einen denkwürdigen Auftritt. Der nach 1989 zum Politiker mutierte Regisseur von rund zwei Dutzend Filmen mit historischer Thematik warf den Schulbuchautoren vor, die historische Wahrheit bezüglich des mittelalterlichen Fürsten Mihai Viteazul (Michael der Tapfere), so wie er sie in einem seiner Filme gültig dargestellt habe, grob verfälscht zu haben.¹

Worauf beruhte die selbstbewusste Haltung des im Januar 2013 zwei- undachtzigjährig verstorbenen Nicolaescu bezüglich des Wahrheitsgehaltes sowie der Wirkung dieses sowie weiterer seiner Historienfilme? Worin bestand die Aufgabe von Historienfilmen in der Kulturpolitik des sozialistischen Rumänien, unter welchen Bedingungen wurden sie gedreht und wie wurden sie rezipiert? Dies sind die Leitfragen, mit denen eine Auswahl von Historienfilmen des seit Ende der 1960er-Jahre bis 1989 produktivsten und einflussreichsten rumänischen Regisseurs Sergiu Nicolaescu betrachtet wird. Die Analyse fokussiert inhaltlich auf die Topoi Heimat, Krieg und Gewalt, wobei die These verfolgt wird, dass die Heimatkonstruktionen in den Historienfilmen Nicolaescus stark im Dienste eines nationalisierten und kulturell homogenisierten Selbst- wie Fremdbildes standen.

1 Vgl. Mirela-Luminița Murgescu, Who's afraid of ... History Textbooks? Politicians and Media Discussing History Textbooks in Romania, Manuskript, S. 2 ff.; Armin Heinen, Auf den Schwingen Draculas nach Europa? Die öffentliche Debatte um neue Schulbücher als Indikator der Transformationskrise der rumänischen Geschichtskultur, in: Jahrbücher für Geschichte und Kultur Südosteuropas 2 (1999), S. 91–104.

Rumänische Historienfilme² als Ort des kulturellen Gedächtnisses

Rumänische Spielfilme sind einer breiteren Öffentlichkeit erst seit den spektakulären Erfolgen von Vertretern der rumänischen „Neuen Welle“ auf internationalen Filmwettbewerben bekannt geworden. Durchweg ist die Filmsprache etwa bei Christian Mungiu, der 2007 die Goldene Palme bei den Filmfestspielen von Cannes gewann, und Călin Peter Netzer, der 2013 auf der Berlinale den Goldenen Bären erhielt, sowie bei ihren Kollegen Cristi Puiu, Cristian Nemescu, Cătălin Mitulescu u. a. dezidiert zurückgenommen und realistisch. Die Filme dieser Generation setzen unheroische Alltagsrealitäten des rumänischen Kommunismus und Postkommunismus in Szene und markieren damit eine maximale Distanz zu den heroischen und bombastischen Filmen der 1960er- bis 1980er-Jahre.

Parallel zu dieser neuen Welle haben sich in Rumänien eine Film- und Medienwissenschaft sowie ein historische Filmanalyse herausgebildet,³ die mit kulturwissenschaftlicher Methodik die Rolle von Oralität und Medialität bei jeglicher narrativen Konstruktion von Geschichte untersuchen.⁴ Filme, insbesondere Spielfilme mit historischen Themen, bieten sich als Objekt einer Politischen Kulturforschung an, da sie als wichtige Bestandteile des politisch Imaginären „wirkungsmächtige Bildwelten [...] formulieren, die den öffentlichen Raum und somit die Wahrnehmungswelt der Bürger nachhaltig prägen“.⁵

- 2 Deutsche Synchronisationen einiger Historienfilme Sergiu Nicolaescus können im Bundesarchiv-Filmarchiv gesehen werden (vgl. Angaben im Text). Auf diesem Wege sei mein herzlicher Dank für die großzügige Hilfe ausgesprochen, die mir die Mitarbeiter des Filmarchivs gewährten.
- 3 Vgl. Mihaela Grancea, *Filmul istoric românesc în proiectul construcției „națiunii socialiste“ (1965–1989)*, in: *Studia Politica. Romanian Political Science Review* 6 (2006) 3, S. 683–709; Aurelia Vasile, *Le cinéma roumain dans la période communiste. Représentations de l'histoire nationale*, București 2013.
- 4 Vgl. T. A. Shippey, *Robin Hood: A legend in text, film and popular consciousness*, in: Hildegard L. C. Tristram (Hrsg.), *(Re)Oralisierung*, Tübingen 1996, S. 409–423; Knut Hickethier, *Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte*, in: ders./Eggo Müller/Rainer Rother (Hrsg.), *Der Film in der Geschichte*, Berlin 1997, S. 63; Astrid Erll/Stephanie Wodianka (Hrsg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin 2008.
- 5 Andreas Dörner, *Das politisch Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung*, in: Walter Hoffmann (Hrsg.), *Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen*, Baden-Baden 1998, S. 205.

Ganz besonders lohnt es, der Heimatrepräsentation und der Rolle von Gewalt in Historien- und Kriegsfilmern nachzugehen, da darin oft nationale Mythen einprägsam und potenziell wirkungsmächtig visualisiert werden. Abhängig von der Machart des Filmes sowie von den Umständen der Filmproduktion und -rezeption können Spielfilme einen mindestens gleich großen Einfluss auf die Repräsentation von Geschichte, auf das kulturelle Gedächtnis sowie auf die Herausbildung eines historischen Bewusstseins ausüben wie Schulbücher und andere schriftliche Formen der Geschichtsvermittlung.

Dies gilt aus mehreren Gründen insbesondere für die Historienfilme des rumänischen Regisseurs Sergiu Nicolaescu. Zunächst ist er selbst, wie sein eingangs genannter Beitrag in der Schulbuchdiskussion nahelegt, von der Realitätsnähe seiner Filme und nicht ganz zu Unrecht von ihrer Wirkungsmächtigkeit überzeugt: Bedenkt man, dass wir alle die Spielfilmszenen Sergej Eisensteins vor Augen haben, wenn wir an die entscheidenden Oktoberereignisse in Russland denken, ist Nicolaescus Optimismus in die Langzeitwirkung seiner Darstellung historischer Gestalten berechtigt. Innerhalb der nationalen Erinnerungskultur kommt Historienfilmen eine wichtige Rolle zu, da sie, sich an ein Massenpublikum wendend, mit diesem zusammen an bekannte und beliebte Topoi der nationalen Geschichte erinnern.⁶ Freilich ist diese Erinnerungsfunktion an historische Wirklichkeit nur ein Teil der Filmwirkung, stellt ein Film doch „immer erst einen Bruch mit der Sinnlichkeit und Präsenz der außerfilmischen Realität her“,⁷ reduziert sie auf bestimmte Aspekte und nimmt somit eine Neukonstruktion der Wirklichkeit vor. Die Wirkungsmächtigkeit der Historienfilme Nicolaescus erschließt sich voll erst durch die Untersuchung seiner Position in der rumänischen Kulturpolitik, seiner Filme als Türöffner für bestimmte, politisch sensible Themen sowie, in einem weiteren Analyseschritt, durch seine filmisch geschickte und eingängige Visualisierung der Themen.

6 Vgl. Detlef Kannapin, *Dialektik der Bilder. Über den Umgang mit NS-Vergangenheit im deutschen Film nach 1945 – Methoden und Analyseverfahren*, in: Hoffmann (Hrsg.), *Visuelle Politik*, S. 226

7 Stefan Zahlmann, *Geteilte Erinnerungen. Erinnerungskultur in Spielfilmen der DDR*, in: Hoffmann (Hrsg.), *Visuelle Politik*, S. 294.

Sergiu Nicolaescu Position in der rumänischen Kultur und Kulturpolitik

Die Schaffensperiode Sergiu Nicolaescu begann in den 1960er-Jahren, die meisten seiner Filme drehte er jedoch in den 1970er- und 1980er-Jahren, also in der nationalen Phase des rumänischen Kommunismus. Die Kulturpolitik dieser Zeit stellt den historischen und sozialen Kontext seines Schaffens ebenso wie seiner ideologischen Position dar, aber auch die Rezeption seiner Filme ist davon bedingt. Bezeichnend für die lange unterschätzte Rolle des Spielfilms in der Repräsentation von Heimat, Krieg und Gewalt in der Geschichte ist die Tatsache, dass profunde Analysen in rumänischer Sprache erst seit Mitte der 2000er-Jahre vorliegen.⁸ Das 1991 von Katherine Verdery vorgelegte Standardwerk zur Kulturpolitik im rumänischen Nationalkommunismus kam noch ohne die Nennung von Sergiu Nicolaescu und ohne Filmanalysen aus.⁹ Gleichwohl kann an zahlreiche Analyseergebnisse

8 Vgl. Grancea, *Filmul istoric românesc*; Vasile, *Le cinéma roumain dans la période communiste*. Vgl. auch Dietmar Müller, *Război și violență în filmele istorice ale regizorului Sergiu Nicolaescu*, in: Mirela Luminița Murgescu/Simion Călția (Hrsg.), *Exerciții întru cunoaștere. Societate și mentalități în noi abordări istoriografice*, București 2003, S. 199–210. In den letzten Jahren erschienen zwar zwei filmkritische und -historische Werke mit Anspruch auf Vollständigkeit: Valerian Sava, *Istorie critică a filmului românesc contemporan cu o Retrospectivă de la începuturi. 1. Obsedantul deceniu*, București 1999; Călin Căliman, *Istoria filmului românesc 1897–2000*, București 2000. Leider legte Sava erst den bis Ende der 1950er-Jahre reichenden ersten Band seines ideologiekritisch vorgehenden Werkes vor, während Căliman enzyklopädisch und gänzlich unkritisch vorgeht. Das kleine Filmland Rumänien wird in den Syntheseversuchen einer europäischen Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts unter stärkerer Einbeziehung von Filmen nicht berücksichtigt. In den Standardwerken zum osteuropäischen Film finden sich lediglich kurze Abschnitten zum rumänischen Film. Vgl. Oksana Bulgakowa, *Film als Verdrängungsarbeit. Der osteuropäische Film*, in: *Mythen der Nationen. Völker im Film*, hrsg. von Rainer Rother, Berlin 1998, S. 201–217; Mira Liehm/Antonin J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945*, Berkeley 1977. Weitgehend Mira und Antonin Liehm folgend geht Judith Roof in ihrem Rumänien-Kapitel des *Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers*, hrsg. von Thomas J. Slater, New York u. a. 1992, S. 309–341, vor.

9 Vgl. Katherine Verdery, *National Ideology Under Socialism. Identity and Culture in Ceaușescu's Romania*, Berkeley u. a. 1991.

Verderys angeknüpft werden. So arbeitet sie eine Periodisierung des dominanten kommunistischen Kontrollmechanismus heraus, wonach das Regime seine Bevölkerung bis Ende der 1960er-Jahre vor allem gewaltsam kontrollierte – seit Mitte des Jahrzehnts aufgelockert mit einigen ökonomischen Anreizen –, in den 1970er-Jahren durch symbolisch-ideologische Integration, um in den 1980er-Jahren wieder zu Gewalt und Unterdrückung zurückzukehren.¹⁰

Die „Kleine Kulturrevolution“ Ceaușescus, eingeleitet durch eine Rede im Juli 1971,¹¹ bedeutete das Ende der kurzen, kulturell etwas liberaleren Phase, aber gleichzeitig auch das Ende des Versuchs der Kontrolle und Integration der Bevölkerung mittels ökonomischer Anreize. Der Verzicht darauf hatte ein abnehmendes Gewicht technischer und wirtschaftlicher zugunsten der kulturellen Eliten zur Folge. Historikern, Philosophen, Schriftstellern und, man müsste hinzufügen, Regisseuren und Drehbuchschreibern kam nun die Aufgabe zu, überzeugende Bilder und Symbole für die bestehende soziale Welt sowie für deren Legitimation in der rumänischen Geschichte zu finden.

In einer Rede vor dem neu eingesetzten Leitungsgremium des „Verbandes der Cineasten“ im Mai 1974 definierte Ceaușescu die Rolle des historischen Films in Rumänien wie folgt:

„Wir müssen der Präsentation des langen Kampfes, den das rumänische Volk gegen Fremdherrschaft und für die nationale und soziale Befreiung sowie für die demokratische, sozialistische Entwicklung unseres Vaterlandes geführt hat, eine noch größere Rolle einräumen.“¹²

Dies kann als Rückblick auf runde zehn Jahre seit der Ausstrahlung der ersten größeren Historienfilme im Jahr 1963 gelesen werden, aber auch als Standortbeschreibung des rumänischen Films, der bis Mitte der 1960er-Jahre inhaltlich wie organisatorisch stark unter sowjetischer Dominanz gestanden hatte. Bis dahin hatten die Historienfilme Ereignisse des 19. Jahrhunderts

10 Ebenda, S. 100.

11 Im Folgenden vgl. ebenda, S. 106 ff.

12 Nicolae Ceaușescu, zit. nach Manuela Gheorghiu, *Patosul epopeii naționale*, in: Ion Cantacuzino/Manuela Gheorghiu, *Cinematograful românesc contemporan 1949–1975*, București 1976, S. 63.

sowie die Befreiung Rumäniens vom Einfluss des „Dritten Reichs“ thematisiert, in denen die Rolle Russlands bzw. der Sowjetunion stark betont worden war. Als Übergangsfilm von dieser auf den Klassenkampf abhebenden Thematisierung des Kampfes um die Unabhängigkeit können die Filme *Lupeni 29* (R.: Mircea Drăgan, 1963) sowie *Tudor* (R.: Lucian Bratu, 1963) charakterisiert werden. Während der erstgenannte Film einen vom „bürgerlichen Regime“ der Zwischenkriegszeit blutig niedergeschlagenen Streik in Lupeni darstellte, inszenierte der zweite den sozialen und nationalen Kampf Tudor Vladimirescus 1821 gegen das „osmanische Joch“.

Den Filmen Sergiu Nicolaescu kommt in mehrfacher Hinsicht eine besondere Bedeutung zu. Der 1966 abgedrehte *Der letzte große Sieg der Daker* (Dacii, R.: Sergiu Nicolaescu, 1966) etablierte das Sujet der Daker- und Römer-Filme umgesetzt in der Genreform der US-amerikanischen und italienischen „Sandalenepen“. Bereits vier Jahre später, 1970 realisierte er mit *Michael der Tapfere* (Mihai Viteazul, R.: Sergiu Nicolaescu, 1970) den ersten rumänischen Film über einen Fürsten aus dem Mittelalter bzw. der Frühen Neuzeit. Die beiden Werke zusammen genommen waren der Anfang eines rumänischen Subgenres, des Nationalepos, das sich jedoch stark an sowjetische Produktionen wie Sergej Eisensteins *Alexander Newski* (Aleksandr Nevskij, 1938) anlehnte.

Auf die besondere kulturpolitische Bedeutung des Nationalepos für die Legitimation von Nicolae Ceaușescu Nationalkommunismus weisen bereits die Produktionsbedingungen seiner Historienfilme hin. In beiden Filmen konnte er für aufwendige Schlachtenszenen auf Gerät und Statisten zurückgreifen, die ihm vom Innenministerium zur Verfügung gestellt wurden; die Produktionskosten für *Der letzte große Sieg der Daker* beliefen sich noch auf 28,3 Millionen Lei die für *Michael der Tapfere* bereits auf die damals herausragende Summe von 80 Millionen Lei.¹³ Die Drehbücher für diese und weitere Historienfilme Nicolaescus stammten von Titus Popovici, der auch Mitglied des ZK der Kommunistischen Partei war. Neben Popovici¹⁴ schrieben nun zahlreiche angesehene und vom Ceaușescu-Regime wohlgelittene

13 Vgl. Vasile, *Le cinéma roumain*, S. 168, 321.

14 Titus Popovici schrieb neben den zahlreichen Drehbüchern für Nicolaescu auch das für den unter der Regie von Mircea Drăgan 1968 abgedrehten Daker-Film *Der Tyrann – die Säule des Trajan* (Columna, Rumänien/BRD).

Schriftsteller wie Eugen Barbu¹⁵ auch für andere Regisseure wie Mircea Drăgan und Dinu Cocea Filmdrehbücher, die von diesen in nationale Filmpen verwandelt wurden.

Von 1966 bis 2012 hat Nicolaescu ca. 25 Kinofilme mit historischen Themen realisieren können, bis auf fünf alle vor 1989. Diese imponierende Zahl – daneben drehte er noch Filme mit Themen der sozialistischen Zeitgeschichte, Komödien, Experimental- und Kinderfilme – ist Ausweis seiner privilegierten Position in der rumänischen Filmlandschaft.

Seine Historienfilme werden im Folgenden bezüglich ihres Stoffes, ihres Genres und ihres Stellenwertes innerhalb des symbolisch-ideologischen Integrationskomplexes des rumänischen Nationalkommunismus in vier Kategorien eingeteilt:¹⁶ 1.) Der genannte historische Erstlingsfilm zur dakisch-römischen Frühgeschichte bebildert den Mythos sowohl des heldenhaften Kampfes der Daker gegen das imperialistische Rom als auch den der lateinischen Wurzeln der rumänischen Nation. 2.) Die Streifen zum rumänischen Mittelalter lehnen sich formal teilweise an die „Mantel- und Degenfilme“ (z. B. die in den 1960er-Jahren in Frankreich realisierten Verfilmungen des Musketierzyklus) an, erinnern vor allem aber an die Rolle der rumänischen Fürstentümer und ihrer Herrscher als *antemurale christianitatis*. Schließlich drehte er 3.) klassische Kriegsfilm zu Schlachten aus beiden Weltkriegen und 4.) Streifen zur Übergangszeit Rumäniens von einem bürgerlichen zu

15 Eugen Barbu schrieb die Drehbücher für eine Serie von sechs Haiduken-Filmen – die rumänische Bezeichnung für das im gesamten Südosteuropa als Sozialbanditentum bekannte Phänomen –, die von 1966 bis 1971 unter der Regie Dinu Coceas entstanden. Fälschlicherweise werden sie in der rumänischen Filmpublizistik oft als „autochthone Western“ bezeichnet. Ein solches Urteil berücksichtigt den fehlenden „Frontier“-Geist – der für die Western so wichtig war – rumänischer Filme nicht genügend. Vgl. Gheorghiu, *Patosul epopeii naționale*, S. 63. Insbesondere bezüglich der moralischen Aussage der Filme erinnern sie eher an den Robin-Hood-Mythos.

16 Die Daten der Filmografie Nicolaescus müssen unvollständig bleiben, da keines der zitierten Werke komplette Daten liefert. Die Auswahl und Einordnung der Historienfilme Nicolaescus folgt nur der Logik des vorliegenden Aufsatzes. Zusätzlich zu den genannten Handbüchern, Gesamtdarstellungen des rumänischen Filmes sowie neuen Untersuchungen vgl. auch: Grzegorz Balski (Hrsg.), *Directory of Eastern European Film-Makers and Films 1945–1991*, Westport/Conn. 1992, S. 245 f.; Richard Taylor (Hrsg.), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, London 2000, S. 168 f.

einem sozialistischen Regime in den 1940er-Jahren. Letztere sind als Krimis bzw. Polizistenfilme in der US-amerikanischen bzw. französischen Tradition des *film noir* gedreht.

Ein Gutteil des enormen Publikumserfolgs Nicolaescus erklärt sich durch seine Realisierung der Filme in einem leicht verständlichen Genrestil,¹⁷ also ohne den Ballast einer eigenen sozialistischen Bildsprache. Unter Genrefilmen werden solche verstanden, „die vorab bestimmten thematischen und ästhetischen Strukturen gehorchen wollen und nicht in erster Linie einen individuellen Darstellungswillen dokumentieren“.¹⁸ Diese aus der Erforschung populärer Kultur in den USA und Westeuropa¹⁹ gewonnene Definition des Genrefilms lässt sich per Analogie auf kommerziell erfolgreiche Filme im sozialistischen Rumänien übertragen: Demnach wäre ein Nicolaescu-Film das Pendant zu einem erfolgreichen Hollywood-Streifen im Gegensatz zu den anspruchsvollen, aber an der Kasse nur mäßig erfolgreichen Kunstfilmen. In diesem Sinne „kommerzielle Filme“ folgen auf der Ebene der Struktur wie auf der Ebene der Handlung selbst so gut wie immer einer mythischen Darstellungsweise: Ein noch so gewalttätiges Vorgehen des Helden wird dem Zuschauer „in Form archaischer oder moderner Legitimierungserzählungen“ nahegebracht, die ihn „schon mehr oder weniger weite Strecken durch sein Leben begleitet haben“ und die vorgeben, „exis-

17 In den 1960er-Jahren entdeckten westeuropäische Filmstudios Rumänien als Land, in dem man aufgrund seiner vielfältigen Landschaften sowie geringen Produktionskosten Filme drehen konnte. In zahlreichen dieser Filme, wie etwa *Kampf um Rom* (R.: Robert Siodmak, BRD/I 1968) und *Mayerling* (R.: Terence Young, F/GB 1968) war Nicolaescu der rumänische Kooperationspartner, sodass er wertvolle Einblicke in die westliche Machart des Genres Historienfilm erhielt. Vgl. Liehm/Liehm, *The Most Important Art*, zit. nach der französischen Ausgabe: *Les cinémas de l'est de 1945 à nos jours*, Paris 1989, S. 343; Vasile, *Le cinéma roumain*, S. 161–167.

18 Rainer Gansera, „Krieg und Geilheit, die bleiben immer in Mode“ (Shakespeare), in: *Kino und Krieg. Von der Faszination eines tödlichen Genres*, Frankfurt a. M. 1989, S. 33. Gansera folgt damit dem auf populäre Kultur spezialisierten Georg Seeßlen. Siehe Bernhard Roloff/Georg Seeßlen (Hrsg.), *Grundlagen des populären Films* (10 Bde.), Reinbek b. Hamburg 1979 ff. Zur Diskussion über Stil, Themenzyklen und Genre vgl. auch Richard Griffith, *Cycles and Genres*, in: *Movies and Methods. An Anthology*, hrsg. von Bill Nichols, Berkeley u. a. 1976, S. 111–118, und Andrew Tudor, *Genre and Critical Methodology*, in: ebenda, S. 118–126.

19 Vgl. Colin MacCabe (Hrsg.), *High Theory/Low Culture. Analysing popular television and film*, Manchester 1986.

tenzielle Fragen wenigstens für die Dauer des Filmes sinnvoll beantworten zu können“.²⁰

Neben der Themenwahl und der geschickten Anlehnung an westliche Genres ist der Erfolg der Filme aber zum nicht unwesentlichen Teil Nicolaescus privilegierter Stellung in der rumänischen Filmlandschaft zu verdanken. Insbesondere die Streifen zum Mittelalter und die klassischen Kriegsfilmre zeichnen sich durch teure, weil personal- und materialaufwendige Massenszenen mit Statisten und Gerät der Armee und des Innenministeriums aus. Sergiu Nicolaescu und Titus Popovici, der Autor der meisten Drehbücher, behaupteten nach 1989, in der Themensuche sowie deren filmischer Umsetzung seien sie ausschließlich ihrer künstlerischen Intuition gefolgt. Neuere archivgestützte Forschungen belegen jedoch den großen Einfluss politischer Akteure im rumänischen Nationalkommunismus auf den Film im Allgemeinen und den Historienfilm im Besonderen.²¹ Aus den höchsten Staats- und Parteigremien kamen Direktiven, wie viele Filme mit historischer Thematik jährlich gedreht werden und welche historischen Gestalten meist anlässlich von Jahrestagen wichtiger Ereignisse filmisch gewürdigt werden sollten.

Einen direkten Hinweis auf die Bedeutung des Filmes in diesem Zusammenhang liefert Popovici, wenn er in seinen Memoiren über Gespräche mit Ceaușescu über bestimmte Historienfilme berichtet.²² So habe ihm Ceaușescu persönlich den Auftrag für das Drehbuch für einen Film zum 100. Jahrestag der rumänischen Unabhängigkeit gegeben, der dann als sechsteiliger Fernsehfilm unter dem Titel *Der Unabhängigkeitskrieg* (Războiul pentru independență; R.: Sergiu Nicolaescu, 1977/78) ausgestrahlt wurde und 1978 in gekürzter Fassung unter dem Titel *Für das Vaterland* (Pentru patrie; R.: Sergiu Nicolaescu, 1978) in die Kinos kam.²³

Es wäre gleichwohl ein Missverständnis, die Filmproduktion im rumänischen Nationalkommunismus als top-down-Prozess zu beschreiben, in dem die Staats- und Parteiführung den Regisseuren und Drehbuchautoren

20 Christian Wessely, Das Opfer im kommerziellen Film. Aspekte des Sündenbockmechanismus im Kino, in: Visible Violence. Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film, Münster 1998, S. 202.

21 Vgl. Vasile, Le cinéma roumain.

22 Vgl. Titus Popovici, Disciplina dezordinii. Roman memorialistic, București 1998, S. 117.

23 Ebenda, S. 205, 211.

bestimmte Themen und Lesarten der Geschichte aufoktroyierte. Vielmehr hatten nationalgesinnte Intellektuelle im Zuge von Bukarests politischen Absetzbewegungen von der Sowjetunion seit Mitte der 1960er-Jahre erhebliche Einflussmöglichkeiten auf die Ausgestaltung des kulturpolitischen Kurses.²⁴ Ihr wirksamstes Instrument war die Verwendung des Narrativs Nation, womit sie auf die in nationaler Hinsicht schwach legitimierte Partei Druck auszuüben imstande waren. Das Ceaușescu-Regime hatte also die Verwendung des nationalen Diskurses autorisiert, ihn aber weder erfinden noch der Gesellschaft aufzwingen müssen. Viele dieser Intellektuellen stammten aus den Teilen Siebenbürgens, die nach dem Wiener Diktat 1940 an Ungarn gefallen waren – Sergiu Nicolaescu wurde im banater Arad und Titus Popovici im siebenbürgischen Großwardein (Oradea) geboren –, und aus Bessarabien, das 1940 als Folge des Hitler-Stalin-Pakts von der Sowjetunion annektiert worden war.

Von welcher Seite nun Druck ausgeübt wurde, ist letztlich irrelevant. Auf jeden Fall aber lässt sich feststellen, dass die Botschaft der Filme Nicolaescus in einem Maße in den symbolisch-ideologischen Integrationskomplex des rumänischen Nationalkommunismus hineinpasste, dass er im Rumänien seit den späten 1960er- bis in die 1980er-Jahre die meisten und die teuersten Filme drehen konnte.

Umkämpfte Heimat

Das Selbstbild der Rumänen in Zeit und Raum ist von den Geschichtsmythen der Kontinuität, Einheit und Unabhängigkeit unter einem starken Führer geprägt.²⁵ In der Zwischenkriegszeit ging der zuvor nur von wenigen Intellektuellen geträumte Traum von einem Idealraumbild des Staates bestehend aus den altrumänischen Provinzen Walachei und Moldau (einschließlich Bessarabiens und der Bukowina) sowie der Dobrudscha und Siebenbürgen in Erfüllung. Erst nach dem Ersten Weltkrieg erfuhren die genannten Mythen mittels Geschichtsunterricht, kulturpolitischen Initiativen und populärer

24 Vgl. Verdery, *National Ideology*, S. 122 ff.

25 Lucian Boia, *Geschichte und Mythos. Über die Gegenwart des Vergangenen in der rumänischen Gesellschaft*, Köln/Weimar/Wien 2003 (zuerst București 1997).

Literatur weite Verbreitung. Unter sowjetischer Dominanz vom Ende der 1940er- bis Anfang der 1960er-Jahre hatte ein solches Geschichtsbild keinen Platz, zentrale Elemente wurden entweder ganz verdrängt oder signifikant dahingehend umgeschrieben, dass große Teile der rumänischen Geschichte und Kultur unter starkem und wohltuendem Einfluss Russlands und der Sowjetunion gestanden hätten. Vor diesem Hintergrund wird das enorme Selbstbewusstsein Sergiu Nicolaescus bezüglich der historischen Korrektheit seiner Filme deutlich. Er verstand sich als besonders wirkungsmächtiger Akteur bei der Wiederherstellung eines wahrheitsgemäßen Geschichtsbildes nach gut einem Jahrzehnt russisch-sowjetischer Dominanz des rumänischen Geschichtsdiskurses. Mit seinen Historienfilmen trug er wesentlich zur (Neu-)Schaffung und weiten Verbreitung eines Bildes der Heimat Rumänien bei, in dem diese seit Jahrtausenden von einem homogenen und friedlichen Volk besiedelt sei. Unter Führung von so starken wie volksverbundenen Führern habe „Rumänien“ ausschließlich defensive Kriege geführt und sich darüber hinaus besondere Verdienste um Europa erworben.

Für die folgende Analyse von Sergiu Nicolaescus Filmen mit historischer Thematik wird aus den oben definierten Genres je ein Film herangezogen: *Der letzte große Sieg der Daker* für das „Sandalenepos“, *Michael der Tapfere* für den Mantel- und Degenfilm und *Das Todesdreieck* (Triunghiul Morții, R.: Sergiu Nicolaescu, 1999) für den klassischen Kriegsfilm. Für das Genre der Polizeifilme werden generisch vier Krimis besprochen, die Nicolaescu von 1972 bis 1978 vorlegte.

Das Sandalenepos

In *Dacii* geht es um „Den letzten großen Sieg der Daker“, wie auch der Titel der DEFA-Synchronisation lautet. Dieses „Sandalenepos“ wurde als rumänisch-französische Co-Produktion realisiert, wobei das Pariser Filmstudio „Franco-London Film“ nur 40 % der Produktionskosten aufbringen musste, mit Blick auf den westeuropäischen Markt aber zwei der wichtigsten Filmrollen mit Pierre Brice und George Marshall besetzen konnte.²⁶ Die rumänische Seite investierte in die Produktion dieses ersten Blockbusters erhebliche finanzielle Mittel. Darüber hinaus stellte das nahe der Hauptstadt

26 Vgl. Vasile, *Le cinéma roumain*, S. 304 ff.

Bukarest gelegene Filmstudio Bufta 20 000 Statisten, 12 000 Kostüme, 40 Stuntmen sowie eine Handvoll angesehener Historiker, Archäologen und Ethnologen, die dem Filmteam beratend zur Seite standen. Aufgrund des Mangels an materiellen Artefakten der dakischen Kultur wurden die zur Behutsamkeit mit historischem Material mahnenden Stimmen der Wissenschaftler jedoch beiseitegeschoben, sodass die Ausstattung, die Szenerie und die Handlung des Films weitgehend der historischen Imagination des Drehbuchautors Titus Popovici und des Regisseurs Sergiu Nicolaescu folgen konnten.

Als Eingangs- und Grundkonstellation des Films dient die Gegenüberstellung der kriegesischen und auf Eroberung bedachten römischen Legionen einerseits und der friedlichen, in mystischem Einklang mit der Natur lebenden Daker andererseits. Diese werden gleich einer belagerten Festung von einer aggressiven und imperialistischen Macht angegriffen, sodass der Krieg der Daker als legitime Verteidigung der Heimat und der Familien erscheint. Man sieht den Rückzug des ganzen dakischen Volkes gleichsam ins Innerste, ins Herz des Landes, in die Berge. Auf ihrem Vormarsch in fremdem Gelände und auf der Suche nach dem „dakischen Gold“ werden die Römer dadurch deutlich als Fremde gekennzeichnet, dass sie die naturmystischen Zeichen der Einheimischen nicht deuten können. Der Vogel, die Pflugschar, die ans Herz geführte Handvoll Erde werden als Symbole der Heimat zitiert: „... weil wir es sind, die diesen Boden fruchtbar machen“. Die Schlachten werden nicht im offenen Feld geschlagen, sondern im Einklang und mithilfe der heimatlichen Natur: In unwegsamem Gelände werden die Römer mit Feuer und Felsblöcken angegriffen, und ihr Vormarsch bleibt im strömenden Regen stecken.

Der große Sieg der Daker kommt schließlich dadurch zustande, dass die vorrückenden römischen Legionen in einer engen Karpatenschlucht unter gefällten Bäumen begraben, also gleichsam von der dakischen Erde aufgenommen werden und diese gleichzeitig „düngen“. Unverkennbar sind hier die Anleihen an die Schlacht auf dem Peipussee in Sergej Eisensteins *Alexander Newski* (Aleksandr Nevskij, 1938), wo die Ritter des Deutschen Ordens ebenso mithilfe der auf der richtigen Seite stehenden Naturgewalten geschlagen werden. Aber anders als bei Eisenstein und auch anders als in Kriegsfilmen über spätere Epochen der rumänischen Geschichte werden die Feinde der „Rumänen“ in Nicolaescu Daker-Film tapfer dargestellt. Ein

teilweise heroisches Bild der Römer bildet die Grundlage für die in der rumänischen Historiografie und Kulturgeschichte so wichtige These einer dakoromanischen Kultursymbiose, wodurch die Rumänen – anders als die spät zugewanderten Slawen und Ungarn – im Donau- und Balkanraum nicht nur Autochthone, sondern auch edler Abstammung seien. In seiner Betonung des dakischen gegenüber dem römischen Element kann die ideologische Aussage des Filmes als national versus ausländisch-imperialistisch und somit als kultureller Beitrag in der nationalkommunistischen Absetzbewegung von der Sowjetunion gelesen, gleichzeitig aber auch als Appell an den Westen gedeutet werden, Rumäniens Unabhängigkeitskurs innerhalb des Ostblocks diplomatisch, kulturell und wirtschaftlich zu stärken.

Der Mantel- und Degenfilm

In *Michael der Tapfere* tritt die aktualisierende und mobilisierende Funktion des Historienfilms noch stärker hervor: „Was kümmert uns Europa!“ ruft der Fürst in einem später viel zitierten Sprichwort aus lauter Verärgerung darüber aus, dass ihm im Kampf gegen die Osmanen ein „politisch zersplittertes Europa“ nicht zu Hilfe kommt. Bereits in der Eingangsszene des Films war der Zuschauer in einem voice over-Kommentar historisch informiert worden, dass Europa bereits seit 100 Jahren vor der osmanischen Bedrohung zittere, der sich „wie durch ein Wunder“ schon immer und nun wieder an der Wende zum 17. Jahrhundert „auf dem Weg dieser Armeen drei unbedeutende Länder entgegenstellten: Moldau, Walachei und Siebenbürgen“. Kleine Länder müssten zwischen den Machtblöcken also ihre eigenen Interessen vertreten, was wie ein Kommentar zur außenpolitischen Schaukelpolitik Ceaușescus zwischen dem Warschauer Pakt und den USA sowie Westeuropa anmutet.

Der Film *Michael der Tapfere* ist bis heute die teuerste und größte rein rumänische Produktion geblieben; für die aufwendigen Massenkampfzenen standen erneut Tausende von Statisten bereit.²⁷ Die Zeit der großen Co-Produktionen war jedoch bereits Ende der 1960er-Jahre aufgrund des Ärgers vieler rumänischer Filmleute über ungleich schlechtere (finanzielle) Bedingungen im Vergleich mit den ausländischen Partnern, aber auch aufgrund einer kulturpolitischen Schließung des Regimes abgelaufen. Dies hatte zur

27 Vgl. Grancea, *Filmul istoric românesc*, S. 696, FN 5.

Folge, dass – deutlicher als in *Der letzte große Sieg der Daker* – die Heimatkonstruktion sowie die Repräsentation von Gewalt und Krieg nationalisiert wurden.

Gewalt und Krieg werden als Befreiung vom „türkischen Joch“ und als Mittel des „jahrhundertealten Vereinigungsbestrebens der drei rumänischen Landen Moldau, Walachei und Siebenbürgen“²⁸ legitimiert. Wie schon im Daker-Film taucht auch hier erneut der bekannte Topos der Natur als Verbündete der die Heimat verteidigenden Autochthonen auf, wenn osmanische Heere im Sumpf stecken bleiben, sich im Gelände verirren und unter Malaria leiden. Das Motiv der Vereinigung dessen, was aufgrund gemeinsamer Abstammung, Ethnie und Sprache natürlicherweise zusammengehört und nur durch die von fremden Mächten genützte Uneinigkeit korrupter Adelliger getrennt war, visualisierte Nicolaescu in einer Szene besonders eindrucksvoll. Als der Fürst der Walachei Michael eine Vereinigung mit dem Fürstentum Moldau anstrebt, steht eine Schlacht mit dem von Adeligen geführten moldauischen Heer an. Während eines vorbereitenden Artilleriebeschusses verliert ein junger Soldat sein Augenlicht, wohl um das Widernatürliche eines Bruderkampfes nicht ansehen zu müssen. Als die Schlacht zu beginnen droht, reitet Michael mit einer weißen Fahne der gegnerischen Schlachtreihe entgegen und ruft den Moldauern „Brüder!“ zu, worauf diese die Waffen sinken lassen. Nach anfänglichem Zögern der moldauischen Adelligen schließen sie sich allerdings auch der allgemeinen Verbrüderung an, die in einer großen „Hora“, dem rumänischen Nationaltanz mündet. Der Erblindete taucht dann leitmotivisch bei einer späteren Schlacht des nun vereinigten walachisch-moldauischen gegen das siebenbürgische Heer wieder auf.

Für die Vereinigung ist kein Opfer zu groß, nicht der Tod des Fürstensohnes und auch nicht die Verheerung weiter Teile des Landes, denn die Einheit der drei Länder ist wie ein kulturell-historisches Vermächtnis aus antiker Zeit, dem ein großer Führer gerecht werden muss. Dies erkennt Michael, und in mehreren Szenen werden Bezüge zum antiken dakisch-römischen Einheitserbe hergestellt. Eine dieser Aussagen Michaels – „Das habe ich schon immer angestrebt“ – bezieht sich auf seinen festen Vereinigungswunsch und stand in seiner rumänischen Form – *Pohta ce-am pohtit* – generationenlang

28 Vgl. auch Ioan Lazăr, *Arta narațiuni în filmul românesc. 50 secvențe antologice*, București 1981, S. 161 ff.; Vasile, *Le cinéma roumain*, S. 489–494.

in Schulbüchern und historischer Publizistik.²⁹ Nicolaescu stellte in gewisser Hinsicht auch einen intertextuellen Bezug zwischen seinen Historienfilmen her, indem er den Dakerkönig wie auch den Vereinigungsfürsten mit demselben Schauspieler Amza Pellea besetzte.

Für die Vereinigung ist Michael selbst bereit, in einer Szene, in der seine Bojaren ihn dazu nötigen, die Schollenbindung der Bauern wiedereinzuführen. Nach seiner Niederlage im Feld begegnet er leibeigenen Bauern, die ihn an diese Missetat zwar erinnern, sie ihm aber letztlich ob seiner patriotischen Motive nachsehen. An dieser Stelle sind Nicolaescu und sein Drehbuchautor Titus Popovici zugleich Akteure und Kommentatoren des Übergang Rumäniens unter Nicolae Ceaușescu von einem kommunistischen Klassenstaat zu einem Nationalstaat. Keine sozialen Missstände, keine Klassengegensätze innerhalb einer Nation sind Triebkräfte der Geschichte, sondern nationale Befreiungs-, Einheits- und Unabhängigkeitsimperative. Klassengegensätze tauchen nun in internationalisierter Gestalt auf, etwa wenn der ungarische Fürst von Siebenbürgen Sigismund Bathory sich lieber dem osmanischen Sultan als dem aus aristokratischer Verachtung so bezeichneten „Maisbreifürsten“ Michael unterwirft.

Ganz im Sinne des Protochronismus³⁰ sowie in Anlehnung an sowjetische Filmtopoi von der Zeiten übergreifenden Einheit des russischen Volkes wird die Rekrutierung der Heere Michaels an der Wende zum 17. Jahrhundert als eine *levée en masse* dargestellt, sodass ein rumänisches Volksheer das ungarische Adelsheer in Siebenbürgen besiegt und somit die nationale Vereinigung der „drei rumänischen Fürstentümer“ herbeiführt. Nicht zuletzt aufgrund eines Superioritätsgefühls des katholischen Westeuropas gegenüber

29 Vgl. Vasile, *Le cinéma roumain*, S. 489 f.

30 Unter Protochronismus wird ein Phänomen der rumänischen Kultur- und Politikgeschichte der 1970er- und 1980er-Jahre verstanden. Beginnend mit den Argumenten des Literaturkritikers Edgar Papu aus dem Jahr 1974, rumänische Schriftsteller hätten in ihren Werken barocke, romantische und revolutionäre Werte vertreten, bevor diese in Westeuropa bekannt bzw. dominierend gewesen seien, wurde diese breiter werdende kulturelle Bewegung zeitweise dadurch dominant, dass sie vom Ceaușescu-Regime begierig aufgegriffen wurde. Der politische Nutzwert der protochronistischen Argumente bestand darin, gegenüber Westeuropa und der Sowjetunion auf die Leistungen der autochthonen und fälschlicherweise als peripher perzipierten Kultur zu verweisen sowie gegenüber Ungarn auf die Anciennität und Dignität der rumänischen Nation zu pochen. Vgl. Verdery, *National Ideology*, S. 167 ff.

den rumänischen Fürstentümern sei deren *antemurale christianitatis*-Funktion ungewürdigt geblieben. Dies wird in *Michael der Tapfere* bis zum Vergleich des Fürsten mit Jesu Opfertod für die Erlösung der Christenheit gesteigert, wenn ein orthodoxer Pope zum Fürsten sagt: „Du musst Dein Golgatha steigen bis zum Ende.“ Hierbei schwingt auch das Judasmotiv mit, das vom katholisch-ungarischen Fürsten von Siebenbürgen Bathory personifiziert wird: Lediglich durch seinen Verrat aus Neid und Machtgier konnte Mihai seine Mission der Befreiung von den Ungläubigen nicht vollständig und dauerhaft erfüllen.

Die ideologische Aussage des Filmes und seiner Macher Sergiu Nicolaescu und Titus Popovici ist klar anti-ungarisch und reflektiert somit die fortschreitende Authochthonisierung und Nationalisierung des rumänischen Kommunismus. In dem 1974 abgedrehten *Die unsterblichen Ritter* (Nemuritorii; R.: Sergiu Nicolaescu, Rumänien/DDR 1974), einer Co-Produktion mit der DEFA, werden Kampfgenossen Michael des Tapferen nach dessen Meuchelmord durch ungarische Adelige quer durch Europa auf die Suche nach einer Fahne geschickt, die die drei Fürstentümer vereinigt darstellt.

Der klassische Kriegsfilm

Der 1999 realisierte klassische Kriegsfilm *Das Todesdreieck* hat die militärischen Schlachten der rumänischen Armee im Ersten Weltkrieg³¹ und die politischen Rahmenbedingungen der Kriegführung zum Thema.³² Er ist hier zur Analyse ausgesucht worden, um die Persistenz der Motive und der Filmsprache Nicolaescus auch nach dem vermeintlichen Zeitenbruch von 1989/91 zu zeigen.

31 Als Vergleich zu den folgenden Ausführungen zu Nicolaescus *Das Todesdreieck* können die Beiträge aus dem von Michael Paris herausgegebenen Sammelband „The First World War and popular cinema. 1914 to the present“ herangezogen werden. Nach wenigen frühen kritischen Filmen zum Ersten Weltkrieg wie *Im Westen nichts Neues* (All Quiet on the Western Front; R.: Lewis Milestone, USA 1930) markierten erst die 1960er-Jahre einen Wendepunkt, nach dem im westeuropäischen populären Film eine ungebrochen patriotische Repräsentation der nationalen Armeen im Krieg nicht mehr möglich war. Vgl. Michael Paris, *Enduring Heroes: British Feature Films and the First World War, 1919–1997*, S. 52, und Pierre Sorlin, *France: the Silent Memory*, S. 133.

32 Vgl. auch die Rezension des Films von Maria Bucur, in: *American Historical Review* (October 1999), S. 1427 f.

Wie nunmehr bekannt, wird der Kriegseintritt Rumäniens mit dem „jahrhundertealten Vereinigungswunsch“ legitimiert und somit uneingeschränkt positiv besetzt. Dramaturgisch ist der Film analog den Rocky-Boxfilmen aufgebaut: Nach einer Serie von Niederlagen, die durch Verrat und unpatriotisches Verhalten der rumänischen politischen Klasse zustande gekommen sind, beginnen die rumänischen Armeen eine beschwerliche, aber letztendlich siegreiche Revanche gegen die Invasoren. Die Frage des Kriegseintritts spielt auch in *Wir, die aus der ersten Schlachtreihe* (Noi cei din linia întâi; R.: Sergiu Nicolaescu, 1986), der den Zweiten Weltkrieg zum Thema hat, eine Rolle. Hier wurde schlicht nur der zweite Teil des Krieges aus rumänischer Perspektive visualisiert, nämlich der aufseiten der Roten Armee gegen deutsche und ungarische Truppen in Siebenbürgen und in Ungarn selbst.

In *Das Todesdreieck* wird der Opfertod der weiblichen Kriegsteilnehmerin Ecatarina Teodoroiu³³ als magische Hochzeit der weiblichen Heimat (*patrie*) mit dem männlichen Krieg (*război*) inszeniert. Der Verzicht auf ihre reale Hochzeit wird hier – aber auch allgemein in den Historienfilmen Nicolaescus – als notwendiges individuelles Opfer im Krieg als dem Vater aller großen Dinge für das nationale Wohl dargestellt. Das Hochzeitsmotiv hat aber noch die zusätzliche Implikation der Vereinigung der „drei rumänischen Länder“, die in der zeitgenössischen Publizistik oft als Hochzeit bezeichnet wurde. Das unpatriotische Verhalten der rumänischen liberalen Elite der Zeit – gipfelnd in der Desertion eines Prinzen Sturza – wird mit dem Opfergang von mehreren Brüdern einer einfachen rumänischen Familie kontrastiert. Zunächst beruft sich der älteste der Brüder auf den mittelalterlichen Fürsten Stefan der Große (*Ștefan cel Mare*), als er darum bittet, mit allen Brüdern in einem Regiment zu dienen, um besser für sie sorgen zu können. Er führt eine Ikone aus einer siebenbürgischen Kirche mit sich, die ihm in einer Szene sagt, er solle die Kirche verlassen, die kurze Zeit später einen Volltreffer erhielt. Das Familien- sowie das Ikonenmotiv deuten erneut auf den Charakter des Krieges als gerechte und göttlich sanktionierte Heimatverteidigung hin.

33 Zum Mythos „Ecatarina Teodoroiu“ vgl. Maria Bucur, Between the Mother of the Wounded and the Virgin of Jiu: Romanian Women and the Gender of Heroism during the Great War, in: Journal of Women's History 12 (2000) 2, S. 30–56.

Ein weiterer durchgehender Zug der Filme Nicolaescus ist die Homogenisierung der Lebensläufe einfacher Kriegsteilnehmer bzw. ihre Parallelisierung mit dem Schicksal Rumäniens sowie dessen Personalisierung in historischen Gestalten wie dem Weltkriegshelden Marschall Averescu, Michael dem Tapferen oder dem Dakerkönig Decebal. Zusätzliche Brisanz erhält die Personalisierung, wenn eine umstrittene Person wie der Militärdiktator im Zweiten Weltkrieg Marschall Antonescu thematisiert wird. Während er und der Angriffskrieg gegen die Sowjetunion in *Wir, die aus der ersten Schlachtreihe* noch schlichtweg ignoriert werden, bricht sich der Revisionismus im 1993 realisierten *Der Beginn der Wahrheit – der Spiegel* (Începutul adevărului – Oglinda; R.: Sergiu Nicolaescu, 1993) bis hin zu einem offenen Plädoyer zur Rehabilitierung Antonescus als rumänischem Patrioten und Kriegshelden Bahn. Die Tendenz dieses Filmes wird in einer kleinen Szene deutlich: Im Häuserkampf um Budapest betreten rumänische Soldaten eine Ruine, aus deren oberen Stockwerken eine elegische Melodie erklingt. Sie treffen auf einen aus Rumänien nach Budapest geflüchteten Juden, der den Soldaten nun mitteilt, seine Familie wäre jetzt noch am Leben, wenn sie nicht aus Bukarest nach Budapest in dem Irrglauben geflohen wäre, dort erwarte sie die westliche Zivilisation. Hier wird auf den weitverbreiteten Mythos angespielt, Antonescu habe es mit den Juden Rumäniens gut gemeint und sie vor deutschen Konzentrationslagern gerettet, wodurch der rumänische Anteil am Holocaust implizit geleugnet wird.³⁴

34 Zum Bild Antonescus und des Zweiten Weltkriegs in der rumänischen Historiografie und Öffentlichkeit vgl. Dietmar Müller, Strategien des öffentlichen Erinnerns in Rumänien nach 1989: Postkommunisten und postkommunistische Antikommunisten, in: Ulf Brunnbauer/Stefan Troebst (Hrsg.), Zwischen Nostalgie, Amnesie und Allergie: Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa, Köln/Wien/Weimar 2007, S. 47–68; ders., Von Moskau über Jalta nach Malta: Die Folgen des Hitler-Stalin-Pakts als Opferdiskurs in Rumänien, in: Anna Kaminsky/Dietmar Müller/Stefan Troebst (Hrsg.), Der Hitler-Stalin-Pakt 1939 in den Erinnerungskulturen der Europäer, Göttingen 2011, S. 359–376.

Die Polizistenfilme

Zwischen 1972 und 1978 realisierte Sergiu Nicolaescu schließlich vier Polizistenfilme,³⁵ auf die er ganz besonders stolz war,³⁶ da sie im rumänischen Kontext neue Action- und Stuntelemente einführten. In verschiedenen Interviews im Fernsehen und in der Presse nach 1989 instrumentalisierte er zudem diese Filme als subversive Akte des Antikommunismus, die die Konzession wert gewesen seien, dem Ceaușescu-Regime genehme Historienfilme zu drehen.

Sämtliche Polizistenfilme Nicolaescus spielen in den Jahren 1940 bis 1947, die als Zeit großer politischer Umbruchprozesse inszeniert werden. Die Filme beginnen mit der Einblendung eines Textes, in dem die innenpolitische Lage Rumäniens erläutert wird: Einerseits geht es um den „Machtkampf faschistischer Gruppierungen“ untereinander, um den „antifaschistischen Block“ unter Führung der kommunistischen Partei sowie andererseits um die schwierige Übergangszeit von einem bürgerlichen Regime zu einer Ära, in der „viele Kommunisten Funktionen der Staatsmacht ausüben“. Die Rollen innerhalb dieser Konstellation sind klar definiert: Es gibt die Kommunisten – entweder im Untergrund oder als aufrechte, aber noch unerfahrene Neulinge im Polizeidienst –, denen Faschisten im Bund mit gewöhnlichen Kriminellen gegenüberstehen, und dazwischen agiert der unabhängige Kommissar. Dieser wird als ehrliche Haut und als Polizeiprofi dargestellt, der sich, nach anfänglicher Skepsis gegenüber den Kommunisten, diesen letztlich anschließt. Die ideologische Botschaft für die 1970er-Jahre, in denen diese Krimis ausgestrahlt wurden, war eindeutig: Die Heimat eines jeden rumänischen Fachmanns, ja eines jeglichen ehrlichen rumänischen Bürgers sollte die kommunistische Partei sein. Die Gewalt in diesen Filmen geht selbstverständlich immer vom bürgerlichen Regime bzw. von dessen kriminellen Exponenten aus, und die klassenmäßige und polizeiliche Gegengewalt ist somit legitim.

Die als Vorbilder evozierten französischen bzw. US-amerikanischen *films noirs* dienten Nicolaescu lediglich als Fundus von Genreelementen, wie

35 *Mit sauberen Händen* (Cu mâinile curate; R.: Sergiu Nicolaescu, 1972; dt. Fassung 1974); *Die letzte Patrone* (Ultimul cartuș; R.: Sergiu Nicolaescu, 1973; dt. Fassung 1973); *Ein Kommissar klagt an* (Un comisar acuză; R.: Sergiu Nicolaescu, 1974); *Die Revanche* (Revanșa; R. Sergiu Nicolaescu, 1978; dt. Fassung 1978).

36 Vgl. die Interviews in der FHM 5 (2001) und der Cronică Română, 1. 6. 2001.

der coole Auftritt des Helden, ausgestattet mit gut sitzenden Anzügen, großkalibrigen Revolvern und schnellen Autos. Der die westlichen Krimis gründierende Existenzialismus hatte bei Nicolaescu keinen Platz, hier dominierte eine die politischen Verhältnisse Rumäniens in den 1970er-Jahren affirmierende Kritik der Zustände im bürgerlich-faschistischen Rumänien der Zwischenkriegszeit sowie das Loblied auf die Ehrlichkeit und Professionalität in der neuen kommunistischen Heimat.³⁷

Die Wirkung der Historienfilme Sergiu Nicolaescus

Die Historienfilme Sergiu Nicolaescus waren und sind wahre Blockbuster: *Michael der Tapfere* sahen allein in den ersten drei Monaten vier Millionen Zuschauer, 1975 belief sich die Zahl auf neun Millionen, 2000 wurde sie auf 15 Millionen geschätzt und heute dürfte die Gesamtzuschauerzahl diejenige der Bevölkerung Rumäniens (rund 21 Millionen) überschritten haben.³⁸ Im Jahr seiner Produktion wurde der *Michael*-Film in Hollywood für die Kategorie „Bester ausländischer Film“ vorgeschlagen. Zwölf Millionen Zuschauer sahen bis Mitte 1975 *Der letzte große Sieg der Daker* und drei bis vier Millionen Zuschauer besuchten in den ersten Jahren im Schnitt die Polizistenfilme sowie *Die Unsterblichen Ritter*. Seit dem Sommer 2001 wurden die gesammelten Werke Sergiu Nicolaescus in einer Werkausgabe zunächst auf Videokassetten, später auf DVD veröffentlicht – eine Premiere und Einmaligkeit für einen rumänischen Regisseur. Zum bekanntesten Filmemacher der älteren Generation hat Nicolaescu sicher auch die Tatsache gemacht, dass die öffentlich-rechtlichen Sender Rumäniens – neben TVR 1 und TVR 2 gilt dies auch für TVR Internațional, der sich vornehmlich an die rumänische Diaspora wendet – seine Historien- und Polizistenfilme in regelmäßigen Abständen wieder ausstrahlen.³⁹

37 Vgl. auch Aurelia Vasile, Le film policier roumain: un genre impur. Succès populaire et discours politique pendant le période communiste, in: Raphaële Moine/Brigitte Rolle/Geneviève Sellier (Hrsg.), Policiers et criminels: un genre populaire européen sur grand et petit écran, Paris 2009, S. 217–228.

38 Vgl. Căliman, Istoria filmului românesc, S. 217, 298; Gheorghiu, Patosul epopeii naționale, S. 59; Grancea, Filmul istoric românesc, S. 709, FN 1.

39 Vgl. Grancea, Filmul istoric românesc, S. 709, FN 3.

Wie erklärt sich dieser Erfolg beim Publikum? Auf die bewusste Anlehnung der Filme bezüglich ihrer Machart an bekannte Genres ebenso wie auf die hohen Filmbudgets ist bereits eingegangen worden. Eine weitere Teilantwort liegt aber im Dreiecksverhältnis Regime, Regisseur bzw. Thema des Filmes und Zuschauer. Nicolaescu konnte sich als inhaltlicher Trendsetter in der rumänischen Cineastik etablieren, indem er – abseits von ermüdenden Stoffen des sozialistischen Realismus – inhaltlich Brisantes thematisieren durfte. So fällt *Der letzte große Sieg der Daker* in die Phase der nationalkommunistischen Dakisierung des historischen Diskurses, reflektiert der *Michael*-Film den beginnenden anti-ungarischen Kurs des Regimes und *Wir, die aus der ersten Schlachtreihe* tastet sich an die Rehabilitierung des Russland-Feldzuges heran. Diese cineastische Wendung im historisch-ideologischen Kurs geschah parallel zu ähnlichen Bewegungen in der Literatur⁴⁰ und der Publizistik, also noch bevor sie in der etablierten Zunft der Fachhistoriker vollzogen wurde.

Von der Zuschauerseite her betrachtet, reflektiert Nicolaescus Kassenerfolg die reale Unterstützung der nationalistischen Wendung des Ceaușescu-Regimes durch die rumänische Bevölkerung. Die Rückkehr zu einer latenten bis offenen anti-russischen und anti-ungarischen Lesart der rumänischen Geschichte und Ausrichtung der Politik knüpfte an das ebenso konfigurierte und dominante Geschichtsbild der Zwischenkriegszeit an. Nach der Dominanz eines ganz auf die Sowjetunion ausgerichteten Diskurses in den 1950er-Jahren mutete diese Wendung wohl wie eine Rückkehr zur historischen Wahrheit an. Als die Unterstützung für das Regime im Laufe der 1970er-

40 Zur beginnenden Rehabilitierung des Militärdiktators Ion Antonescu vgl. den 1975 erschienenen Roman „*Delirul*“ von Marin Preda. In deutscher Übersetzung von Eva Behring erschien der Roman 1983 im Verlag der Nationen, Ost-Berlin. In ihrem Nachwort liefert Behring allerdings eine eigenwillige Lesart der Motivation Predas, sich mit Antonescu zu beschäftigen. Dies sei einem „zählebigen Antonescu-Bild“ geschuldet, „das lange Zeit mit dem Odem eines ‚Retters‘ der Nation behaftet war“ (S. 515). Preda wolle mit seinem Roman diesen Mythos zerstören. Diese Analyse erkennt, dass eben dieser, vor allem in rechtsgerichteten Emigrantenkreisen beliebte Antonescu-Mythos vom Kriegsende bis in die 1970er-Jahre der offiziellen Lesart entgegenstand. Wenn nun Preda den Militärdiktator eingeklemmt zwischen den Forderungen Hitlers und dem unverantwortlichen Handeln der „Eisernen Garde“ beschreibt, will er den Antonescu-Mythos nicht dekonstruieren, sondern ihn rehabilitieren und ihn für Ceaușescu nutzbar machen.

und 1980er-Jahre nachließ, verloren die Filme Nicolaescu gleichwohl nicht an Zuspruch, nun aber wohl eher, weil sie den Zuschauern eine kurzfristige Fluchtmöglichkeit aus dem grauen sozialistischen Alltag in aufregend und glorreich inszenierte Zeiten der rumänischen Geschichte boten.⁴¹ Gleichwohl war ihre Wirkung systemstabilisierend, da sie mit der Betonung des Nationalen mit Ceaușescus Legitimationsideologie korrelierten.

Nach der „rumänischen Revolution“ von 1989 genoss Nicolaescu die ungebrochene Aufmerksamkeit der rumänischen Öffentlichkeit: Er drehte weiter, wenn auch in geringerer Anzahl, aufwendige Historienfilme und war in den 1990er-Jahren sowohl als Regisseur als auch als Senator in der zweiten Kammer des rumänischen Parlaments in den Medien präsent. Sein politischer Standpunkt – als unabhängiger Kandidat auf der Liste der postkommunistischen PDSR (Partei der sozialen Demokratie Rumäniens) Ion Iliescu gewählt, war er Teil jener Gruppe in und um die PDSR, die mit der nationalistischen und europafeindlichen PRM (Partei Großrumänien) Corneliu Vadim Tudors in manchen Punkten zusammenging – reflektiert sich auch in seinem cineastischen Werk nach 1989. So schrieb Nicolaescu das Drehbuch zu *Das Todesdreieck* in Zusammenarbeit mit Corneliu Vadim Tudor.

Die Historienfilme Sergiu Nicolaescus übten auf die cineastische Szene Rumäniens einen prägenden Einfluss aus. Er hatte ein Rezept geliefert, wie man aus historischen Stoffen, die dem Ceaușescu-Regime genehm waren, Genrefilme macht, die wiederum ein Massenpublikum erreichten. Dieses Rezept kopierend, entstanden Historienfilme sowie Polizistenfilme *à la Sergiu Nicolaescu*, die nicht notwendigerweise, aber häufig von ehemaligen Mitarbeitern Nicolaescus realisiert wurden. Unter der Regie von Doru Năstase, der mit Nicolaescu in der Produktion zum *Unabhängigkeitskrieg* 1978 zusammengearbeitet hatte, entstand zum Beispiel *Vlad der Pfähler* (Vlad Țepeș; R.: Doru Năstase, 1979),⁴² der einer ähnlichen Agenda folgte wie die Filme

41 Hierbei sollte man sich vor Augen führen, dass in den 1980er-Jahren das rumänische Fernsehprogramm zu wachsenden Teilen aus Propagandasendungen bestand und auch nur wenige Stunden pro Tag ausgestrahlt wurde. Dagegen erlebte das Kino in den 1970er- und 1980er-Jahren einen regelrechten Boom: Die Zahl der Kinos belief sich 1987 auf 630 (1948: 383, 1969: 573) und die Zahl der pro Jahr verkauften Eintrittskarten stieg von 40 Millionen 1973 auf 95 Millionen im Jahr 1989. Vgl. Roof, Romania, S. 310.

42 Vgl. Căliman, Istoria filmului românesc, S. 294.

Nicolaescu, nämlich historische Persönlichkeiten ins rechte Licht zu rücken sowie einen Kult des „starken Mannes“ in Verteidigung ihrer Heimat und ihres Vaterlandes zu fördern. Letzteres kann als indirekter Beitrag zum Personenkult gelesen werden, der seit den 1970er-Jahren um Nicolae Ceaușescu entwickelt wurde. Nach den ersten beiden Krimis beendete Nicolaescu seine Zusammenarbeit in dieser Serie mit den Autoren der Drehbücher Titus Popovici und Petre Sălcudeanu, die daraufhin ihr Material über die Transitionsphase Rumäniens von 1945–1948 mit einem anderen Regisseur, Manole Marcus, in drei weiteren Filmen verarbeiteten.⁴³

Die Historienfilme Sergiu Nicolaescus muten in ideologiekritischer Perspektive wie eine Bebilderung des Diktums vom Krieg als Vater aller großen Dinge an. Daher ist die Kriegs- und Gewaltrepräsentation bei Nicolaescu bruchlos positiv besetzt; zumindest jene Gewalt, die rumänische historische Akteure ausüben, da sie im Rahmen legitimer Heimatverteidigung stattfindet. Dazu reziprok sind immer die „Anderen“ die aggressiven Invasoren, die aus Habgier und anderen niederen Instinkten Gewalt ausüben. Unter dieser Dominanz des männlich konnotierten Krieges kommt der weiblich gekennzeichneten Heimat eine nur dienende Funktion zu. Sie wird als Raum und Eigentum eines Volkes dargestellt, das dort schon seit Urzeiten im mystischen Einklang mit der Natur und in homogener kultureller Einheit lebte und sich unter der Führung von starken Herrschern im fortwährenden Kampf für seine Unabhängigkeit gegen imperialistische Großmächte befand.

Die Kriegs- und Historienfilme Nicolaescus haben großen Anteil daran, dass ein ethnozentrisches Geschichtsbild fest in den Köpfen der Rumänen verankert ist. Alternative Geschichtsbilder, die auch dem Leiden von Anderen Empathie entgegenbringen, die das Verbrecherische auch rumänischer Kriege und Gewaltakte einräumen und in denen Raum für ein offeneres Heimatbild bleibt, haben es schwer im heutigen Rumänien.

43 Ebenda, S. 238.

Pioniere, Siedler und Revolverhelden

Die „Rückgewinnung“ der Westgebiete
im polnischen Spielfilm der 1960er-Jahre

Unter Verwendung von Filmmaterial und Filmkritiken sowie Sekundärquellen wird im Folgenden untersucht, wie das polnische Kino der 1960er-Jahre den Mythos der „Rückgewinnung“ der als polnisch definierten Westgebiete, die nach dem Zweiten Weltkrieg inkorporiert wurden, unterstützt hat. Jene filmisch-symbolische Inkorporation stimmte mit Władysław Gomułkas Konstrukt des „polnischen Wegs zum Kommunismus“ überein, das Marxismus und ethnozentrischen Nationalismus miteinander verband. Deutschfeindlichkeit und polnisches Heldentum bildeten die zentralen Themen dieser Auffassung. Die politische Führung unter Gomułka betrachtete den deutsch-polnischen Konflikt sogar als die wichtigste Periode in der Geschichte Polens.¹

Das kommunistische Regime verherrlichte wie zuvor die Protagonisten der Nationalen Demokratie (*endecija*) unter Roman Dmowski die piastische Epoche, denn die Grenzen der Volksrepublik Polen entsprachen dem vormaligen von der Piastenmonarchie kontrollierten Territorium und sollten den deutschen Vorstoß nach Osten verhindern.² Somit bedeutete der Erwerb der Westterritorien, die auch „zurückgewonnene Gebiete“ genannt wurden, nicht nur einen Akt historischer Gerechtigkeit und einen Sieg über den ewigen Feind, sondern kennzeichnete auch die Gründung der Volksrepublik Polen als Endergebnis der Nationalstaatsbildung. Die Tausendjahrfeiern, die

- 1 Marcin Zaremba stellt hierzu fest: „Man kann mit Recht behaupten, dass während der 1960er-Jahre der Antigermanismus, verkleidet als Kampf gegen westdeutschen Territorialrevanchismus, zur einzigen erlaubten Manifestation des Populärnationalismus wurde.“ Marcin Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm*, Warschau 2001, S. 304.
- 2 Maciej Górny, *Przed wszystkim ma być naród. Marksistowskie historiografie w Europie Środkowo-Wschodniej*, Warschau 2007, S. 57, 188 f.

an die Gründung des polnischen Staates erinnerten, erreichten 1966 ihren Höhepunkt. Sie verliefen parallel zu den Vorbereitungen der polnischen Kirche zur Millenniumsfeier des Christentums in Polen unter Kardinal Stefan Wyszyński. Dieser hatte 1956 zu einer neunjährigen Kampagne aufgerufen, die an das Ereignis erinnern sollte. Beide Feiern fielen in die Amtszeit Gomułkas.

Die erfolgreiche Integration der Westgebiete in die Volksrepublik Polen erforderte laut Parteihistoriker Józef Kowalski das Erschaffen einer neuen Tradition. Polens dauerhafte Präsenz in diesen Gebieten sollte auf administrativen wie ideologischen Grundlagen beruhen. Marschall Marian Spychalski fasste die Nachricht, die das sozialistische Polen an die Bundesrepublik und den Rest der Welt übermittelte, wie folgt zusammen: „Wir waren, sind und werden immer die einzigen legitimen Herren über diese Gebiete sein.“³ Patriotismus, Treue zur Volksrepublik Polen und die Herausbildung des Sozialismus ließen die Einwohner der zurückgewonnenen Gebiete – einheimische Bevölkerung und Siedler gleichermaßen – zu einer homogenen Gemeinschaft zusammenwachsen.⁴ Offizielle Feierlichkeiten, patriotische Kundgebungen, das Nachspielen historischer Ereignisse, Schulbücher sowie akademische und populärwissenschaftliche Literatur dienten der Umsetzung dieses Zieles. Polen beanspruchte die Westgebiete, indem es einen Mythos schuf, der nicht nur die Rolle des sowjetischen und polnischen Militärs bei der Rückgewinnung (und nicht etwa der Eroberung) dieser Gebiete anerkannte, sondern vor allem auch die Rolle von Siedlern, lokalen Verwaltern, Friedenschützern, Helden des Alltags und der Arbeit, von Menschen aus unterschiedlichen Regionen, aus verschiedenen sozialen Klassen und mit unterschiedlichen politischen Überzeugungen, kurz von „Gesamtpolen“.

Wenden wir uns kurz der Generation zu, die nach dem Zweiten Weltkrieg geboren wurde. Diese begründete nach den Vorstellungen des Regimes die Zukunft des Patriotismus, den Wohlstand und den Fortschritt des Landes. Die jungen Polen, die in den 1940er- und 1950er-Jahren geboren wurden, wuchsen nicht nur mit kommunistischer Propaganda, national-patriotischen Geschichtsbildern und Einschränkungen im täglichen Leben auf,

3 Marian Spychalski, zit. nach Łukasz Polniak, *Patriotyzm wojskowy w PRL w latach 1956–1970*, Warsaw 2011, S. 105.

4 Ebenda, S. 98, 105 f.

sondern waren auch konfrontiert mit einem Konsumismus nach westlichem Vorbild bzw. polnischer Ausprägung, mit westlicher Mode und Populärkultur. Vor allem die Kultur, insbesondere die Popkultur, übte maßgeblichen Einfluss auf diese Generation moderner Patrioten aus. Speziell das Kino übernahm hierbei eine bedeutende Rolle.

Auf seiner Suche nach dem Nationalkommunismus oder dem „polnischen Weg zum Sozialismus“ räumte das Gomułka-Regime der legitimierenden Rolle der Filmindustrie große Bedeutung, insbesondere für die Konstruktion des Mythos vom allumfassenden und geeinten Kampf gegen die nationalsozialistischen Besatzer, ein. Anders als es der Schullektüre möglich war, bedienten die zahlreiche Filme, die zwischen 1956 und 1970 produziert wurden, nicht nur die ideologischen Ansprüche des Parteienstaates, sondern sie verwendeten die eingängige Sprache des Mainstream-Kinos. Um die politisch gewünschte Geschichtsauffassung massentauglich darzustellen, griffen die regierungstreuen Filmemacher auf beliebte Genres wie Western, Action- und Historienfilm zurück. Regisseure wie Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Kazimierz Kutz und Stanisław Różewicz hinterfragten jedoch den polnisch-nationalistischen Kanon und seine Verherrlichung militärischen Helden- und Opfertums und boten ihrerseits cineastische „Heilmittel“ für die historisch verrohte und politisch verwirrte Kriegsgeneration. In starkem Kontrast dazu standen die Arbeiten nationalkommunistischer Filmemacher, die sich den Nationalismus zunutze machten, Vergangenheit und Gegenwart bzw. Erinnerung und Mythos synkretisierten und das Parteiregime legitimierten.⁵

In den 1960er-Jahren kam es zu einer weiten Verbreitung von Spielfilmen, die die Eingliederung der westlichen Gebiete zeigten. So sehr diese Filme auch die Geschichtspolitik unter Gomułkas Regime ergänzten, begründeten sie gleichfalls ein separates Phänomen. Bis auf eine bemerkenswerte Ausnahme, *Album Polen* (*Album polski*, 1970) von Jan Rybkowski, waren sie weder Auftragswerke, um spezifische Jahrestage in Erinnerung zu rufen, tatsächliche historische Ereignisse zu dokumentieren oder die Memoiren älterer kommunistischer Aktivisten auf die Kinoleinwand zu bringen, noch bloße

5 Zum nationalkommunistischen Kino in Polen siehe Mikołaj Kunicki, *Heroism, Raison d'état, and National Communism: Red Nationalism in the Cinema of People's Poland*, in: *Contemporary European History* 21 (2012) 2, S. 235–256.

Werke parteitreuer Filmemacher. Auch wenn sie keine reinen Auftragswerke waren,⁶ vermittelten sie dennoch konforme Antworten und Beiträge zum offiziellen Diskurs über die Westgebiete. Die Mehrzahl dieser Filme gehörte zum beliebten Mainstream-Kino und griff Genres wie Western, Actionfilm, Komödie und Liebesdrama auf.

Von besonderem Interesse ist dabei der fließende Übergang zwischen den Subgenres. Trotz unterschiedlicher Grade an Politisierung, Ernsthaftigkeit oder Humor teilen all diese Filme die Anerkennung durch das Mainstream-Kino. Die andauernde Beliebtheit einiger Filme und ihr Status als Kultklassiker bezeugen außerdem die Einbindung eines generationsübergreifenden Publikums. Das Motiv des Grenzraumes (oder dessen Rückgewinnung bzw. Eroberung) ist dabei zentral. Die Westgebiete des Landes werden zumeist als Polens „Wilder Westen“ dargestellt, der von Siedlern, traumatisierten ehemaligen Insassen von Konzentrationslagern, Zwangsarbeitern, Militär-veteranen, Widerstandskämpfern und Soldaten bewohnt wird. Diese gesellschaftlichen Außenseiter waren Plünderer und Räuber, Nazisaboteure und antikommunistische Partisanen. Deutsche Bewohner gibt es so gut wie nicht mehr in diesem Landstrich, da sie geflohen oder von Soldaten der sich auf dem Rückzug befindlichen Wehrmacht evakuiert worden waren. Sie ließen Geisterstädte mit gut bestückten Kleiderschränken, Küchen und Luxusgütern zurück. Die anrückenden Polen verkörpern eine Nation in Bewegung, die an Bahnstrecken und wie Zigeuner in Wohnwagen lebt. Aufgrund der verstreuten Armeeeinheiten und eines sich noch im Aufbau befindlichen Polizeiapparats müssen die hauptsächlich männlichen Protagonisten die Initiative zur Organisation eines normalen Lebens ergreifen, dabei Gemeingut verteidigen und moralisch vorbildhaft handeln. Weibliche Charaktere haben oftmals nur eine ergänzende Funktion: Sie machen die männlichen Protagonisten menschlicher und enthüllen deren Humanität und Idealismus

6 Die polnische Filmindustrie legte, obwohl sie sich in staatlicher Hand befand, ein hohes Maß an Autonomie an den Tag. Im Jahr 1955 reorganisierte das Regime die Filmindustrie in einem System von verschiedenen Filmabteilungen (*zespoly filmowe*). Jede Abteilung wurde von einem berühmten Regisseur, Drehbuchautor oder Kameramann überwacht, der gegenüber Regierungsvertretern in der Verantwortung stand. Die verschiedenen Filmabteilungen entwickelten sich bald zu Produktionsteams weiter, die oftmals den künstlerischen Geschmack und die politischen Überzeugungen der Mitglieder wiedergaben.

unter dem Deckmantel von Männlichkeit, Zähigkeit und Zynismus. Nebencharaktere sind häufig überlastete, jedoch auch pragmatisch, geistreich und effizient handelnde Verwalter, Regierungsbeamte zur „Stellenvermittlung“ (*pełnomocnik*) sowie Dorfvorsitzende und Bürgermeister.⁷ Die Soldaten der Roten Armee sind hilfsbereit, froh, unternehmungslustig und trinkfest, aber nie betrunken – ihre Anwesenheit ist gleichermaßen notwendig und zeitlich begrenzt.

Meine Filmauswahl habe ich in drei Gruppen unterteilt:

- 1) in die Filme von Jerzy Passendorfer und Jan Rybkowski, die eine historische Rekonstruktion der Eingliederung der Westgebiete liefern;
- 2) in Sylwester Chęcińskis Siedlererzählungen;
- 3) in die polnischen „Western“ von Jerzy Hoffman und Edward Skórzewski sowie Bohdan Poręba.

Wenngleich Vertreter von drei verschiedenen Generationen polnischer Filmemacher, gehörten die genannten Regisseure dennoch nicht zur Polnischen Schule. Zwei der Filme, die ich in diesem Beitrag erörtere, nämlich Hoffman und Skórzewskis *Das Gesetz und die Faust* (*Prawo i pięść*, 1964) und Chęcińskis *Wir sind doch Freunde* (*Sami swoi*, 1967), zählen zu den beliebtesten polnischen Filmen, die je gedreht worden sind. Sie alle wurden zwischen 1961 und 1970 produziert, also nach dem Bedeutungsverlust der Polnischen Schule.⁸ Diese sah größtenteils von einer Bearbeitung des Westgebietsthemas ab, denn optimistische Mythen über wiedererlangte Länder standen im Kontrast zu mehrdeutigen, sarkastischen und oftmals abschreckenden Neubetrachtungen von Nationalcharakter, Kriegstrauma und sozio-politischem Aufruhr. Zudem vermied es die Polnische Schule, den Parteienstaat zu legitimieren.

7 Sehr häufig werden diese Rollen von dem Schauspieler Aleksander Fogiel (1910–1996) in einer heiteren und bodenständigen Vermittlerrolle als Antithese des Bürokraten dargestellt. Nach meinem Kenntnisstand spielte Fogiel in sechs Filmen über die Eingliederung der Westgebiete mit. Er stammte aus einer Familie von Gleisararbeitern und war bereits seit seiner frühen Jugend im Theater aktiv. Fogiel organisierte in der kommunistisch kontrollierten Zweiten Polnischen Armee (*Druga Armia Wojska Polskiego*) ein Grenztheater, arbeitete an verschiedenen Staatstheatern in den Westgebieten und spielte in über 100 Filmen mit, meist in Nebenrollen.

8 Die Polnische Schule fand ihr Ende nach der 1960er-Resolution des Zentralkomitees der Partei, welche einige polnische Filme aufgrund ihres Pessimismus und fehlender Unterstützung für den Sozialismus verurteilte, und vor allem auch nach Andrzej Munks Tod 1961.

Es war Kazimierz Kutz (*1929), der zuerst die Westgebiete auf die Kinoleinwand brachte. Seine Filme *Tapferkeitskreuz* (Krzyż walecznych, 1958) und *Niemand ruft* (Nikt nie woła, 1960), die auf den Kurzgeschichten Józef Hens basieren, markieren den Beginn der kinematografischen Auseinandersetzung mit dem genannten Thema, dennoch unterscheiden sie sich sehr von anderen in diesem Beitrag behandelten Filmen.

Kutz' erster Film spielt in Luborz, einer Kleinstadt innerhalb der Westgebiete. Hier lebt eine Kolonie von Militärsiedlern, die ihren gefallenen Befehlshaber wie eine gottgleiche heroische Figur, einen Heiligen, behandeln. Das scheinbar ruhige Städtchen wird mit endlosen Feierlichkeiten zu Ehren Hauptmann Joczys belebt. Überkommene Rituale führen zu einer permanenten Überwachung und treiben die junge Witwe des Hauptmanns schließlich zur Flucht aus dem Ort. Im zweiten Film lässt sich ein Veteran der Untergrundbewegung und Mitglied des antikommunistischen Widerstands in einer kleinen Ortschaft in Westpolen nieder, um Verschwörungen, der Rache seiner Kameraden und den Konsequenzen des Krieges zu entkommen. Obgleich er sich verliebt, fühlt er sich in diesem Ort nicht zu Hause. Die Stadt ist heruntergekommen und wirkt kalt, ihre Mauern sind von Schimmel befallen, ihre Einwohner haben auf der vergeblichen Suche nach einem Neuanfang jegliches Zugehörigkeitsgefühl und ihren inneren Frieden verloren. Da der Film am Originalschauplatz in der südwestlich gelegenen Stadt Bystrzyca Kłodzka gedreht wurde, ist auch eine Landschaft von Ruinen und verfallenden Gebäuden zu sehen. Anders als das südamerikanische Eldorado sind die polnischen Westgebiete eine Einöde.

Historische Rekonstruktionen der „Stunde Null“:

Getauft durch Feuer, Album Polen und Agnieszka '46

Jerzy Passendorfer (1923–2003) war ein prototypischer Filmemacher der Gomułka-Ära. Zwischen den späten 1950er- und frühen 1970er-Jahren entstanden Filme, in denen er den Nationalkommunismus propagierte. Seine Kriegsdramen zeigen den heldenhaften Kampf des kommunistischen und nichtkommunistischen Widerstands gegen die Nazis und glorifizieren die militärischen Siege der sowjetisch kontrollierten polnischen Armee. Passendorfers actiongeladene Filme, die von sowjetischen Militärepen und amerika-

nischen Schlachtenfilmen inspiriert sind, zeigen den Mythos der im Kampf gegen Nazi-Deutschland vereinten Polen.⁹ Der Filmemacher sympathisierte mit der nationalistischen Fraktion der Kommunistischen Partei und somit mit den Partisanen General Mieczysław Moczars. Dies war auch der Grund, weshalb er häufig mit dem Schriftsteller Wojciech Żukrowski zusammenarbeitete, der ebenfalls Befürworter des roten Nationalismus war.

Der Film *Getauft durch Feuer* (Skąpani w ogniu, 1963) beruht auf Żukrowskis gleichnamigem Roman und behandelt die Geschichte eines jungen polnischen Armeemoffiziers, der im Sommer 1945 in der Region Opole stationiert wird. Hauptmann Sowiński (gespielt von Stanisław Mikulski) und seine Soldaten schützen die neuen Siedler und die „einheimische“ polnische Bevölkerung vor Plünderern sowie Nazi-Untergrund- und antikommunistischen Guerillas. Er verliebt sich in ein schlesisches Mädchen namens Rutka Hajdukówna (dargestellt von Barbara Tyszkiewicz), schafft es jedoch nicht, sie und ihre Familie von der Ausreise nach Deutschland abzuhalten. Dies verleiht der Erzählung eine dramatische, aber gleichermaßen auch optimistische Note. Der Film beginnt mit einer Szene, in der polnische Soldaten zusammen mit Umsiedlern die Ernte einholen, und endet mit der Bewachung neuen Landes durch die Armee.

Die Handlung scheint wie für einen Propagandafilm gemacht. Der Hauptakteur ist ein ehemaliger Offizier der polnischen Heimatarmee – patriotisch, idealistisch, politisch geläutert, aber auch zerrissen. Als er sich in der nahe gelegenen Stadt aufhält, trifft er auf seinen alten Kameraden *Sprężyna* (Sprungfeder, gespielt von Zdzisław Maklakiewicz), der sich nicht den Behörden ergeben hatte, verhaftet worden war und an Tuberkulose erkrankt ist. Das folgende Filmgespräch soll die Gegensätzlichkeit der beiden Freunde, von denen der eine für das neue Polen steht und der andere unfähig ist, sich vom alten Polen zu befreien, illustrieren: „Die Russen kontrollieren euch“, sagt *Sprężyna*. „Wer sonst könnte uns helfen“, erwidert Sowiński. „Ich würde gerne lange genug leben, um mitzubekommen, wenn dieses ganze Ding zusammenstürzt“, erklärt *Sprężyna*. „Du hasst uns wirklich ... Du bist in der Tat sehr krank“, stellt Sowiński fest. Sein Freund stirbt, nachdem er sich heldenhaft der Teilnahme an einem Fluchtversuch der antikommunistischen Partisanen gen Westen verweigert hat. „Es ist sehr

9 Zu Passendorfer siehe Kunicki, *Heroism*, S. 238–242.

schade, dass er nicht bei uns war“, merkt Baruda (Ryszard Pietruski) von der Sicherheitspolizei an.

Die Figur Baruda und das Motiv des berüchtigten Sicherheitsbüros (*Urząd Bezpieczeństwa*) bieten einen weiteren interessanten Einblick in Passendorfers Filmgestaltung. Baruda ist kein kommunistischer Fanatiker, sondern ein Kriminalist, der im Gegensatz zu dem ihm übergeordneten Beamten überaus intelligent ermittelt; jener erscheint dem Zuschauer dagegen als wichtigtuerisch, selbstüchtig und unfreundlich. Das Zusammentreffen von Sowińskis Soldaten und der Sicherheitspolizei macht deutlich, dass beide Verbände nichts füreinander übrig haben.

Aber es ist die Geschichte von Rutka, die einen Schatten auf die Behandlung der einheimischen Bevölkerung durch die neuen Behörden wirft. Auch wenn an der patriotischen Gesinnung ihrer Familie kein Zweifel besteht, finden sich trotzdem Neider unter den Umsiedlern, die habsüchtige Plünderer sind. Sie missgönnen Rutka ihr Haus und schieben ihr eine Schusswaffe unter, was schließlich zu ihrer Verhaftung führt. Die Art und Weise, wie man mit ihrer Familie verkehrt, desillusioniert nicht nur Rutka, sondern auch ihre Schwägerin. Polnische Schlesier werden wie Deutsche behandelt, und ihr Aufbegehren dagegen wird ignoriert. Auch Sowińskis Schutz erweist sich in dieser Situation als bloße Illusion.

Getauft durch Feuer wurde wie ein Western gedreht und ist nicht nur actiongeladen, sondern auch reich an Klischees. Diese zeigen sich unter anderem in der Figur des Leutnant Miljutin (Aleksander Fogiel), eines Offiziers der Roten Armee, der in einer polnischen Einheit dient. Er ist eine Vaterfigur – warmherzig, freundlich, tolerant und oftmals zu Tränen gerührt. Die Einheit selbst besteht aus bodenständigen Kameraden, die viel trinken und Witze über die Front reißen, aber leistungsfähig und kampferfahren sind. Sowińskis Kumpan, der Unteroffizier Naróg (Wojciech Siemon), ist ein einfacher Soldat, bedächtig und gerissen, pragmatisch und moralisch zugleich. Er ist zutiefst von der Neuigkeit aufgebracht, dass die polnische Armee eine Gruppe von sechs SS-Männern und zwei ehemalige Mitglieder der nationalistischen Streitkräfte gefangen genommen hat. Schließlich gibt es noch die Siedler – gottesfürchtig, hart arbeitend und damit beschäftigt, traditionelle ländliche Bräuche zu kultivieren. Einige aus dieser Gruppe pflegen aber Beziehungen zum Untergrund.

Soundtrack und Variationen der Filmtitelmelodie haben ihren Ursprung im Propagandalied der kommunistischen Streitmacht „Marsch des Ersten

Korps“ (*Marsz Pierwszego Korpusu*). Passendorfer zeigt in seinem Film die schwierigen, heroischen Anfänge polnischer Präsenz in den Westgebieten und das Ethos kommunistischer und nichtkommunistischer Kombattanten, die im Freiheitskampf füreinander eintreten.

Ein Jahr nach *Getauft durch Feuer* traten dessen Darsteller Mikulski, Maklakiewicz und Siemion erneut zusammen in einem Film auf. Für *Die Farben des Kampfes* (*Barwy walki*, 1964), eine Adaption Passendorfers von Moczars Denkschriften zum Partisanenkrieg von 1944 in Polen, schlüpften sie noch einmal in die Rolle ihrer früheren Charaktere.

Album Polen (*Album polski*, 1970) von Jan Rybkowski (1912–1987) wurde als Geschichtsepos von der Regierung zum 25. Jahrestag der „Rückführung“ der Westgebiete Polens in Auftrag gegeben. Als Superproduktion mit Dutzenden von Schauspielern und entsprechender Ausstattung zeichnet der Film ein üppiges Gemälde, das die historischen Errungenschaften der Volksrepublik Polen, insbesondere die erfolgreiche Integration der Westgebiete, glorifiziert. Der Autor des Drehbuchs, Ryszard Frelek, war einer der führenden Parteipropagandisten der 1970er-Jahre. Mit einer Laufbahn als Journalist, Diplomat, Mitglied des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei und selbsternannter Historiker machte er besonders mit der Produktion von Fernsehspielen (der polnischen Entsprechung des Meistertheaters) und Filmen auf sich aufmerksam, die bei der Interpretation epochaler Ereignisse wie dem Zweiten Weltkrieg, der territorialen Nachkriegsordnung und der Wiedergeburt des unabhängigen Polen nach 1918 gängigen geschichtspolitischen Strömungen folgen.

Für Rybkowski, einen altgedienten Filmemacher, der seit Ende der 1940er-Jahre in diesem Metier tätig war, stellte der Film eine Möglichkeit dar, die Zuneigung des Regimes zurückzugewinnen, nachdem seine beiden Filme *Als Liebe ein Verbrechen war* (*Kiedy miłość była zbrodnią*, 1967) – über verbotene sexuelle Beziehungen zwischen Polen und Deutschen zur Zeit des Nationalsozialismus – und *Aufstieg* (*Wniebowstąpienie*, 1969) – die tragische Geschichte eines polnisch-jüdischen Paares während des Holocaust – wenig Anklang gefunden hatten. Im Endergebnis waren seine Bemühungen aber nicht von Erfolg gekrönt, denn im Gegensatz zu anderen hier diskutierten Filmen geriet *Album Polen*, das wertvolle Einblicke in den Symbolgehalt der Westgebiete während der späten Gomułka-Ära gibt, schon bald in Vergessenheit.

Der Film unterhält zwei parallele Erzählstränge: die Geschichten von Maria (Barbara Brylska) und Piotr (Jan Machulski), die beide Teil jener Pioniergeneration waren, die die Übernahme der Westgebiete überwachte, und ihrer Kinder Anna (Barbara Brylska) und Tomek (Andrzej Seweryn), beide 1945 geboren. Maria und Piotr werden gegen Kriegsende voneinander getrennt. Zufällig entdecken ihre Kinder, die sich in einem Sommerjungencamp begegnen, ein altes Familienfoto. Ihre Nachforschungen decken nicht nur die Lebensgeschichten ihrer Eltern auf, sondern zeichnen auch ein umfassendes Bild der Westgebiete in der Nachkriegszeit. Am Ende der Geschichte ist das junge Paar vereint, 25 Jahre nachdem das ursprüngliche Liebespaar getrennt worden war. Die Botschaft der Erzählung ist eindeutig: Der Krieg entzweite Piotr und Maria und zerstörte ihr Privatleben. Beide trugen zum Wiederaufbau ihres Landes in der Nachkriegszeit bei, sodass in der neu gegründeten Volksrepublik Polen ihre Kinder nun sicher und gut situiert leben können. Piotr kämpfte in der polnischen Armee für sein Vaterland und die Rückgewinnung der vormals piastischen Länder. Später baute er moderne Schiffswerften an der Ostseeküste. Maria gab ihre akademische Laufbahn auf und wurde Lehrerin in einer kleinen Stadt der Provinz Opole. Die Kinder haben die Begabungen ihrer Eltern geerbt: Anna ist Journalistin (die Geschichte von Maria und Piotr stellt sich als prägende erste Arbeitserfahrung heraus), während Tomek Ingenieur wird. Bei der Feier des polnischen Meeres werden sie allesamt glücklich wiedervereint.

Der Film folgt dem Muster der brasilianischen Soap: In den Kriegsszenen finden sich selbstlose Helden, Soldaten und Zivilisten, Neuankömmlinge und Einheimische; der Nazi-Werwolf ist ruhelos, und der mordlustige Trupp der nationalen Streitkräfte unter dem Kommando des „Geiers“ tritt mehr als einmal in Erscheinung, um die Handlung und das Leben der Protagonisten zu verkomplizieren. Der Film fasziniert durch seine Projektion von Gomułkas Utopie. Das junge Paar, Anna und Tomek, geht auf eine Reise, die in allen Stationen der Geschichte der polnischen Westgebiete folgt, beispielsweise Cedynia, dem Schlachtfeld zwischen den Piasten- und deutschen Armeen im 10. Jahrhundert, dann Kołobrzeg, einem Schlachtfeld von 1945, und schließlich Szczecin im nordwestlichen Winkel der Volksrepublik Polen. Hier überschneiden sich lokaler Patriotismus und neue polnische Identität. Die Generation der Polen, die in den Westgebieten geboren wurde, hat ihr Zuhause gefunden. Dank der gemeinsamen Bemühungen von Pionieren und

ihren Nachkommen schließt sich der Kreis. Rybkowskis Film markiert das Ende einer Serie von Filmen, die sich mit der Übernahme der Westgebiete beschäftigten. Um es mit den Worten eines zeitgenössischen Filmkritikers zu sagen: „Die wiedererlangten Territorien verloren ihre markante Atmosphäre und den Sinn für die Andersartigkeit. [...] Jeder befindet sich nun an seinem Platz.“¹⁰

Der sechs Jahre zuvor entstandene Film *Agnieszka '46* (1964) von Sylwester Chęciński (*1932) nutzt einen anderen Ansatz, um Pioniere und Siedler, die Herren der Westgebiete, darzustellen. Die Handlung spielt im Jahr 1946. Agnieszka (Joanna Szczerbic), die titelgebende Figur des Films, reist ins entlegene Białobrzegi, eine ehemals ostpreußische Stadt, um dort ein Gymnasium zu leiten. Die Stadt entfremdet sich zunehmend von ihrem Nachbarort, der von Rücksiedlern der ehemaligen *Kresy*, die an die Sowjetunion abgetreten wurden, bewohnt wird. Unter der eisernen Hand von Leutnant Bałcz (Leon Niemczyk) und seinen Kameraden erscheint die Stadt wie eine Militärkolonie. „Ist das ein Städtchen oder sind es nur Militärbaracken?“, fragt Agnieszka. „Wir haben hier eine Militärordnung oder überhaupt keine Ordnung“, antwortet Bałcz.

Tatsächlich aber ist die Stadt eine Gemeinschaft der Ausgestoßenen, denn Sittenlosigkeit, Ignoranz, Korruption und Tyrannei regieren in Białobrzegi. Die meist unehelich geborenen Kinder stehlen, schikanieren sich gegenseitig und gehen nicht zur Schule. Die Erwachsenen geben sich dem Alkohol und sexuellen Exzessen hin und sind kriminell. Bałcz toleriert und unterstützt diese Praktiken, denn er selbst nutzt die sexuellen Dienste von ortsansässigen Frauen. Agnieszka wird zu seinem nächsten Zielobjekt, aber die junge Frau rebelliert. Schon bald erkennt sie, dass die Gemeinde aus den Resten der Armeeeinheit besteht, die 1945 das Dorf eroberte. Unter den Überlebenden befinden sich hauptsächlich Mitglieder einer Strafkompagnie. Bałcz und die Mehrheit der männlichen Einwohnerschaft sind Verurteilte, Trinker, Diebe und Vergewaltiger. Um die Gemeinschaft zusammenzuhalten, unterstützt der Kommandant Trinkgelage und entwickelt leere Rituale zum Gedenken an die Gefallenen. Was folgt, ist eine Auseinandersetzung zwischen einer jungen, idealistischen Lehrerin und einem korrupten, nihi-

10 Bogumił Drozdowski, *Ziemie Zachodnie w polskim filmie fabularnym*, in: *Kino 10* (1970), S. 25–28.

listischen Befehlshaber über die Zukunft der Bewohner von Białobrzegi. Es ist aber auch ein Konflikt zwischen den Protagonisten, die sich ineinander verlieben. Zunächst behält Bałcz die Oberhand. Er verbannt Agnieszka und holt gut erzogene Kinder aus den Nachbardörfern, um die Schulinspektoren bei ihrer Visite zu beeindrucken. Der Wendepunkt setzt ein, als die Lehrerin ein ausgestoßenes Kind rettet, das an der Plica-Krankheit leidet. Sie sucht die Konfrontation mit Bałczs Männern und kann sie zur Einsicht bringen: „Warum habt ihr euch in einen Unterschlupf zurückgezogen? Der Krieg ist vorbei.“ Bałcz verliert schließlich die Loyalität seiner Männer und reist trotz Agnieszkas Bitten ab. Die Lehrerin hat zwar den „Krieg“ gewonnen, aber hat sie dadurch nicht ihren Liebsten verloren? Trotz der scheinbar optimistischen Botschaft ist dies ein zweifelhaftes Ende.

Der Film wurde von der Breslauer Presse ausgezeichnet. Parteitreue Filmkritiker und Politiker sahen hingegen in Chęcińskis Film eine Verhöhnung des Veteranenethos und eine Nivellierung der erfolgreichen Wiedereingliederung der ehemals deutschen Territorien.¹¹ Das darauf folgende Projekt des Regisseurs mit dem Titel *Die Katastrophe* (Katastrofa, 1965), das einen Baustellenunfall in Breslau mit tödlichem Ausgang thematisiert, musste aufgrund eines echten Einsturzes eines Neubaus in der Stadt im Jahr 1965 vorübergehend eingestellt werden. Zwei Jahre später führte Chęciński bei einem Film Regie, der zu seiner Rehabilitation bei den Parteifunktionären führte: *Wir sind doch Freunde* (Sami swoi, 1967).

Ein neues Zuhause finden oder die Montague-Capulet-Fehde der Westgebiete: *Wir sind doch Freunde*

„Kargul, komm zum Zaun, so wie ich.“ Dieser Satz aus Chęcińskis Film ist ins Lexikon der nationalen Redewendungen und Sprichwörter des modernen Polen eingegangen. Die Geschichte von der Fehde und Aussöhnung zweier Bauernfamilien, den Pawlaks und den Karguls, die von den als *Kresy* bezeichneten Grenzgebieten in die Westgebiete umgesiedelt wurden, unterhielt das polnische Publikum für mehr als vier Jahrzehnte. Der mit Slapstick-Humor und frechen Sprüchen reiche und mit brillanten Darstellungen von

11 Górny, Patriotyzm, S. 212.

Wacław Kowalski (Kazimierz Pawlak) und Władysław Hańcza (Władysław Kargul) gekrönte Film *Wir sind doch Freunde* ist ein zeitloser Klassiker und wird regelmäßig zur besten polnischen Komödie aller Zeiten gewählt. Darüber hinaus zeigt der Film die erfolgreiche Entwicklung der Bevölkerung von entwurzelten Siedlern zu Lokalpatrioten und Herren der Westgebiete.

Der Film beginnt in den 1960er-Jahren, als Kazimierz Pawlaks Bruder Jaśko (Zdzisław Karczewski) Polen besucht, nachdem er mehrere Jahrzehnte in Detroit verbracht hat. Er ahnt, dass sein Leben bald zu Ende gehen wird, und will deshalb Erde aus dem früheren Heimatdorf seiner Familie im Osten holen. Sein Bruder Kazimierz Pawlak ist inzwischen ein wohlhabender und stolzer Dorfbewohner und lebt nun in Niederschlesien. Er hat, wie später erwähnt wird, keine Erde aus Krużewniki mehr. Zudem behauptet er: „Wir müssen hier leben und sterben. Wir sind jetzt von hier. Was weißt du über dieses Land? Zusammen mit einem Nachbarn haben wir hier ein neues Polen begonnen.“ Jaśko findet heraus, dass seine Verwandten Seite an Seite mit ihrem Todfeind, den Karguls, leben. In den *Kresy* hatten sich die beiden Familien andauernd wegen der Grenze zwischen ihren beiden Bauernhöfen bekriegt. Und es war Jaśkos Kampf mit den Karguls, der ihn zur Emigration zwang. Vierzig Jahre später sind nun Mitglieder der beiden Familien miteinander verheiratet. Kazimierz Pawlak muss viel erklären. In einer Reihe von Rückblenden, die den Zuschauer in die Zeit der Wiederbesiedlung versetzen, entfaltet sich die Handlung.

Die Kernfrage ist, weshalb die Pawlaks gerade diesen Ort zu ihrem neuen Zuhause wählten. Die Antwort darauf lautet: Weil sie ihre alten Feinde in der neuen und fremden Umgebung fanden. Die Familie steigt aus dem Zug, nachdem sie Karguls Kuh erkannt hat, die auf dem Feld grast. „Die Karguls sind hier“, ruft Vitia, Kazimierzs Sohn. „Diese Räuber“, flucht sein Vater. „Es sieht so aus, als wären wir angekommen.“ Später erklärt er auf die Einwände seiner Mutter: „Kargul ist unser schlimmster Feind, na und? Er gehört aber zu uns. Wir haben ihn mit unserem Blut genährt. Warum sollten wir uns einen neuen Feind suchen, wenn er hier ist?“ Der alte Hass integriert und gibt ein Gefühl von Kontinuität. Er hilft auch, Angst, Unsicherheit und Entfremdung in einer neuen, unbekannten Welt loszuwerden.¹² „Nichts in Sicht und still wie die Wüste“, berichtet Vitia seinem Vater vom Dach aus.

12 Drozdowski, *Ziemie Zachodnie w polskim filmie fabularnym*, S. 27.

„Wo sind wir hingeraten? Vielleicht nicht nach Polen?“ Der neue Haushalt hat moderne Geräte, Elektrizität und motorenbetriebenes Landwirtschaftszubehör, aber keinen großen Herd, um den herum man ruhen könnte. Das Gebiet ist voll von Landminen. Die Nachbarstadt ist ein wahres Babylon, das von einer bunten Mischung aus Siedlern verschiedener Religionen, ein paar Einheimischen (Schlesiern), kleinen Gaunern und Plünderern bewohnt wird. Hier besitzt jeder ein Gewehr.

Während Pawlak und Kargul streiten, den Streit schlichten und wieder streiten, vergeht die Zeit. Nun folgt das Jahr 1946 und die „Dreimalige Ja-Abstimmung“. Nach einem neuerlichen Streit mit seinem Nachbarn, diesmal über das Eigentumsrecht an einer Katze, die Mäuse fängt, malt Pawlak „3 x Nein“ an sein Haus. Der Dorfvorsitzende (Aleksander Fogiel) ist sprachlos.

„Bist du gegen die wiedererlangten Territorien? Und für einen Senat? Bist du verrückt geworden?“

„Nein, ich bin gegen Kargul.“

„Ist das deine [polnische; M. K.] Art, Pawlak? Wir arbeiten hier wie Bienen und Ameisen, um Einheit zu erreichen. Und du unterbrichst das? Soll sich die Nation wegen deiner Katze spalten? Ich beschlagnahme die Katze!“

„Bring mich nicht gegen die Demokratie auf!“

Dieser Schlagabtausch ist typisch für den Film. Er ist witzig und politisch, amüsant und lehrhaft zugleich. Bei dem Versuch, erneute Unruhen zu entschärfen, wendet sich der Vorsitzende an eine Gruppe von Einwohnern und Pionieren. Im Verlauf der Handlung endet die Fehde, als sich Witia Pawlak und Jadźka Kargul, die modernen Verkörperungen von Romeo und Julia, ineinander verlieben, sich den Anordnungen ihrer Eltern widersetzen und auf ihren eigenen Bauernhof ziehen. Selbst die zwei Väter spüren, dass ihr Hass das Erbe von Armut und Ignoranz ist. Im Land des Überflusses wird jetzt niemand mehr Gebietsgrenzen und Ackerland kleinlich vermesen. Die Geburten neuer Kinder und die Tode der Alten vereinen nicht nur die beiden Familien, sondern auch die ansässige Gemeinde: Siedler aus den *Kresy*, schlesische Wiczeoreks, Warschauer Betrüger, die zu Taxifahrern umgeschult werden, etc. Sogar der Außenseiter Jaśko überwindet schließlich seinen Groll. Während er ein weinendes Baby, den Pawlak-Kargulschen

Nachwuchs, beruhigt, wird er sentimental und akzeptiert einen Sack voll Erde aus dem neuen Heimatland seiner Verwandten. „So ist es, Bruder. Wir wollen keine bessere Erde.“ Kazimierz antwortet: „Hier bist du endlich.“

Chęcińskis gelungene Umsetzung der Komödie zur Förderung des Ethos der Pioniersiedler und der Wiedergewinnung der Westgebiete durch die Polen bietet ein exzellentes Beispiel filmischer Unterhaltung im Dienst von Regimebotschaft und Gesellschaftsbedürfnissen. Im Anschluss an seinen Erfolg drehte der Regisseur noch zwei weitere Filme über die Familien Pawlak und Kargul und etablierte sich so als Meister der polnischen Komödie. *Wir sind doch Freunde* baut auf einem spezifisch nationalen Sinn für Humor auf. Andere polnische Filmemacher entschieden sich, mit anderen Kinogenres zu experimentieren, häufig griffen sie dabei auf den Western zurück. Dieser schien ihnen besonders für die Vermittlung des Mythos von Polens „Wildem Westen“ und seiner Zähmung geeignet. Am deutlichsten zeigt sich dies in Jerzy Hoffmans und Edward Skórzewskis Film *Das Gesetz und die Faust* (Prawo i Pięść, 1964), der im Folgenden genauer betrachtet wird.

Revolverhelden und einsame Helden: *Das Gesetz und die Faust*

Die späten 1950er- und frühen 1960er-Jahre brachten die weltweite Wiederbelebung des Western-Genres. Während John Fords späte Filme und John Sturges' starbesetzte *Die glorreichen Sieben* (The Magnificent Seven, USA 1960) in Nordamerika tonangebend waren, begannen Europas Filmemacher mit der Produktion ihrer eigenen Western, den „Spaghetti-“ bzw. Italowestern in Italien, den „Sauerkraut-Western“ in der Bundesrepublik Deutschland und den DEFA-Indianerfilmen in der DDR. Obgleich deutsche und italienische Produktionen das Genre substanziell formten, nutzten sie immer noch die althergebrachten Kulissen des amerikanischen Grenzlandes und Mexikos (gedreht in Spanien und Jugoslawien) und bevölkerten die Kinoleinwände mit Cowboys, Sheriffs, Gesetzlosen und Indianern. Polen, Jugoslawen und Sowjets wählten hingegen die Nachbildung ihres eigenen „Wilden Westens“ auf der Basis von Nationalgeschichten. In den jugoslawischen Partisanenwestern waren Nazis, Tschetniks und Ustaše die Bösen und Titos Partisanen die positiven Helden. Die Sowjets bearbeiteten die Zeit des russischen Bürgerkriegs und setzten Weißgardisten, Anarchisten

und die zentralasiatischen Basmači-Rebellen an die Stelle von Indianern und Gesetzlosen. Polnische Western richteten hingegen den Blick auf das Nachkriegschaos und die Gesetzlosigkeit in ihrem Land. Hier zählten anti-kommunistische Guerillas, Nazi-Werwolf-Saboteure, polnische Plünderer und ukrainische Nationalisten aus der Ukrainischen Aufständischenarmee (*Ukrayins'ka Povstans'ka Armiya*, UPA) zu den Mächten des Bösen.

Betrachtet man die UPA-gesteuerten Massaker an der polnischen Bevölkerung in Wolhynien und Galizien während des Zweiten Weltkriegs, so war es wenig überraschend, dass Ukrainer in der polnischen Ruhmeshalle der Feinde eine besondere Stellung einnahmen, die nur von den Deutschen übertroffen wurde. Allerdings standen die ukrainischen Kriegsverbrechen in den östlichen Territorien, die von der Sowjetunion annektiert worden waren, im Widerspruch zu Stalins Mythos des Beitrags sowjetischer Bürger zum Sieg gegen den Faschismus. Im Ergebnis ignorierte die polnisch-kommunistische Historiografie die Massaker von 1943/44 und „verlegte“ den polnisch-ukrainischen Konflikt in die südöstliche Bieszczady-Region Nachkriegspolens, wo die Kämpfe und Vertreibungen der ansässigen Ukrainer bis 1947 andauerten.

Aus der Sicht der Filmemacher lieferten die spärlich besiedelten Bieszczady-Berge mit ihren weiten Flächen, dichten Wäldern und Wildtieren eine ideale Kulisse für Reitszenen, Schusswechsel und Verfolgungsjagden, die typischen Kennzeichen eines Westerns. Polens „Wilder Osten“ war Schauplatz von Filmen wie *Feuermeister Kaleń* (Ogniomistrz Kaleń, 1961) von Ewa und Czesław Petelski, Passendorfers *Die abgerissene Brücke* (Zerwany most, 1962) – beide handeln von den Kämpfen gegen die UPA – und Aleksander Ścibor-Rylskis Actionfilm *Wolf Echo* (Wilcze echa, 1968).

In den frühen 1960er-Jahren erreichte der polnische Western auch die Westgebiete. Bohdan Porębas *Die Straße nach Westen* (Droga na zachód, 1961) bestimmte den Trend. Der Film erzählt die Geschichte eines polnischen Zugs, der 1945 Munition für die Front liefern soll. Als der Zug ehemalige deutsche Gebiete mit einer Besatzung durchquert, die aus dem alten Lokomotivführer Walczak (Kazimierz Opaliński), seinem widerwilligen Lehrling Roman Górski (Władysław Kowalski) und einigen Militärwachleuten besteht, begegnet er unzähligen Siedlern und Vertriebenen, die auf dem Heimweg sind, und fährt an verlassenem Bahnhöfen und Restposten der deutschen Armee vorüber. Zum Schluss werden alle Soldaten und der

Lehrling umgebracht, Walczak jedoch liefert die Fracht an die polnischen Truppen ab.

Der Film greift ein Motiv aus John Fords *Ringo* (Stagecoach, USA 1939) auf. Viel wichtiger ist jedoch seine Rolle als Vorlage für die nachfolgenden Darstellungen der Dörfer und Städte in polnischen Actionfilmen, die in den Westgebieten spielen. Das ehemalige deutsche Popowitz und jetzige polnische Popowice ist eine Geisterstadt, fast komplett intakt, aber entvölkert. Górski, der zu diesem Zeitpunkt seine Mission als erfüllt ansieht, verlässt den Bahnhof und wagt sich in die Stadt. Er betritt möblierte Wohnungen und Geschäfte. In einem Uhrmacherladen stellt er symbolisch alle Uhren und Wecker. Er entdeckt eine polnische Konzentrationslagerinsassin, die traumatisiert, verängstigt und möglicherweise psychisch gestört ist. Gemeinsam ziehen sie in eine verlassene Wohnung in der „Sonnenstraße“ ein, wo sie versuchen, ein normales Familienleben zu führen. Aber der Hilferuf Walczaks beendet die Idylle. Górski eilt dem alten Mann zur Hilfe und stirbt im Kampf mit zwei SS-Männern. Obgleich er ursprünglich nihilistisch und egoistisch erscheint, trägt dieser junge und gebildete Mann, der womöglich ein ehemaliger Soldat der polnischen Heimatarmee ist und sich auf der Flucht vor Trauma, Verantwortung und Verhaftung befindet, letztendlich zur Übernahme der Westgebiete und zum siegreichen Kampf gegen die Nazis bei.

Porębas Film stellte nur den Anfang des patriotischen Westerns dar. Der Regisseur drehte zahlreiche historische und nationalistische Dramen, die ihm eine gewisse Popularität in der Filmindustrie einbrachten.¹³ Im Gegensatz dazu war Hoffmans und Skórzewskis Verfilmung von Józef Hens Kurzgeschichte „Das Gesetz und die Faust“ ein voll entwickelter Western, der die Politik verharmlost und auf Unterhaltung setzt. Die Handlung ist simpel: Andrzej Kenig (Gustaw Holoubek), ein Veteran des Warschauer Aufstands von 1944 und ehemaliger Häftling verschiedener Konzentrationslager, will wie Tausende seiner Landsleute in die Westgebiete umsiedeln. Er schließt sich einer Gruppe an, die in eine kleine Stadt entsandt wird, um Wohngebiete für Siedler zu sichern, eine lokale Regierung zu organisieren und Krankenhäuser und Heilanstalten wiederzueröffnen. Alle Gruppenmitglieder erhalten von der Bürgerwehr Schusswaffen. Als sie an ihrem

13 Zu Poręba siehe Kunicki, *Heroism*, S. 242–252.

Bestimmungsort ankommen, erkennt Kenig, dass Doktor Mielecki (Jerzy Przybylski) und seine Männer Kriminelle sind, die die Stadt um jeden Preis plündern wollen. Kenig bietet der Gruppe die Stirn, tötet drei Räuber und sichert die Stadt bis zum Eintreffen der Miliz. Er lehnt das Angebot der Regierung, in Graustadt/Siwowo als Bürgermeister zu bleiben, ab und verlässt die Stadt.

Diese Kurzzusammenfassung der Handlung weist bereits auf die Grundcharakteristiken des Westerns hin. Der Protagonist ist der letzte Überlebende, ein einsamer Held, der seinen Widersachern allein gegenübertritt. Seine moralische Gesinnung ist im Film bereits früh zu erkennen, als er es mit drei Schlägern aufnimmt, die an der Schnellbahnstation versuchen, eine junge Frau zu vergewaltigen. Der Held ist verbraucht und wird von seiner Vergangenheit verfolgt. Auch wird schnell offensichtlich, dass er seine gesamte Familie im Krieg verloren hat. Kenig sehnt sich nach Frieden und Einsamkeit: Er träumt von einer Anstellung als Förster – eine bezeichnende Wahl, wenn man seinen Bildungsstand und seine Zukunftsaussichten bedenkt. Er hat Pädagogik studiert, weiß viel über Kunst und Museumssammlungen, zitiert die Zehn Gebote und verzaubert die Damen. Es ist also nicht verwunderlich, dass ihn einige Personen mit „Professor“ anreden. Gustaw Holoubek für einen Actionfilm zu engagieren, barg ein beträchtliches Risiko, denn der Schauspieler hatte sich auf klassische Theaterproduktionen und Intellektuellen-Filmrollen spezialisiert. Im Hinblick auf den moralischen Gegenpart, den seine Filmfigur gegenüber der Gang vertritt, ist sein Kenig jedoch ziemlich überzeugend: Er ist ein Vertreter der Intelligenzija, der vom Krieg in einen zähen Krieger verwandelt wurde. Die einzigen Zugeständnisse an das Bild eines typischen Actionhelden sind seine blond gefärbten Haare, Boxfertigkeiten und die Tatsache, dass er aus der Hüfte schießt. Die Nebenrollen, vor allem die Gangmitglieder, sind jedoch ebenso bedeutsam.

„Doktor“ Mielecki ist skrupellos, intelligent und manipulativ. Er trägt Hut und Reitstiefel. Er teilt Kenig mit, dass er keine „talentierten Leute“, sondern gehorsame brauche. Der Zuschauer erfährt nichts über seine Vergangenheit. Wijas (Ryszard Pietruski) ist ein Revolverheld, der auch in *Die glorreichen Sieben* mit seiner Lederweste, den Handschuhen und der Elvis-Presley-Frisur auffallen würde. Rudłowski (Zbigniew Dobrzyński) hingegen ist zu gleichen Teilen Intellektueller, Hypochonder, Schwächling und

Feigling. Der Dummkopf Smółka (Wiesław Gołas) ist zwar ein habgieriger Bauer, aber nicht ohne grundlegende, religiös motivierte Wertvorstellungen. Czesiek (Zdzisław Maklakiewicz) ist ein heimatvertriebener Patriot und ehemaliger Gefangener der Gestapo, der in verschiedenen Konzentrationslagern war. Er schließt sich der Bande, getrieben von den Entbehrungen und Schicksalsschlägen, die er erleiden musste, an und trägt einen britischen Kampfanzug, der implizieren soll, dass er bei den polnischen Streitkräften im Westen gekämpft hat. Die beiden zuletzt vorgestellten Charaktere sind die einzigen, die Kenig für seine Sache zu gewinnen versucht. Smółka wird getötet, als er beginnt, Reue und Sinn für Moral zu zeigen, und Czesiek steht Kenig nicht bei, sieht aber auch davon ab, den anderen seiner Truppe zu helfen. Er ist das einzige Gruppenmitglied, das überlebt.

Es gibt auch eine Gruppe polnischer Frauen – ehemalige Zwangsarbeiterinnen und eine Konzentrationslagerinsassin namens Anna (Zofia Mrozowska), die schnell zu Kenigs Geliebter wird. Die Frauen trösten die Männer, sie singen, tanzen, trinken und veranstalten eine wilde Party, die Kenigs Konfrontation mit der Bande vorangeht. In einem typischen Western wäre Anna Kenigs einzige loyale Verbündete, aber aufgrund von Angst und Traumata verlässt sie ihn. Es ist die extravagante Janka (Ewa Wiśniewska), die versucht, Kenig zu helfen, indem sie die Polizei ruft; vor dem finalen Schusswechsel schläft sie mit ihm. Und schließlich ist da noch der Deutsche Schaeffer (Adam Perzyk), Oberkellner im „Tivoli“ und einziger Einwohner der Stadt. Er ist permanent betrunken und bedient die neuen Herren bereitwillig. Im entscheidenden Moment zeigt er Kenig die Leiche eines Milizbeamten, der von der Bande ermordet wurde. Diese Wendungen in der Handlung schaffen Spannung. Auch das offene Ende des Films ist ambivalent: Kenig ist traumatisiert und resigniert. „Du hast Großes geleistet“, sagt ein Polizeibeamter. „Ich habe drei Leute umgebracht“, antwortet Kenig. „Aus Selbstverteidigung und Verteidigung des Gemeinguts“, stellt der Beamte klar. „Ich bin mir nicht sicher“, schließt Kenig. Er verlässt die Stadt wie Gary Cooper in *Zwölf Uhr mittags* (High Noon; R.: Fred Zinnemann, USA 1952), aber allein, auf dem Weg zurück zur Schnellbahnstation.

Hoffmans und Skórzewskis erfahrene Kameraführung, insbesondere die Aufnahmen des mit Nazi-Flugblättern übersäten verlassenen Marktplatzes aus der Vogelperspektive, die Toneffekte, einschließlich Wijas „Hinrichtung“ von Hitlers Gipsbüste, die die Übertragung von Hitlers Rede und Nazi-Lieder

über Lautsprecher auslösen, sowie die Filmmusik sind meisterhaft. Das Eröffnungs- und Schlusslied mit der Melodie von Krzysztof Komeda und den Versen von Agnieszka Osiecka drückt nicht nur Abenteuerlust und Pioniermythos aus, sondern zeigt auch den Einfluss von Dimitri Tiomkins unvergesslicher Filmmusik zu *Zwölf Uhr mittags*. Weder davor noch danach war das polnische Kino in der Lage, einen „Heimatwestern“ zu produzieren, der Drehgeschick mit einer politisch akzeptablen Kernaussage kombinierte. Der Film war das letzte Projekt des Regisseursduos. Jerzy Hoffman wurde später Produzent erfolgreicher Historien- und Kostüm-Blockbuster im Hollywoodstil wie der Verfilmung von Henryk Sienkiewiczs Trilogie *Herr Wołodyjowski* (Pan Wołodyjowski, 1968), *Die Sintflut* (Potop, 1974) und *Mit Feuer und Schwert* (Ogniem i Mieczem, 2000). *Das Gesetz und die Faust* ist auch 50 Jahre nach seiner Premiere noch ein Kultklassiker und einer der beliebtesten Actionfilme der polnischen Filmindustrie.

Abschließende Bemerkungen

Das Phänomen der „Westgebietsfilme“ überlebte die Amtszeit Gomułkas nicht. Die Unterzeichnung des Warschauer Vertrags zwischen Polen und der Bundesrepublik Deutschland über die gegenseitige Anerkennung im Dezember 1970 beseitigte das Feindbild des deutschen Territorialrevanchismus. Die Absetzung Gomułkas und die Einsetzung seines Nachfolgers Edward Gierek im selben Monat als Folge blutig niedergeschlagener Arbeiteraufstände an der Ostseeküste markierten den Rückgang von nationalistischen Tendenzen in der Geschichtspolitik des nationalkommunistischen Regimes. Nach Gierek war Patriotismus im Prinzip ein „Patriotismus der Arbeit“, der aus der Unterstützung von Staatsinteressen und täglicher Erfüllung bürgerlicher Pflichten bestand.¹⁴ Ein Kriegsveteran oder West(ern)pionier war nun nicht länger die Verkörperung höchster Tugenden oder das Symbol des Regimes. Jetzt war der Held der Stunde ein Manager beim Bau einer neuen Fabrik oder ein fachkundiger Technokrat. Außerdem waren die Westgebiete 25 Jahre nach dem Krieg kein Fremdkörper mehr, sondern ein integrierter Teil der Volksrepublik Polen. Die Propaganda und das Kino der Volksrepublik Polen

14 Zaremba, Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm, S. 372.

schickten die Westgebiete und ihre Besonderheiten „in den Ruhestand“. Die kurzzeitige Wiederbelebung der Piastenmythologie in der „Normalisierungsperiode“ (1982–1986) unter General Jaruzelski wurde größtenteils ignoriert und von der Öffentlichkeit verspottet.¹⁵

Die Abwesenheit der Westgebiete auf der Leinwand des modernen polnischen Kinos ist ein deutliches Indiz für ihre geringe Bedeutung im Gegenwartsdiskurs. Sicherlich besitzen Zentren wie Breslau einen privilegierten Platz auf der Landkarte antikomunistischer Opposition und derzeitiger soziokultureller Umschwünge, aber Breslau ist auch die drittgrößte Stadt Polens. Wie sieht es jedoch mit Orten wie Zielona Góra, Olsztyn, Gorzów Wielkopolski und Legnica aus, den ehemaligen mittelgroßen Verwaltungszentren der Westgebiete? Aus diesen Städten und Regionen kommen die meisten Menschen, die als Arbeitsmigranten in England, Deutschland, Schweden oder den Niederlanden tätig sind. Eine Frage, deren Beantwortung Soziologen, Wirtschaftswissenschaftlern und Arbeitsmarktanalysikern obliegt.

2012 führte Wojtek Smarzowski, einer der originellsten und erfolgreichsten Filmemacher des polnischen Gegenwartskinos, bei dem Film *Rose* (Róża, 2012), einer tragischen Liebesgeschichte, die im ehemaligen Ostpreußen 1945–1956 spielt, Regie. Es ist ein Film über eine unmögliche und zum Scheitern verurteilte Liebe zwischen dem Ex-Heimatarmeeoldaten Tadeusz (Marcin Dorosiński) und der masurischen Frau Róża (Agata Kulesza), aber auch über die Sinnlosigkeit, seine Heimat zu retten und dann eine neue Heimat anzunehmen. Der Film ist trostlos, extrem brutal und pessimistisch. Die Protagonisten müssen gegen sowjetische Vergewaltiger und Plünderer, den kommunistischen Sicherheitsdienst und die Unterdrückung oder Gleichgültigkeit der einheimischen Bevölkerung und der Siedler kämpfen. Und sie verlieren. Die Einbindung der Region in die Volksrepublik Polen bedeutet nicht Befreiung, sondern Angst vor ethnischer Säuberung, brutaler Gewalt und staatlicher Willkür. Smarzowskis Film zerstört die Mythen der Nachkriegspropaganda und -kunst. Ich bezweifle jedoch, dass er den Anfang einer neuen filmischen Perspektive über die Einbindung der Westgebiete darstellt. Und das ist vielleicht auch gut so.

15 Ich erinnere mich an die landesweite Übertragung der TVP-Breslau-Serie der 1980er-Jahre *Wo die Steine Polnisch sprechen* (*Gdzie kamienie mówią po polsku*) über das mittelalterliche Niederschlesien. Zu langweilig und tendenziös, wurde sie bald zum Ziel für Witze, synchronisiert als: „Gdzie kamienie sprechen Polnisch“.

Heimatverlust nach dem Kalten Krieg

Für immer gefangen im Kaukasus?

Kriegsrückkehrer in aktuellen russischen/russländischen
Filmproduktionen

Nicht die filmische Bearbeitung einer Heimkehr aus dem Großen Vaterländischen Krieg ist Gegenstand des folgenden Beitrags, vielmehr stehen vier Filme im Fokus, die sich direkt oder allegorisch auf die beiden Tschetschenienkriege der 1990er- und 2000er-Jahre beziehen. Diese exemplarischen „Kaukasus-Filme“ gestalten das Thema des Kriegsheimkehrers neu. Sie beziehen sich auf militärische Auseinandersetzungen, deren symbolische Bilderpolitiken eine bedeutende Rolle in den Transformationsprozessen sowie der gesellschaftlichen Situation im heutigen Russland spielen. Als lokale Kriege auf dem Territorium der Russischen Föderation hatten die (trans-)kaukasischen Kriegsereignisse in den zwei Jahrzehnten um die Jahrtausendwende eine stete mediale Präsenz im Alltagsleben der Menschen und zeitigten indirekte, wenn auch weitreichende politische Konsequenzen.¹ Als direkter Erfahrungsraum bestimmten sie allerdings nur das Leben eines kleineren Teils der Bevölkerung. Diese Tatsache hat Auswirkungen darauf, wie das Zurückkehren aus dem Krieg in die Heimat wahrgenommen wurde. Verglichen mit der Heimkehr aus dem Weltkrieg ein halbes Jahrhundert früher, geschieht dies auf mindestens zweifache Weise anders. Zum Einen stammen die verbreiteten Vorstellungen von diesen Kaukasus-Kriegen vorrangig aus populärkulturellen „Bildermaschinen“, zum Zweiten werden Wahrnehmung und Bewertung der Ereignisse aufgrund der anhaltenden Konflikte immer noch gesellschaftlich verhandelt.

Mehrere Faktoren spielen bei der Repräsentation einer Heimkehr aus den Kaukasus-Kriegen eine Rolle: Auch wenn der Krieg im Falle Tschetscheniens nicht im „feindlichen Ausland“, sondern in der „Heimat“ im Sinn von „im eigenen Land“ stattfindet, handelt es sich mit dem Kaukasus um

1 Vgl. hierzu z. B. den Themenschwerpunkt in Osteuropa 7 (2006).

eine als das „Fremde“ im „Eigenen“ kodierte Peripherie, die eine Reihe „feindlicher“ Implikationen trägt.² Diese komplexe Überlappungssituation verkompliziert somit bereits die klare Rückkehr von „dort“ nach „hier“. Auch die Heimkehr als Wechsel von Krieg zu Frieden ist durch die nach dem offiziellen Kriegsende 2009 weiter schwelenden Konflikte nicht deutlich wahrnehmbar. Das hat nicht zuletzt mit dem unklaren Status dieser Kriege überhaupt zu tun, der zwischen „Wiederherstellung der verfassungsmäßigen Ordnung“, „militärischen Auseinandersetzungen mit Separatisten im Nordkaukasus“ und „terroristischer Bedrohung in jeder russländischen Stadt“ changiert. Zudem ist die Rückkehr aus dem Kriegsalltag in den Alltag zu Hause kein von allen geteiltes Ereignis mit entsprechenden gesellschaftlichen Folgen, wie dies nach dem Zweiten Weltkrieg der Fall war. Sie ist vielmehr für die Alltagserfahrung der meisten Bürgerinnen und Bürger marginal bis irrelevant. Anstelle der realen Kriegserlebnisse tritt im Kontext des auch für die russländische Gesellschaft prägenden Informationszeitalters die mediale Vermittlung des Kriegs, die in Form populärkultureller Ästhetisierung ein Teil des Erfahrungshorizonts wird.³ Als Folgen hiervon sind es diese Bilder vom Krieg – nicht zuletzt die in Spielfilmen popularisierten –, die als objektiv und authentisch rezipiert werden.⁴ Außerdem haben die kriegesischen Auseinandersetzungen im Kaukasus und deren Fortsetzung

- 2 Ein deutlicher Beleg für diese Wahrnehmung des „Feindlichen“ im eigenen Land lässt sich z. B. in der populärwissenschaftlichen History-TV-Serie *Wer sind wir?* (Kto my?, Russland 2005, TV-Kanal *Kul'tura*) von Feliks Razumovskij finden, in deren Rahmen in mehreren Sendungen ein ideologisch fraglicher Erklärungsversuch des „russisch-tschemtschenischen Dramas“ und seiner angeblichen Stellvertreterfunktion für den gesamten Kaukasus geliefert wird.
- 3 Als mediale Repräsentation sind der Erste (1994–1996) und vor allem der Zweite Tschetschenien-Krieg (1999–2009) in der russländischen Gesellschaft allgegenwärtig: in Formaten der Massenmedien, der Literatur und des Kinos, als Thema von Augenzeugenberichten, Erinnerungen und wissenschaftlich fundierten Untersuchungen. Siehe hierzu mit zahlreichen Hinweisen auf Film, TV und Populärliteratur bereits Galina Zvereva, *Rabota dlja mužčin? Čečenskaja vojna v massovom kino Rossii*, in: *Neprikosnovennyj zapis* 6 (2002), o. S., <http://magazines.russ.ru/nz/2002/6/zver.html> (13. 5. 2013). Vgl. auch Olessia Koltsova, *Die Tschetschenienkriege im russländischen Fernsehen*, in: *Kultura* 3 (2006), S. 3–8.
- 4 Zur „fehlenden prinzipiellen Unterscheidung zwischen Kriegs- sowie sozio-kulturellen Realien und den erzeugten kulturellen Formen“ vgl. Zvereva, *Rabota dlja mužčin?*, o. S.

als „Anti-Terror-Operation“⁵ unter der Formel „Kampf gegen den internationalen Terrorismus“ kein klar markiertes Ende. Noch sind sie in kein in sich geschlossenes, mehrheitlich geteiltes Narrativ verpackt, das sie im sozialen Bewusstsein der russländischen Gesellschaft repräsentiert. Die Legitimation und Sinnhaftigkeit dieser Bilder muss daher immer wieder aufs Neue argumentiert und verbildlicht werden.

So nimmt es nicht wunder, dass eine ganze Reihe von Filmen die Kaukasuskriege und die Rückkehr als individuelle Sonderfälle behandelt. Und doch beziehen sich die Filme auf Vorlagen, allerdings nicht etwa auf Narrative über den Großen Vaterländischen Krieg, sondern auf in der Kultur etablierte, ebenfalls medial vermittelte Motive aus einem tradierten Kaukasus-Bild. Wie Galina Zvereva in ihrer bereits 2002 erschienenen Analyse von Kaukasus-Filmen zeigt, werden in den populärkulturellen Bearbeitungen der Tschetschenienkriege einerseits „neue, post-imperiale und ‚russisch-nationale‘ Ideologeme und Mythen bestätigt, die die Gesellschaft dazu animieren sollen, sich an die *Gegenwart des Kriegs* im Alltag eines jeden Menschen zu gewöhnen und sogar den *Krieg zu lieben*.“ Andererseits werden die Tschetschenienkriege im Kontext einer „Ethnisierung der postsowjetischen Gesellschaft“ „archaisiert“ und damit „naturalisiert“, indem auf traditionelle Stereotypen (von der „natürlichen Wildheit und Feindseligkeit“ der Kaukasusvölker u. ä.) zurückgegriffen wird und bestehende Narrative und Bilder für den neuen Kontext re-semantisiert werden.⁶ Aus diesem tradierten Bilder- und Sujetreservoir stammen auch die signifikanten Bestandteile der symbolischen Struktur des erst im Entstehen begriffenen neuen Figurentypus „Tschetschenien-Heimkehrer“.

Die hier behandelten Rückkehrer-Filme eint daher ein Spezifikum: Unabhängig davon, wie die Kaukasuskriege oder Krieg an sich bewertet werden, ist die in diesen Filmen erzählte Rückkehr weder eine direkt aus einem Kriegsgeschehen noch eine aus der Kriegsgefangenschaft im herkömmlichen Sinn. Es handelt sich vielmehr um eine Heimkehr aus einer Geiselhaft. Damit greifen die Filme einerseits reale Praktiken aus den Kaukasuskriegen auf, die geprägt

5 So der offizielle Sprachgebrauch, siehe z. B. Vladimir Putin, Stenogramma press-konferencii dlja rossijskich i inostrannyh žurnalistov, Moskva, Kreml'. Kruglyj zal, 31. 1. 2006, <http://archive.kremlin.ru/text/appears/2006/01/100848.shtml> (17. 10. 2013).

6 Zvereva, Rabota dlja mužčin?, o. S.

sind von Guerillatechniken, zu denen auch gegenseitige Geiselnahmen und Erpressungen gehören. Andererseits hat das Motiv „Gefangenschaft im Kaukasus“ in Form einer Geiselhaft bereits eine lange Geschichte in der russischen Kultur. Diese rund zweihundertjährige Tradition dient in den Filmen als Folie für Forterzählungen, Umdeutungen und metaphorische Übertragungen und wird besonders dort signifikant zitiert, wo direkt oder indirekt erörtert wird, ob eine Rückkehr aus der „Gefangenschaft im Kaukasus“ überhaupt möglich ist oder ob nicht vielmehr die „Gefangenschaft“ auch nach der Freilassung weiter fortbesteht. Bevor nun diesen Fragen in den einzelnen Filmen genauer nachgegangen wird, soll in einem kurzen Exkurs herausgestellt werden, wie die Elemente des „Kaukasus-Textes“ der russischen Kultur, die in den Filmen eingesetzt werden, beschaffen sind und welches Bedeutungspotenzial sie aus ihrer bisherigen Verwendungen mittransportieren.

Exkurs: Der „Kaukasus-Text“, seine historischen Implikationen und der russische „Orientalismus“

Der Motivkomplex „Gefangen im Kaukasus“ entstammt dem sogenannten Kaukasus-Text, auf den alle hier untersuchten Filmbeispiele offen anspielen und der seit rund zweihundert Jahren ein Bestandteil der russischen Kultur ist. Der hier verwendete Begriff „Kaukasus-Text“ ist eine Analogiebildung zum „Petersburg-Text“, wobei „Text“ in einem weiten Sinne ein regelgeleitetes Zeichen- oder Symbolsystem meint. Die in den 1990er-Jahren vom Kultursemiotiker Vladimir Toporov in Anwendung auf den Stadtmythos „Petersburg“ entwickelte Konzeption meint einen multimedialen Metatext mit mythologischen Strukturen.⁷ Nach seinem Aufkommen im ausgehenden 18. Jahrhundert wird dieser sich um die Stadt Sankt Petersburg rankende Mythos in unterschiedlichen Diskursen und Feldern fortgeschrieben, die zusammen diesen „Stadt-Text“ bilden. Er stellt ein Bilder- und Sujetreservoir zur Verfügung, das die Konzeptualisierung der Stadt an der Newa im

7 Vladimir N. Toporov, *Peterburgskij tekst russkoj literatury*“ (Vvedenie v temu), in: ders., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo*. Izbrannoe, Moskva 1995, S. 259–367; Vladimir N. Toporov, *Peterburgskij tekst russkoj literatury: Izbrannye stat'i*. Sankt-Peterburg 2003.

kollektiven Bewusstsein determiniert oder zumindest formiert, so Todorov. Das Konzept lässt sich ohne Schwierigkeiten auch auf andere „Kultur-Texte“ übertragen. Denn da die fortdauernden Re-Semantisierungen eines kulturellen Textes die jeweilige Modellierung nicht nur in ein Verhältnis zur Tradition setzen, sondern auch auf synchron existierende Deutungsmuster und Ideologeme reagieren, lassen sich durch Differenz- und Analogieanalyse kulturhistorische Erkenntnisse über Symbolpolitiken gewinnen. Insbesondere im Kontext der *postcolonial studies* wird das Konzept seit einigen Jahren auch auf die symbolischen Repräsentationen des Kaukasus in der russischen Kultur angewendet.⁸

Als geopolitisches Grenzgebiet kam der Kaukasus-Region spätestens seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle zu: Als „natürliche“ Grenze, die es zu schützen galt, trennte der Kaukasus das russische Imperium nicht nur von seinen Nachbarn, sondern er galt auch als südlicher Grenzabschnitt zwischen Europa und Asien. Er markierte dort eine kulturelle Grenze, die die „eigene“, christliche von „fremden“, andersgläubigen Kulturen und Imperien trennte und die es im Rahmen imperialistischer Expansionen durch Eroberung des „Fremden“ zu verschieben galt.⁹

Durch die ihm zugeschriebene, immer wieder umkämpfte Grenzeigenschaft eignete sich der Kaukasus als Gegenstand von Symbolisierungsprozessen einer identitätsstiftenden Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ sowie der imperialen Aneignung des „Fremden“. Seit dem Sentimentalismus im frühen 19. Jahrhundert fanden diese Symbolisierungen in literarischen Werken und in der Historienmalerei statt, mit Erfindung der bewegten Bilder dann auch im Film.¹⁰ Die sich in den unterschiedlichen künstlerischen Diskursen

8 Vgl. z. B. Verena Krüger, Identität – Alterität – Hybridität. Zur Funktion des Kaukasus in der russischen romantischen Literatur und im Film des postsowjetischen Russland. Inaugural-Dissertation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2007/2008, <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/7167/> (17. 10. 2013). Zu einer kritischen Anwendung der üblich gewordenen Übertragung von Saids Orientalismus-Konzept auf den russischen Kontext siehe Susi Frank, Gefangen in der russischen Kultur: Zur Spezifik der Aneignung des Kaukasus in der russischen Literatur, in: Die Welt der Slaven XLIII (1998), S. 61–84.

9 Vgl. Frank, Gefangen in der russischen Kultur, S. 61.

10 Zu einem konzisen Überblick über den Symbolkomplex „Kaukasus“ und seine Bedeutung für die russische Kultur siehe Susi Frank, Kaukasus, in: Norbert Franz, Lexikon der russischen Kultur, Darmstadt 2002, S. 211–212.

niederschlagende „russische“ Perspektive auf den Kaukasus lässt sich als spezifische Art des „Orientalismus“ im Said'schen Sinne beschreiben, schon zu Zeiten Peters I. wurde der Kaukasus als Teil der asiatisch-islamischen Kultur aufgefasst und mit *Vostok*, also Orient, bezeichnet.¹¹ Ähnlich wie den westeuropäischen Imaginationen des „Orients“ ist auch dem russischen „Orientalismus“ die Konfrontation der christlichen mit der islamischen Kultur eigen. Und wie dort werden die zum Ausdruck kommenden politischen Hegemonialinteressen durch eine ästhetische Faszination am Exotischen verstärkt. Zu deren Legitimation wird, und darin besteht die dritte Parallele, die Einverleibung des „Fremden“ in die eigene Erinnerungskultur betrieben. Dies geschieht durch Rückgriffe auf Bestände des eigenen kulturellen Gedächtnisses, mit dem Ziel, das „Eigene“ im „Fremden“ herauszustellen. Im Falle des Kaukasus ist dies die Antike (z. B. durch Aktivierung des Prometheus-Mythos oder der Erzählung vom Goldenen Vlies) und die Bibel (Gog und Magog und Arche Noah).¹² Allerdings tritt für den russischen „Orientalismus“ in Bezug auf den Kaukasus ein weiterer Aspekt hinzu: Der Kaukasus ist – anders als der „effeminierte Orient“ in der westeuropäischen Imagination – zuallererst „männlich“ und „kriegerisch“ konnotiert,¹³ und zwar auf problematische Weise „männlicher“ als die dem Russischen zugeschriebene Maskulinität. Gerade diese „Männlichkeit“ ist nun aber eine „russische“ Eigenschaft, die nicht zuletzt im Zusammenhang mit den sowjetischen und russischen Kriegsfilmern und ihrem Heroismus eine große Rolle spielt.¹⁴ Für den hegemonial infizierten Diskurs über den Kaukasus ergeben sich daraus verschiedene Möglichkeiten und Notwendigkeiten von *gender-shifts*, also von zwischen den Antagonisten hin- und hergeschobenen Zuschreibungen, die geschlechtlich konnotiert sind. Welche Folgen diese Verfahren für die Re-Semantisierung traditioneller, stereotyper Entwürfe des Kaukasus in russischen Filmproduktionen haben kann, wird im Folgenden zu zeigen sein.

11 Frank, Kaukasus, S. 211.

12 Ebenda, S. 212.

13 Ebenda.

14 Siehe Zvereva, *Rabota dlja mužčin*, o. S.

Russische „Kaukasusfilme“ vor dem Hintergrund von zwei Tschetschenienkriegen

Die Entstehungskontexte der unter dem Aspekt des Kriegsheimkehrers ausgewählten vier Filme, *Der Gefangene im Kaukasus* (Kavkazskij plennyj; R.: Sergej Bodrov sen., Russland 1996), *Die Zeit des Tänzers* (Vremja tancora; R.: Vadim Abdrašitov, Russland 1997), *Krieg* (Vojna, R.: Aleksej Balabanov, Russland 2002), *Der Gefangene* (Plennyj; R.: Aleksej Učitel', Russland 2008), unterscheiden sich deutlich. Im Zeitraum ihrer Produktion und Aufführung, in den Jahren 1996 bis 2008, kam es zu mehreren Kriegen in der Region und einer Reihe von Terroranschlägen auf dem Gebiet der Russischen Föderation. Russland entwickelte sich in dieser Zeit von einer krisengeschüttelten, post-sozialistischen Transformationsgesellschaft unter Jelzin zu einer auf Stabilität setzenden, gelenkt-demokratischen Ordnung unter Putin. Die Berichterstattung und in deren Folge auch die Einstellung der Bevölkerung zu den Kriegshandlungen im Kaukasus änderte sich in dieser Zeit wiederholt. In Bezug auf die Tschetschenienkriege wandelte sich die öffentliche Meinung „von scharfer Kritik in den Jahren 1994–95 zu einhelliger Unterstützung im Jahr 1999“.¹⁵ Die seitdem anhaltende Terrorgefahr spielte eine nicht geringe Rolle bei der neuerlichen Umbewertung, die sich einerseits in Stimmen niederschlägt, die eine Lösung nur noch in der Anerkennung von Eigenstaatlichkeit sehen,¹⁶ und die andererseits die bereits oben erwähnte „Normalisierung“

15 Koltsova, Die Tschetschenienkriege im russländischen Fernsehen, S. 3 f.

16 Während der in Jelzins Amtsperiode fallende Erste Tschetschenienkrieg auf Ablehnung bei einem nicht geringen Teil der Bevölkerung stieß, konnte wenige Jahre später Putins Eintritt für einen zweiten Tschetschenienkrieg seine politische Karriere deutlich befördern. Allerdings hielt diese optimistische Einschätzung des Kriegsgeschehens nur bis zur „heroischen“ Phase der Invasion an. Nach deren Ende im Herbst 2000 plädierten bereits wieder 48 % der Bevölkerung für eine Herauslösung Tschetscheniens aus der Russischen Föderation. Allerdings scheint dies ein ebenfalls vorübergehendes Moment gewesen zu sein. Vgl. für die statistischen Daten Lev Gudkov, Čečenskaja vojna i razvalivšeesja „my“. Stat'ja I: K antropologii „zritelja“ čečenskoj vojny, in: Neprikosnovennyj zapis 5 (2000) 13, S. 16–32, http://magazines.russ.ru/nz/2000/5/politican_20.html (17. 10. 2013); vgl. außerdem Lev Gudkov, Čečenskaja vojna i „my“, in: sakharov-center.ru, http://old.sakharov-center.ru/publications/Cennosti_i_lichnost/10.htm (17. 10. 2013). Zu einer den Kaukasuskriegen gegenüber ablehnenden Haltung, die sich sogar bis in die Formen der Memorialkultur niederschlägt, siehe Natalja Kondradowa, Erinnern an einen Krieg, den es nicht gibt, in: Kultura 3 (2006), S. 9–11.

eines beständigen Kriegszustandes konstatieren. Auch die sich fortsetzende Geschichte der kriegerischen Auseinandersetzungen im Kaukasus – außer den Tschetschenienkriegen der anhaltende Streit zwischen Armenien und Aserbaidschan um Bergkarabach, Konflikte in Abchasien, Dagestan und Inguschetien sowie 2008 der Georgienkrieg um Ossetien – verändern die retrospektiven Sichtweisen auf die Geschehnisse, die sich dann in den filmischen Bearbeitungen niederschlagen. Die unterschiedlichen Haltungen zu den kriegerischen Konflikten, die deutlich in den hier fokussierten Filmen ihren Niederschlag finden, sind somit mehr als nur den divergierenden ethischen Positionen der Filmemacher geschuldet. Gerade deshalb lassen die Filme eine Entwicklungslinie sichtbar werden, die sich am Motiv der „Gefangenschaft im Kaukasus“ und der mit ihr verbundenen „Rückkehr“ augenfällig verfolgen lässt.

Diese Entwicklung in der Darstellung des Kaukasuskonfliktes bewegt sich zu einer immer offeneren, ja stellenweise zynisch gestalteten Einsicht hin, jeweils der Gefangene des anderen zu sein – ohne Aussicht auf einen Aus- oder Fluchtweg, geschweige denn auf eine endgültige Rückkehr aus dem Krieg. Ungeachtet der jeweiligen Haltung der Regisseure, die kritisch oder affirmativ bis mystifizierend dem Krieg gegenüber sein kann, arbeiten alle hier betrachteten Filme damit einer Tendenz zu, die Galina Zvereva bereits 2002 als Herstellung eines immer stärker „durch den Krieg affizierten“ gesellschaftlichen Bewusstseins identifizierte. Nicht zuletzt durch die spezifischen Repräsentationen dieses Krieges in den kulturellen Ausdrucksformen der russischen Gesellschaft, von *arthouse-Kino* bis TV-Serie, von Hochliteratur bis Groschenroman, werde dieser Krieg in seiner anhaltenden Form als „Kampf gegen den Terror“ zunehmend als Teil des Alltags akzeptiert und zu seiner Rechtfertigung mit Sinn aufgeladen. Seine besondere symbolische Einbettung in den traditierten russischen „Kaukasus-Text“ leiste dem wachsenden Chauvinismus und der allgegenwärtigen Xenophobie zusätzlich Vorschub; und die Schaffung von Feindbildern und ihre beständige Bedienung durch alt-neue Geschichten helfen, so Zvereva, von den eigentlichen gesellschaftlichen Problemen abzulenken.¹⁷ In einer solchen Gesellschaft, deren konstanter Bestandteil der medial immer aufs Neue aufgeladene Kampf mit dem „Fremden“ ist, kann es und soll es auch keine

17 Zvereva, *Rabota dlja mužčin*, o. S.

Heimkehr aus dem Krieg mehr geben, dies könnte die Schlussfolgerung aus dieser Entwicklung sein.

Doch auch die im Folgenden auf das Motiv der „anhaltenden Gefangenschaft“ hin genauer zu betrachtenden Filme zeigen durchaus ein breites Spektrum von Gestaltungs- und Positionierungsmöglichkeiten zum Krieg. Als mehr oder weniger direkte Literaturverfilmungen sind sie kein reines Unterhaltungskino für ein Mainstream-Publikum, sondern zielen durchaus auch auf einen reflektierenden Zuschauer. Und doch bedienen letztlich auch ihre kritischen Botschaften, insofern vorhanden, durch die Perpetuierung bekannter „Kaukasus-Bilder“ die Einsicht, dass die russländische Gesellschaft nicht nur real aus diesem Krieg nicht heimkehren kann, sondern auch noch immer in seinem traditionellen Bilderkanon und dessen Implikationen gefangen ist.

***Gefangen im Kaukasus* – Bodrovs Adaption einer Anti-Kriegsnovelle Tolstojs**

Zeitgleich zum Ende des ersten Tschetschenienkonflikts 1996 entstand unter der Regie von Sergej Bodrov sen. eine aktualisierende Verfilmung von Lev Tolstojs Kindererzählung *Der kaukasische Gefangene* (Kavkazskij plennik)¹⁸ unter gleichnamigen Titel, im deutschen Verleih *Gefangen im Kaukasus*. Mit diesem Film ist der Ausgangspunkt für eine Reihe von weiteren Filmen zu den Kaukasuskriegen gesetzt und eine neue Filmgestalt geboren, der „Gefangene im Kaukasus“ als potenzieller Heimkehrer aus Tschetschenien. In der Tolstoj-Verfilmung spielt Sergej Bodrov jun. diese Figur. Sie wird als Folie für weitere Filmfiguren dieses Schauspielers dienen und macht ihn als „heimgekehrten Tschetschenienkämpfer“ in den späten 1990er-Jahren zum Helden einer ganzen Generation. Seine in dieser Literaturverfilmung erstmalig gestaltete *screen-persona* sollte für die Blockbuster *Brat* und *Brat-2* von Aleksej Balabanov den Hintergrund liefern.¹⁹ In diesen populären Filmen musste erst gar nicht mehr die Vorgeschichte der Figur erzählt werden, für die Zuschauer erklärte sich von selbst, woher Danilas (Sergej Bodrov jun.) Wut und Kampfkunst stammten.

18 Lev N. Tolstoj, Kavkazskij plennik, in: ders., Sobranie Sočinenij v 22 tomach, T. 10, Moskva 1982, S. 207–229.

19 *Bruder* (Brat; R.: Aleksej Balabanov, Russland 1997); *Bruder 2* (Brat 2; R.: Aleksej Balabanov, Russland/USA 2000).

In seinem ersten Auftreten auf der Leinwand in *Gefangen im Kaukasus* spielt Sergej Bodrov einen der zwei Gefangenen, den jungen Soldaten Vanja bzw. Ivan Žilin. Dieser Vanja ist die typische Verkörperung des nationalen Autostereotyps Ivan Duračok (Iwanuschka der Dumme), er wird sich als ideale Identifikationsfigur für die Zuschauer erweisen und zudem in den folgenden Jahren neben Balabanov auch weitere Regisseure dazu veranlassen, die Geschichte dieses „russischen Jungen“ weiter- oder umzuerzählen.

Schon die literarische Vorlage des Films, Tolstojs Langerzählung von 1872, greift das bereits in der Romantik geprägte Motiv des Gefangenen auf.²⁰ Die russische Romantik hatte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts parallel zum lang andauernden Unterwerfungskrieg in der Region die kaukasische Landschaft und den Kulturraum als das Fremde und Andere der eigenen Kultur entdeckt und aus dem Kaukasus ein zentrales ästhetisches Objekt gemacht. Diese Aneignungsbewegung und Integration des Fremden in die eigene Kultur fand ihren paradigmatischen Ausdruck in Puškins Verspoem *Der Kaukasische Gefangene* (Kavkazskij plennik) von 1820.²¹ In diesem Ausgangstext wurden die für den „Kaukasus-Text“ signifikanten Topoi geprägt, auf die unter anderem Tolstoj und dann Bodrovs Verfilmung zurückgreifen: eine allegorische, sich opfernde Frauenfigur; Stolz und Ehre; die archaischen Tugenden und Gebräuche der Bergvölker; die erhabene Gebirgskulisse. Im Mittelpunkt der Motive aber steht der russische Gefangene. In der Romantik ist er ein „Zivilisationsflüchtling“, der sich in der Gefangenschaft von den gesellschaftlichen Fesseln seiner Herkunftskultur befreit. Durch seinen ästhetisierenden Blick von oben auf das „Fremde“ allerdings erweist sich dieser „Gefangene“ letztlich als ein Besieger des Kaukasus, den er sich als ein beherrschbares Anderes unterwirft. Symbolisiert findet sich das im Tscherkessen-Mädchen, das sich des Gefangenen annimmt, das seine Sprache lernt (und nicht umgekehrt) und ihm schließlich zur Flucht verhilft. Sie selbst allerdings bleibt zurück und opfert ihr Leben durch einen Sprung in den reißenden Fluss.

20 Die Erzählung entstand im Kontext von Tolstojs Chrestomathie *Azbuka* und wurde 1872 in der Zeitschrift *Zarja* zum ersten Mal publiziert. Als Teil von Tolstojs Četvertaja russkaja kniga dlja čtenija von 1875 gehört sie bis heute zum Schullesestoff.

21 Aleksandr Puškin, Kavkazskij plennik. Povest', in: ders., Polnoe sobranie sočinenij, T. 4 (Poëmy 1817–1824), Moskva 1937, S. 89–117.

Anders und in offener Absetzung hierzu verfährt Tolstoj ein halbes Jahrhundert später in seiner Wiederaufnahme des Themas. Bei Tolstoj geraten zwei Angehörige der zarischen Kaukasusarmee in Geiselhaft, sie sollen ihrem Besitzer ein Lösegeld einbringen. Während der eine durch falsche Adressangaben die Erpressung unterläuft und auf Flucht sinnt, hofft der andere, der als träge und ungelenk charakterisiert wird, auf seinen Freikauf. Um die Chancen einer erfolgreichen Flucht zu erhöhen, beginnt der Aktive, der Offizier Žilin, sich anzupassen, erlernt die Sprache, bemüht sich um die Freundschaft der Tochter des Hauses und ist seinen neuen Herren mit allerlei Handwerk zu Diensten. Doch der erste Fluchtversuch misslingt. Die beiden Gefangenen werden in eine Grube verbracht und sollen schließlich vor einem drohenden Kosakenangriff getötet werden. Dem tapferen Žilin verhilft in dieser aussichtslosen Situation das Mädchen zur endlich gelingenden Flucht. In Tolstoj's Bearbeitung des Kaukasusthemas ein knappes Jahrhundert nach Puškins romantischer Urfassung dominieren bei Beibehaltung der inzwischen üblich gewordenen Topoi die historische Einbettung des Gefangenen in ein reales Kriegsgeschehen und ein ethnologisch-soziologischer Blick auf die andere Kultur samt einer pazifistischen Grundhaltung.

Ähnlich ist auch der vorlagennahe Film angelegt, der zeigt, wie im Kaukasus gearbeitet, gefeiert und gebetet wird, und der die Bewohner des Kaukasus in ihrer Sprache sprechen lässt, der aber die beiden in Gefangenschaft, oder genauer in Geiselhaft geratenen jungen Männer als Soldaten im Ersten Tschetschenienkrieg aktualisiert. Gleich zu Beginn fasst der Film die Vorgeschichte in einer Briefszene zusammen. Während bei Tolstoj noch die Habgier der „Tartaren“ die Geiselnahme motiviert, sind es in Bodrovs Film bereits andere Motive. Hier gibt es auf beiden Seiten Gefangene, die russischen Soldaten sind das Pfand des tschetschenischen Bergbewohners für seinen von den Russen gefangen gehaltenen Sohn:

„Liebe Mama,

es hat sich so ergeben, dass ich in Gefangenschaft geraten bin. Beunruhige dich nicht. Unser Herr Abdul Murat will uns einfach nur gegen seinen Sohn eintauschen. Wir haben es gut bei ihm. Aber wenn möglich, dann komme bitte so schnell du kannst, hierher. Und erzähle lieber niemandem von diesem Brief.“

Die zwei russischen Soldaten verkörpern unterschiedliche Optionen im Umgang mit dem in der Geiselhaft manifestierten Konflikt. Während Vanja darauf hofft, dass sein Brief die Befreiung bringt und er nie wieder in den Kaukasus zurückkehren muss, träumt der Feldwebel Alexander bzw. Sanja Kostylin davon, in einem neuen Kampfanzug und gut bewaffnet in den Aul zurückzukehren und die Familienmitglieder im Hof der Familie zu töten. „Ich möchte sie nicht umbringen“, erwidert ihm Vanja. „Du musst“, antwortet ihm Alexander. „Das ist der Krieg.“

Die beiden Protagonisten agieren ihre jeweilige Haltung zum Krieg gemäß dem pazifistischen Programm von Vorlage und Film in der weiteren Handlung aus. Die versuchte Flucht, auf der der Offizier Sanja mehrere zivile Tschetschenen tötet, misslingt. Als Folge wird er hingerichtet und Vanja zurück in die Gefangenschaft gebracht. Die zwischenzeitlichen Bemühungen der Mutter um seine Freilassung erweisen sich im Chaos des Alltags der korrupten Besatzung als erfolglos. Mit der Figur der als Lehrerin für die Zukunft des Landes zuständigen Mutter gestaltet der Film eine Hommage an die Bewegung der Soldatenmütter während des Ersten Tschetschenienkriegs und an ihre wenig hoffnungsvolle Mission. Gezeigt wird, wie Waffen von der einen Seite zur anderen geschoben werden und Kriegsgewinnler ihren Vorteil aus dem Konflikt ziehen. Abduls von den russischen Sicherheitskräften verhafteter Sohn ist im Übrigen bezeichnenderweise kein Krieger, sondern ebenfalls ein Lehrer. Mit diesem dritten Gefangenen macht der Film die Parallelisierung von russischer und tschetschenischer Not und die Sinnlosigkeit von Fragen nach Schuld und Vergeltung offensichtlich und zeigt, wie die zivile Bevölkerung auf beiden Seiten die eigentliche Geisel darstellt. In der Folge einer unglücklichen Verkettung von Zufällen wird Abduls Sohn bei einem Fluchtversuch erschossen und damit Vanja als Gegenpfand wertlos. Um zu verhindern, dass in der Folge nun auch Vanja hingerichtet wird, öffnet ihm die junge Tochter Abduls die Ketten. Anders als in den bisherigen Vorlagen des „Kaukasus-Textes“ flieht nun aber der junge Soldat nicht, denn er will das Mädchen nicht für seine Freiheit opfern.

Mit dieser neuen Wendung versucht die Verfilmung den Kreislauf von Gewalt, Vergeltung und Opfer, den die Vorlagetexte in unterschiedlicher Weise gestalten, zu durchbrechen. In einer vielschichtigen Schlusssequenz wird Bodrovs auf Gemeinsamkeit und Vergebung setzende Option auf ihre unterschiedlichen Implikationen hin untersucht. Denn Vanja wird am



Filmstill aus „Gefangen im Kaukasus“.

Ende des Films sehr wohl zur Hinrichtung geführt. Der Zuschauer verfolgt gemeinsam mit dem in Schwarz gekleideten Mädchen, das auf den Grabsteinen des Aul-Friedhofs beobachtend Platz genommen hat, wie der Junge von Abdul in die Berge geführt wird. Vor der grandiosen Bergkulisse läßt Abdul das Gewehr. Wie durch den Sucher des Gewehrs starren auch wir auf den in einem Close-up die Leinwand füllenden, vor Todesangst zitternden Nacken des Jungen. Wie er hören wir den Schuss und warten ... Während die Kamera ins Tal schwenkt, betritt Sanja, den wir hingerichtet wissen, die Szene und beginnt zu sprechen. Mit dieser surrealistischen Wendung etabliert der Film für einen Moment eine Ambivalenz, die zögern läßt, ob wir es mit einer postmortalen Imagination zu tun haben oder mit dem Effekt einer übergroßen emotionalen Erschütterung. Die folgende Auflösung – die Erkenntnis, dass Abdul in die Luft geschossen hat, und die Bilder von einem ins Tal (und der Freiheit entgegen) taumelnden Jungen – behält so eine Beimischung des Irrealen. Und wirklich durchkreuzt die bittere Realität den in dieser Szene enthaltenen Traum vom Ende der Gewaltspirale. „Sie werden dafür bezahlen“, hatte der russische Kommandeur der verzweifelten Mutter versprochen und nun offensichtlich den Befehl zum Vergeltungsschlag gegeben. Die den Aul anfliegenden Kampfhubschrauber kann der verzweifelte Ivan mit seiner Stimme nicht zum Umkehren bewegen, sie bemerken den aus der Perspektive des Kriegs kleinen, großherzig befreiten Menschen gar nicht. Untermalt von den Klängen eines sowjetischen Marsches fliegt das Rachegeschwader, um das Dorf der Tschetschenen auszuradieren.

Im Abspann erzählt Vanja aus dem Off von der Heimreise. Nicht die Freude über die Rückkehr ist dabei das vorherrschende Gefühl, sondern der Schmerz, die Menschen, die er im Kaukasus lieb gewonnen hat, nicht einmal mehr in seinen Träumen wiederzutreffen. Doch auch wenn die am Schluss gezeigte Realität noch die eines fortdauernden Krieges ist, transportiert der Film eine, wie die Realgeschichte mit dem Zweiten Tschetschenienkrieg zeigen wird, naive Hoffnung. Hierfür bedient sich der Regisseur Bodrov ein weiteres Mal beim klassischen „Kaukasus-Text“: Der Konflikt zwischen russischer und kaukasischer Kultur lasse sich durch eine andere Beziehung, die der Liebe des großen einfachen, herzensguten Russen zum kleinen Mädchen „Kaukasus“ befrieden. Die kann allerdings nur gelingen, wenn Ivan nicht mehr zurückkehrt, denn dann muss keine der beiden Seiten ein tödliches Opfer bringen.

Die neue Bela: Scheiternde Heimkehrversuche in *Die Zeit des Tänzers*

Von Heimkehrern aus dem Krieg und der Rückkehr in den Kaukasus erzählt auch Vadim Abdrašitovs Film *Die Zeit des Tänzers* (*Vremja tancora*), der ein Jahr nach *Gefangen im Kaukasus* in die Kinos kam. Auch in *Die Zeit des Tänzers* wird die Geschichte von der anhaltenden Gefangenschaft in einem kriegskritischen Duktus weitererzählt. Allerdings ist die Bezugsetzung zur Motivtradition genau umgekehrt zu Bodrovs *Gefangen im Kaukasus*, nicht affirmativ und idealisierend, sondern als Dekonstruktion und Entlarvung der hegemonialen Implikationen des historischen „Kaukasus-Textes“.

Abdrašitovs Film beginnt am ehemaligen Schauplatz einer nicht näher spezifizierten kaukasischen Region nach einem Krieg. Nicht Soldaten oder Kriegsgefangene kehren hier nach Hause zurück, sondern deren Familien ziehen aus der Heimat den Siegern in die eroberten Gebiete hinterher und siedeln sich dort in den verlassenen Häusern an. Deren eigentliche Bewohner sind während des Kriegs aus Angst vor Säuberungen geflohen und hausen nun auf dem Bahnhof. Der Wunsch der Eroberer, nach dem Krieg eine neue, als Paradies titulierte Heimat zu finden, wird erschwert durch Beziehungswirren und die nicht zu ignorierende jüngste Vergangenheit des Kriegs. Zudem ruft der Versuch, mittels symbolischer Gesten aus der alten

imperialen Mottenkiste die Inbesitznahme zu legitimieren, kleinere Konflikte untereinander und mit der örtlichen Bevölkerung hervor. So zeigt der Film z. B. die lächerliche Wiedereinführung des Kosakentums in Paraden, folkloristischen Aufführungen und Diskotänzen im Kosakenstil. Auch ist die neue Alltagskultur noch immer stark militarisiert und daher weit von einem friedlichen Leben entfernt. Die Liebe findet in den Schützengräben statt, selbst Requisiten scheinen tödliche Schüsse abzugeben und die Wunden des Kriegs wollen nicht verheilen.

Während die russischen Veteranen mit ihrer Rückkehr an den Kriegsschauplatz in gewisser Weise monströse „Wiederkehrer“ sind, verkörpern ihre Gegenspieler, ein kaukasisches Paar, die eigentlichen Heimkehrer in diesem Film. Im Unterschied zur eher holzschnittartigen Anlage der bedingt komischen russischen Protagonisten besitzen Tamara, eine ehemalige Literaturlehrerin, und Temur, früher ein Kinderarzt, große psychologische Tiefe. In ihrer tragisch scheiternden Bemühung, an die Überreste ihres Lebens vor dem Krieg anzuknüpfen, sind die scheinbar Besiegten nicht nur mit den Verlusten im Krieg, sondern auch mit den Projektionen ihrer „Herren“ konfrontiert, die auch in der Handlung ihr neues Leben durch den alten „Kaukasus-Text“ wahrnehmen.

Doch nicht nur fiktionsimmanent erweisen sich diese Bilder als aktiv und für die Handlung und die dort entwickelten Missverständnisse und Verkennungen relevant, auch auf der Rezeptionsebene werden sie für die Zuschauer als kritisches Identifikationsangebot in Anschlag gebracht. Die russischen Protagonisten sind hier nämlich karikaturhaft und auf der Grundlage von Figurenmustern gestaltet, die dem kollektiven Bilderfundus des sowjetischen Kaukasus-(Film-)Textes angehören. Abdrašitovs Film, in dessen Mittelpunkt drei russische Freunde stehen, spielt mit deren Kleidungs- und Verhaltensattributen auf Georgij Vicin, Jurij Nikulin und Evgenij Morgunov, drei populäre Komiker der sowjetischen Komödie der späten 1960er-Jahre, an. Diese mimen in einer Reihe von Kultfilmen das Trio Trus, Leonid Balbes und Byvaly und sind in den Kino-Zitatenschatz eingegangen. Als Vorlage für Gajdajs *Die kaukasische Gefangene* (Kavkazskaja plennica)²² dient die Novelle *Bela* (Béla) aus Michail Lermontovs *Held unserer Zeit*

22 *Die kaukasische Gefangene oder Šuriks neue Abenteuer* (Kavkazskaja plennica ili Novye priključenija Šurika; R.: Leonid Gajdaj, Sowjetunion 1967).

(Geroj našego vremeni) von 1839.²³ In diesem zweiten für die Romantik und das russische Kaukasus-Bild wichtigen Text findet die Inversion des Motivs „gefangen im Kaukasus“ statt, denn in „Bela“ gerät nicht der russische Offizier in die Hände der Einheimischen, sondern eine Tscherkessenprinzessin in russische Gefangenschaft. Der Bezwinger Pečorin verliert allerdings, kaum hat er die exotische Wilde erfolgreich akkulturiert, das Interesse an ihr und vernichtet sie damit endgültig. Darauf bezieht sich Gajdajs Komödie, wenn sie die Tscherkessen-Braut in flotte sowjetische Keilhosen steckt und sich mit einer Vielzahl an Verdrehungen über kulturelle Festschreibungen lustig macht. So erweist sich hier die traditionell unmögliche Liebe zwischen dem kaukasischen Mädchen und dem russischen Blondschoopf durchaus als lebbar – trotz aller Entführungs- und Verkaufsversuche der drei närrischen Antihelden Trus, Balbes und Byvalj.

Anders als bei Gajdaj, der den gutgläubigen Dummerjan in seiner Komödie im Vergleich gar nicht so schlecht wegkommen lässt, kehrt in Abdrašitovs *Die Zeit des Tänzers* dieser *Duračok* zwar als titelgebender „Tänzer“ Andrejka wieder, ist hier aber nicht der Gegenspieler, sondern einer von drei Freunden, die den Witzfiguren aus dem sowjetischen „Kaukasus-Text“ nachgebildeten sind. Dieser „russische“ Töpel macht sich besonders in den Augen seiner Freunde lächerlich, weil er den Krieg verpasst hat und nun durch Übererfüllung bei Veteranen und Frauen „zu punkten“ versucht. Penetrant orientiert er sich an traditionellen Mustern, ob das beim Tanzen und Reiten, in Sprache und Umgangsformen oder den Denkmustern ist. Sein schlechtes Rollenspiel kritisieren auch die Freunde: „Hier ist doch keine Schauspieltruppe, hier ist das Leben.“

Während also die russischen Protagonisten schon im Bilderregime und der Figurenanlage diskreditiert werden und sich lächerlich machen, indem sie in der Handlung Muster und stereotype Bilder des Kaukasus-Textes und seine imperialen und gewalttätigen Implikationen reproduzieren, bemühen sich die kaukasischen Protagonisten um subversive Affirmation. Wenn Tamara gezielt versucht, den Erwartungen ihres „Eroberers“ zu entsprechen, unterläuft sie die darin festgeschriebenen Machtverhältnisse und ermöglicht sich ein Weiterleben. Allerdings zu einem hohen Preis.

23 Michail Ju. Lermontov, Geroj našego vremeni, in: ders., Sočinenija v šesti tomach. Tom 6: Proza. Pis'ma, Moskva/Leningrad 1957, S. 202–347, hier S. 203–238.



*Närrische Troika – Filmstills aus „Die Zeit des Tänzers“
und „Die kaukasische Gefangene oder Šuriks neue Abenteuer“.*

Die Kaukasierin erscheint im Film zuerst in der Rolle einer geheimnisvollen kaukasischen Schönen, die sich von Andrejka, der auf Brautschau ist, einfangen lässt. Um wieder in ihrem ehemaligen Haus wohnen zu können, dient sie sich, züchtig und mit schwarzem Kopftuch gekleidet, dem neuen Bewohner als Dienerin und Geliebte an. In der Szene ihres Einzugs wird sie beim Einräumen der wenigen Habseligkeiten in ihrem angeblich „neuen Heim“ gezeigt. Ihr Beschützer beobachtet sie dabei. In einem vorsichtigen Gespräch werden die hierarchischen Beziehungsverhältnisse aktiv durch Tamara etabliert. Die kaukasische „Fremde“, die ihre Rückkehr nach Hause manipulativ in die Wege geleitet hat, entspricht in ihrem unterwürfigen Verhalten genau den Erwartungen ihres neuen „Herrn“ und stellt ihn damit zufrieden.

„Ich fühle die Zartheit, fühle sie! [...] Aber warum denn per ‚Sie‘? Mich hat noch niemand mit Sie angesprochen.“

„Ich empfinde Hochachtung.“

„Hm, wie kannst du mich denn achten, wenn du mich eigentlich gar nicht kennst?“

„Sie sind ein guter Mensch.“

„Hm, hm. Was bin ich schon für ein guter Mensch, wenn du mich doch betrunken auf dem Bahnhof gefunden hast.“

„Das waren doch Sie, die mich gefunden haben dort auf dem Bahnhof, wo ich gelebt habe. Und Sie haben mich hierher gebracht. – Sie sind erschöpft.“



„Bela-Tamara“ – ein Rollenspiel. Filmstills aus „Die Zeit des Tänzers“.

Schon die nächste Szene zeigt die gehorsame „Gefangene“ als völlig andere Frau. Während einer Busfahrt in die Stadt trifft Tamara im Gedränge ihren Mann, den sie in den Kriegswirren verloren hat. Ihre Mimikry erklärt die Frau, die sich hier für den Zuschauer erstmalig als ehemalige Literaturlehrerin entpuppt, im Paradigma des Kaukasus-Textes:

„Ich habe gleich darum gebeten, in den Laden fahren zu dürfen.“
 „Darum gebeten?“
 „Ich habe jetzt einen gestrengen Herrn.“
 „Wer bist du denn? Wer bist du jetzt?“
 „Ich weiß selbst nicht, wer ich bin. Irgendeine Wilde. Hast du Bela gesehen?““

Mit ihrem Mann legt Tamara für einen Moment das Rollenspiel ab und verwandelt sich zurück in eine moderne Frau, die raucht und trinkt, in eine, „die nicht wusste, dass sie Bela ist, die dafür aber die Klassiker kannte“, wie ihr Mann sie charakterisiert. Aber auch dieses Wiedersehen in einem kleinen Straßencafé ist keine „Heimkehr“, es ist nicht von Dauer und durch unterschwellige Vorwürfe und Verzweiflung geprägt. Denn Versprechen wurden gebrochen, das Haus ging verloren, die Kinder sind tot und Temur ist kein Arzt mehr, sondern nur noch für den Tod zuständig. Dieser Moment des Herausfallens aus der neu-alten Rolle, die kurze „Rückkehr“ in die eigene Vergangenheit in Friedenszeiten, markiert in seinem Kontrast lediglich die beginnende Eskalation der Ereignisse.

Betrachtet man auch hier das Ende des Films, die auch hier tragische Lösung des Konflikts, dann könnte man beinahe glauben, Abdrašitov habe in seinem Finale Bodrovs Schlusszene regelrecht zitiert. Doch auch hier setzt er eine Inversion der tradierten Bilder ein. Denn in *Zeit des Tänzers* führt der Russe den Kaukasier zur Hinrichtung, um ihn schließlich freizulassen, er erweist sich somit auch in der Rolle des Mädchens, das die Fesseln löst. Doch damit ist der Konflikt keineswegs aus der Welt, und das Morden geht weiter. Denn obwohl der harmlose, als Einziger vom Krieg nicht berührte Andrejka das ganze Maskenspiel durchschaut und dem als Rächer heimgekehrten Temur die Freiheit schenkt, gibt es nichts mehr zu retten. „Das ändert nun auch nichts mehr“, versucht der Kaukasier dem treuherzigen Russen zu erklären. Und er wird recht behalten: Am Ende sind bis auf den Kriegsgewinnler Valerka alle tot oder fort. Auch Andrejka reitet (immerhin mit „Gurkensud, Roß und Weib“) im Schlussbild dem Horizont entgegen.

Ivan in der Endlosschleife des Kriegs – ein Gefangener auf immer

Die beiden bislang erörterten Filme über Gefangene und Rückkehrer im historischen Kontext des Ersten Tschetschenienkriegs gestalten ihre Kritik am Krieg zwar mittels divergierender Anleihen am Kaukasustext und auf unterschiedlich reflektiertem Niveau, was die Wahrnehmungsmuster des „Anderen“ angeht, sie ähneln sich jedoch in der jeweiligen Schlussformel. Denn obgleich in beiden Filmen die Bemühungen, beide Seiten auf der Grundlage von Freundschaft und Liebe zu versöhnen, tragisch scheitern, wird die traditionell an diesem Punkt aufs Neue einsetzende Gewaltspirale der Rache verworfen. Die jeweilige russische Identifikationsfigur verlässt am Ende der Filme den Kaukasus, um nicht wiederzukehren. Der damit einhergehende Verlust des Fremden und die verlorenen Möglichkeiten werden als solche wahrgenommen und betrauert. Ganz anders verfahren zwei weitere Filme, *Krieg* (Vojna) von 2002 und *Der Gefangene* (Plennyj) von 2008, die sich auf den Zweiten Tschetschenienkrieg beziehen, der 1999 begann und bis 2009 andauerte. In beiden Filmen wird die Unmöglichkeit gezeigt, den Kriegsschauplatz endgültig zu verlassen.

Das äußerst brutale und aufgrund seiner Ambivalenz und der rassistischen, wenn auch geschickt personalisierten Blickweise stark umstrittene Drama *Krieg* (2002) von Aleksej Balabanov ist ein Film nicht nur über



Die Heimkehr: Filmstills aus „Krieg“.

Tschetschenien, sondern über den Zustand des Krieges als Endlosschleife.²⁴ Diese Neuerzählung der Gefangenengeschichte ergänzt die bereits bekannten Protagonisten, zwei russische Kriegsgefangene im Kaukasus, die unter grausamen Bedingungen in einem Loch zu verrotten drohen, um zwei weitere Figuren, zwei europäische zivile Geiseln, einen Mann und eine Frau. Der Engländer John und seine Verlobte Margaret verkörpern schon rein optisch die im Film verkündete Formel des Krieges: Es handelt sich um einen Krieg zwischen „Weißen“ und „Schwarzen“. Auch hier werden die Topoi des Kaukasus-Textes eingesetzt und die Geschichte einer Gefangenschaft und die Befreiung daraus um- und weitererzählt. Der Bezug auf die Vorläuferfilme wird direkt ausagiert: In der Grube verrottet bei lebendigem Leibe Sergej Bodrovs offensichtlich doch zurückgekehrter „Tschetschenien-Heimkehrer“, diesmal als Hauptmann Medvedev. Auch hier wird dieser Gefangene vom Kultschauspieler Bodrov gespielt. Obgleich der literarische und filmische Prätext des romantischen Gefangenen im Kaukasus hier prominent zitiert wird, ist ein anderer Diskurs nicht minder relevant. Der Film reflektiert den Krieg als ein von Medien erzeugtes und am Leben erhaltenes Spektakel.

Anders als in den bislang betrachteten Vorläuferfilmen kehren die beiden „Ivans“, der junge russische Soldat und der Engländer, bereits im ersten Drittel des Films nach Hause zurück – allerdings nur auf Zeit. Die in ihren Camouflage-Anzügen fehl am Platz wirkenden Tschetschenienheimkehrer zeigt der

24 Zur Diskussion rund um den Film siehe z. B. die Juli-Ausgabe von *Iskusstvo kino* 2002, in der gleich vier führende Filmkritiker (Moskvina, Dolin, Sitkovskij, Karachan) ihre Sicht des Films darlegen.

Film verloren in der Kapitale des Konsums. Zu Hause angekommen, vermisst Ivan die adäquate Aufnahme seiner entsetzlichen Erfahrungen: Der Vater begrüßt es, dass der Krieg den Jungen zum Mann gemacht habe, die Mutter bedauert, den Sohn im Fernsehen verpasst zu haben, und die Freunde haben ihre eigenen „Kriegsopfer“ im kleinkriminellen Bandenkrieg in der sibirischen Provinz zu beklagen. John ist lediglich zurückgekehrt, um das Geld zum Freikauf seiner Verlobten zu beschaffen, denn Margaret ist unter entsetzlichen Bedingungen in der Gewalt der tschetschenischen Entführer zurückgeblieben. Da keine der offiziellen Stellen, weder in England noch in Russland, den Engländer beim Freikauf unterstützen will, macht John Ivan ausfindig und kehrt mit ihm auf eigene Faust nach Tschetschenien zurück. Die beiden führen nun ihren privaten Krieg gegen den Terror, an dessen Ende die Befreiung der Geisel gelingt – allerdings unter Aufgabe jeglicher Werte und dem Verlust von Würde auf allen Seiten. Und die filminterne Kamera ist auch immer dabei, John hat bereits die Rechte an der Story für die Lösegeldsumme veräußert.

Der Film setzt noch vor den Titeln mit schwarz-weißen Dokumentaraufnahmen aus Tschetschenien ein. Was im ersten Moment einen Authentizitätseffekt erzeugt, führt vor allem die mediale Verfasstheit unserer Bilder vom Krieg vor Augen, die der Film im Weiteren immer wieder verhandelt. Auch die anschließend etablierte Rahmenhandlung ist doppelt medialisiert: Wir sehen sie in einer Doppelung auf der Kinoleinwand, da Ivan, der hier dem Anschein nach in einem Gefängnis einem Journalisten seine Geschichte erzählt, offensichtlich gefilmt wird. Dann blendet der Film zurück in den Kaukasus und zeigt Ivans Erzählung im Folgenden farbig und überaus drastisch. Im kaukasischen Aul taucht zuallererst, während noch die Filmtitel im Vordergrund laufen, ein tschetschenischer Kämpfer mit Filmkamera auf. Für den Zuschauer mag hier der Eindruck entstehen, die Arbeit auf einem Filmset zu verfolgen: Die Kamera nimmt im Folgenden eine äußerst brutale Hinrichtung zweier russischer Gefangener auf. Im Verlauf der Szene wird allerdings klar, dass hier fiktionsimmanent „real“ gemordet wird – und zwar auch für die Kamera. In einer der nächsten Sequenzen wird der Zuschauer nämlich noch einmal mit der Hinrichtung konfrontiert, diesmal auf einem Computerbildschirm während der Aufbereitung des Geschehens für ein Drohvideo im Internet. Das von Balabanov hier entfaltete Narrativ über den Krieg im Kaukasus ist somit mehrfach medial gebrochen, es besteht aus ineinander verschachtelten und für die Medienmaschinen erzeugten Bildern. Der „Kaukasus“ als Motivkomplex wird

im Laufe des Films auffällig oft durch die Linsen und Objektive von Schusswaffen und Film-„Waffen“ gezeigt. Der Doppelbedeutung von „shoot“ ist ein ganzer Dialog zwischen den beiden Rächern gewidmet.²⁵

Auf zweifache Weise distanziert sich der *shooter* Balabanov allerdings vom eigenen Filmnarrativ: Wir bekommen in der Binnengeschichte ausdrücklich die personalisierte Perspektive Ivans zu sehen, der im Gefängnis von seinen Erlebnissen berichtet. Der hier in einer Art Beichtsituation vorgeführte junge Russe bereut nun aber keineswegs oder betrauert die verlorenen tschetschenischen Freunde. Vielmehr will ihm nicht einleuchten, dass er als Zivilist nicht das tun darf, was als Soldat seine Pflicht ist. Er hofft deshalb auf Putin und eine Justizreform, um aus dem russischen Gefängnis zu kommen, in dem er sich zu Unrecht wähnt. Balabanovs Verkörperung des Typus „Ivanuška“ greift hier selbst zur Waffe, um Ordnung zu schaffen und Gerechtigkeit herbeizuführen. Denn wie sein Gegenspieler Aslan, der brutale Anführer der Guerilla-Gruppe und offenbar wohlhabende Besitzer mehrerer Lokalitäten in Moskau, sagt: „Man ist entweder Hirte oder Hammel.“ Und daraus leitet der Film seine Strategie auf der ideologischen Ebene ab, wie Christine Engel treffend zusammenfasst:

„Wir Russen müssen die einzige Sprache lernen, die die Tschetschenen verstehen. Und das ist auf die einfache Formel zu bringen – entweder bringen wir sie um oder sie uns. Solange wir in unseren humanistischen Diskursen verhaftet bleiben, werden wir immer die Schlachthammel sein.“²⁶

Auch die mehrfache mediale Verschachtelung relativiert das Gezeigte, und doch gibt es keine wie auch immer geartete kritische Instanz innerhalb des Geschehens, was die Aussage des Films ideologisch bedenklich macht. Über viele Filmminuten hin ist der Zuschauer der stereotypisierten *action* ohne geringste kritische Brechung ausgeliefert. Selbst der zuerst noch über die pure Gewalt entgeisterte Engländer verliert alsbald jegliche zivilisatorische Hemmung und beginnt zu morden, verrät letztlich Ivan, gegen den

25 Larissa Maljukova, Bratec Ivanuška i shoot s nim, in: Novaja gazeta 19 (18. 3. 2002), <http://www.novayagazeta.ru/society/17311.html> (17. 10. 2013).

26 Christine Engel, Kulturelles Gedächtnis, neue Diskurse. Zwei russische Filme über die Kriege in Tschetschenien, in: Osteuropa 53 (2003) 5, S. 604–617, hier S. 613.

er nach gelungener Befreiung aussagt, und macht zu guter Letzt das große Geschäft mit seinen Videoaufzeichnungen und einem Buch zum blutigen Abenteuer. Bevor der Film an seinem Ende auch visuell in die Rahmenhandlung und das Gefängnis zurückkehrt und damit den Heimkehrer als Rückkehrer und Gefangenen gleichzeitig markiert, entwirft Balabanov für die Binnenerzählung einen scheinbar versöhnlichen Schluss: Man sieht die friedliche Aufnahme von Ivan und einem Tschetschenen auf dem Rollfeld vor dem Heimflug. Es ist dies ein winziger Moment der Waffenruhe, bevor wir erfahren, dass eben dieser Hirte, den Ivan durch brutalste Erpressung zum Verräter und Helfershelfer gemacht hat, sich auf die an ihm verletzten Menschenrechte berufen wird und Ivan hinter russische Gitter bringt. In der Logik der Binnenerzählung vom versagenden Staat, von fehlender Gerechtigkeit für die „weiße“ Sache und vom rächenden Jungen von nebenan schreit das natürlich nach Vergeltung und nicht nach Versöhnung.

Im Jahr 2009, am Ende des Zweiten Tschetschenienkriegs und nach den verschiedenen Terroranschlägen, setzt der Regisseur Aleksej Učitel' noch einmal mit dem Film *Der Gefangene (Plennyj)* an. Auch dieser Film ist eine Literaturverfilmung, diesmal eines Kaukasus-Textes neueren Datums. Der Film rekurriert auf Vladimir Makanins kurz vor dem Ersten Krieg verfasste und in gewisser Weise helllichtige Erzählung *Der kaukasische Gefangene (Kavkazskij plennyj)*,²⁷ in der es der Autor wieder mit Puškins Gefangenem und mit der „Fernstenliebe“ versucht.²⁸

Diesmal ist allerdings nicht der russische Soldat der Gefangene, und es handelt sich auch nicht um eine neue Bela, die im Mittelpunkt steht, sondern ein junger, ausgesprochen schöner tschetschenischer Kämpfer ist hier die Geisel. Ihn haben zwei russische Soldaten gefangen genommen, um ihn gegen ihre in einen Hinterhalt geratene Einheit einzutauschen. Die drei bewegen sich durch die Gebirgslandschaft wie auf einem labyrinthischen Weg. Während sie immer wieder an denselben Orten vorüberzukommen scheinen, entwickelt einer der Soldaten eine Zuneigung zu dem Jungen, die (in der literarischen Vorlage noch deutlicher als im Film) Züge von Begehren

27 Vladimir Makanin, *Kavkazskij plennyj. Rasskaz*, in: ders., *Sobranie sočinenij*, Tom 4, Moskva 2003, S. 350–374.

28 Zu diesem schon bei Tolstoj angelegten ethischen Prinzip vgl. Micha Brumlik, *Fernstenliebe. Tschetschenien, Tolstoj und die Weltgesellschaft*, in: *Osteuropa* 56 (2006) 7, S. 3–16.



Schlussbild. Filmstill aus „Der Gefangene“.

annimmt. Die Tscherkessin aus dem Kaukasus-Text, die zum Liebesobjekt wird und sich aus Liebe opfert, ist hier ein Mann. Doch dieser Mann opfert sich nicht freiwillig, er muss geopfert werden: Als die drei unerwartet und noch unentdeckt auf tschetschenische Kämpfer stoßen, wandelt sich die aufkeimende Liebe des russischen Soldaten in kaltes Kalkül, und er erdrosselt den Jungen, noch bevor dieser sie verraten kann.

Auch hier sind Filmanfang und -schluss besonders aussagekräftig: *Der Gefangene* beginnt und endet im Inneren eines Transportwagens. In der Dunkelheit des Fahrzeugs sind die russischen Soldaten selber gefangen, sie sehen nichts vom Kaukasus – nur noch die mit Einschusslöchern übersäten Abdeckplanen von Innen. Dabei beruhigen sie ihr Gewissen mit der Ring-Formel: „Wenn nicht du ihn, er dich!“ Učitel’ setzt gegen diesen geschlossenen Raum und die Kreisstruktur noch ein weiteres Schlussbild: Nicht mehr die Militärscheinwerfer beleuchten den Kaukasus, sondern ein Licht von oben – ein in seinem Kitsch frustrierendes Bild einer mehr als unwahrscheinlichen Erlösung.

Resümee

In der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre sind es in Russland Filme über den Krieg und seine gesellschaftlichen Folgen wie *Musulmanin*, *Der Kaukasische*

Gefangene, *Die Zeit des Tänzers* und *Blokpost*,²⁹ die auf der Folie der noch nicht lange zurückliegenden, gewaltsamen Konflikte mit Afghanistan und Tschetschenien die eigene Gesellschaft mithilfe der Figur des Heimkehrers oder mit dem Thema der (zumindest erträumten bzw. unmöglichen) Rückkehr aus dem Krieg kritisch betrachteten. Das Russland der Post-Perestrojka mit seinen Rudimenten einer auf der Orthodoxie fußenden Kultur wird in diesen filmischen Beispielen als moralisch beschädigt und zunehmend nihilistisch modelliert.³⁰ Die Vertreter der militärischen Macht werden als korrupt und ausschließlich profitorientiert gezeigt, die einfachen Soldaten sind fremde Eindringlinge, der Situation ausgeliefert und hilflos. Wenn sie nicht fallen, werden sie nach ihrer Rückkehr in ihren individuellen Umgangsweisen mit den Erlebnissen im Krieg als für immer stigmatisiert und aus der Gesellschaft ausgeschlossen gezeigt. Im Vergleich der Werte und Imperative der kollidierenden Kulturen ist es in diesen Filmen die russische Kultur, die als aggressiv und schuld an den Zerstörungen dargestellt wird, ob nun auf den umkämpften Territorien oder in den vom Krieg und seinen Folgen infizierten Gemeinschaften einer nur oberflächlich heilen Heimat.

Verlängert man nun die zeitliche Perspektive um die Nuller- und damit die Putin-Jahre mit dem Zweiten Tschetschenien-Krieg und engt man den Blick auf Filme ein, die ausdrücklich Tschetschenien zum Thema haben, erstaunt schon einmal die schiere Fülle an Produktionen. Die größere Menge der Kriegsfilme sind an typischen Genremustern orientiertes Mainstream-Kino oder TV-Produktionen für ein Massenpublikum. Allerdings sind unter den Tschetschenien-Kriegsfilmen auch und gerade Literaturverfilmungen und Werke von Autorenfilmern zu finden. Im Vergleich mit dem Jahrzehnt zuvor ändern diese Filme deutlich ihre Axiologie, was die Darstellung des Kriegs und seiner Folgen für die involvierten Akteure angeht. Nicht nur ist überall Krieg – von den Kleinbanden in Sibirien über einen globalen Krieg um Ressourcen, Drogen, Finanzen bis hin zum Heiligen Krieg des Dschihad –, dieser Krieg kennt auch kein Ende. Das neue russische Selbstbild der 2000er-Jahre als „stark, selbstbewusst und bereit, gegen jedweden neu

29 *Musul'manin* (R.: Vladimir Chotinenko, Russland 1995), *Blokpost* (R.: Aleksandr Rogožkin, Russland 1999).

30 David Gillespie, Defence of the Realm: The „New“ Russian Patriotism on Screen, in: *The Journal of Power Institutions in Post-Soviet Societies* 3 (2005), S. 2–9, hier S. 4.

ausgemachten Feind loszuschlagen“, findet David Gillespie in seiner Untersuchung zum neuen russischen Patriotismus auf der Leinwand in den analysierten Kriegsfilmern ebenso bestätigt wie, was nicht weiter verwundert, die Propagierung eines Kampfes um territoriale Integrität und die Wiederherstellung des Nationalstolzes. Dabei werden die Vergangenheit und die daraus erwachsende postkoloniale Verantwortung vollkommen ausgeblendet.³¹ Auffällig dabei ist allerdings, dass im Kern dieser symbolischen Repräsentationen eines Neo-Imperialismus das Metanarrativ einer verletzten nationalen Identität fortgeschrieben wird. Das könnte auch erklären, warum das Motiv „Gefangen im Kaukasus“ so populär bleibt. Durch diese traditionelle Folie erweist sich die zum Sieg umgedeutete Heimkehr, von der die Filme erzählen, immer von einer vorangegangenen Demütigung infiziert. Sie lässt den Heimkehrer zum Rächer werden und legitimiert seine weiteren Handlungen. Dieser Rächer bleibt ein fortwährender Gefangener des Krieges und trägt diesen tragischerweise immer weiter. Nach zwei Jahrzehnten gewaltsamer Auseinandersetzungen zwischen Zentrum und der kaukasischen Peripherie wird der Krieg im Kaukasus nicht mehr nur durch den Rückgriff auf symbolische Bilder erzählt, sondern er selbst ist zum Symbol für Mechanismen der alles andere als friedlichen Politik in der Russischen Föderation geworden.

31 Ebenda.

Rückkehr in die Fremde

Repräsentationen von Normalitäten im kroatischen

Nachkriegsfilm *Sorry for Kung Fu*

Die Frage „Bist du noch normal?“ zieht sich wie ein Leitmotiv durch die Gesamthandlung des Films *Sorry for Kung Fu* (*Oprosti Za Kung Fu*) von Ognjen Sviličić¹ aus dem Jahr 2004. Die wechselseitige (Selbst-)Vergewisserung der Charaktere, was denn nun das „Normale“ sei, wird dabei auf unterschiedlichen Ebenen in dem vom Krieg gezeichneten post-kommunistischen Kroatien verhandelt.

Mira, die Protagonistin des Films, kehrt hochschwanger aus der Fremde in ihre Heimat im kroatischen Hinterland (*Dalmatinska Zagora*) zurück, nachdem sie die Zeit des Jugoslawienkonflikts als Kriegsflüchtling in Deutschland verbracht hat. Die Abwesenheit eines legitimen bzw. illegitimen Erzeugers ihres ungeborenen Kindes steht der gesellschaftlichen Normalitätsvorstellung entgegen und ist Auslöser für innerfamiliäre Konfliktsituationen. Hierbei werden zwei Normalitätsvorstellungen aufgezeigt, die sich über die Kriegsjahre hinweg voneinander entfernt haben.² Mit ihrem

- 1 Ognjen Sviličić, geboren 1971, gehört zu den Vertretern des neuen kroatischen Films (*novi hrvatski film*), der sich nach dem Jugoslawienkrieg aus jungen Regisseuren formierte. Sviličić behandelt in all seinen Filmen sozialkritische Themen. Der Film *Sorry for Kung Fu* (*Oprosti za Kung Fu*) war sein erster internationaler Publikumserfolg, diesem folgte der Film *Armin* (2007), der im selben Jahr auf der Berlinale gezeigt wurde.
- 2 Der sich von dem lateinischen Begriff „norma“ ableitende Begriff „normal“ geht ursprünglich zurück auf die Bezeichnung eines rechten Winkels sowie auf Regeln und Vorschriften, die zu befolgen sind, um der Norm zu entsprechen. Von der neulateinischen Ableitung „normalis“ und „normativus“ stammen nachfolgend die gebräuchlichen Begriffe der Norm sowie alle Begriffe des „Normalen“ ab (vgl. Jürgen Link, Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Göttingen 2006, S. 33 f.). Mit der hier angewendeten Begriffskonstruktion „Normalitätsvorstellungen“ soll in diesem Text auf die im Alltag der Protagonisten gebrauchte Begrifflichkeit des Normalen sowie auf die Konstruktion von Norm verwiesen werden.



Mira kehrt in ihre Heimat im kroatischen Hinterland zurück.

nonkonformen Verhalten stößt Mira damit nicht nur innerhalb der Familie auf Widerstand, sondern auch innerhalb der Dorfgemeinschaft.

Was ist das Normale?

Aus soziologischer Sicht entstehen Normen und die Wahrnehmung des „Normalen“ durch Sozialisationsprozesse, die in unterschiedlichen Gesellschaften, aber auch innerhalb einer Gesellschaft verschiedenste Ausprägungen besitzen. Normen sind Konstrukte, auf welche soziale Gruppen zurückgreifen.³ Zwischen den Individuen einer sozialen Gruppe werden soziale Verhaltensregeln bestimmt, die den Charakter der stillen Vereinbarung in sich tragen. Es sind informelle Vorschriften, die nicht auf einem niedergeschriebenen Regelwerk beruhen,⁴ bei denen unklar ist, wer sie letztlich getroffen hat.⁵ Eine universell geltende Norm existiert dabei nicht, da sich jede soziale Gruppe ihre eigenen Normvorstellungen konstruiert.⁶ Nichtsdestotrotz orientiert sich die jeweilige

3 Nach dieser Definition können auch kleinere soziale Einheiten wie Familienverbände, Sippen und Stämme als Gesellschaften, Gemeinschaften oder Gruppierungen bezeichnet werden.

4 Heinrich Popitz, *Soziale Normen*, Frankfurt a. M. 2006, S. 80.

5 Ebenda, S. 61.

6 Thomas Ward, *Norms and Security. The Case of International Assassination*, in: *International Security* 25 (2000) 1, S. 115.

Gruppe an weitverbreiteten und etablierten Wertvorstellungen und stellt damit mittelbare Vorschriften für das menschliche Handeln her.⁷ Diese Regeln besitzen gesellschaftliche Relevanz, da der komplexen menschlichen Interaktion ein Muster bereitgestellt wird, dessen Struktur eine Orientierung im Umgang miteinander bietet. Mit diesem auf einem Muster beruhenden Wissen sind die Handlungen des Anderen berechenbar.⁸ Das Ziel der Normgebundenheit menschlicher Handlungsweisen steht damit in einem engen Zusammenhang mit der Vorhersehbarkeit von bestimmten Handlungsabläufen, die es ermöglicht, sich aufeinander einzustellen, und zugleich den Umgang miteinander erleichtert. Eine gesellschaftliche Ordnung kann also ohne die Anerkennung von gewissen Normvorstellungen nur schwer hergestellt werden.⁹

Krieg als Abweichung von Normalität

Sviličić's Film zeigt, wie der Krieg und die daraus resultierenden gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Umbrüche in Kroatien zu einer Verhärtung des Normalitätsverständnisses geführt haben und wie diese starren Vorstellungen allmählich aufweichen. Ähnlich eng gefasste Normalitätsvorstellungen waren nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auch in der Bundesrepublik Deutschland zu beobachten, wie der Literaturwissenschaftler und Normalismusforscher Jürgen Link in seiner jüngsten Publikation festhält. Der von ihm als Protonormalismus bezeichnete Zustand erfuhr zunächst eine langsame, dann jedoch in den 1960er-Jahren starke Transformation und wandelte sich zu einem flexiblen Normalismus, der eine Vielfalt an Normalitäten zuließ. Nach Link kam es durch die Bewältigung der Vergangenheit zur Ablehnung des Protonormalismus. Mit dem Beginn des sogenannten Wirtschaftswunders setzten sich flexible Normalitätsvorstellungen durch.

Mira, die durch ihren Auslandsaufenthalt nicht an den strukturellen Veränderungen der kroatischen Gesellschaft teilnehmen konnte, wird die Eingliederung erschwert. Sie hat zudem die Normvorstellung jener Hare-

7 Hans Paul Bahrdt, *Schlüsselbegriffe der Soziologie. Eine Einführung mit Lehrbeispielen*, München 2003, S. 49.

8 Ebenda, S. 48.

9 Popitz, *Soziale Normen*, S. 64.

Krishna-Gruppierung angenommen, der sie sich in Deutschland angeschlossen hat. Aufgrund der verschobenen Normalitätsvorstellungen sind sowohl Miras als auch die Handlungsweisen ihrer Eltern für das jeweilige Gegenüber nicht mehr nachvollziehbar und damit auch nicht vorhersehbar. Mira gerät nicht nur in einen Konflikt mit den Familienmitgliedern, sondern gleichzeitig auch mit der ihr von Geburt an zugewiesenen sozialen Gruppe, deren Stellvertreter die Eltern sind.

Sviličić porträtiert eine Heimkehrerin aus dem kriegsbedingten Exil, die mit den gesellschaftlichen Erwartungshaltungen ihrer sozialen Gruppierung konfrontiert wird und sich an die neuen sozialen Strukturen anpassen soll. Dabei steht nicht, wie so oft im Film, die Darstellung eines Mannes, der als Wehrdienstleistender in seinen Heimatort zurückkehrt, im Mittelpunkt, sondern eine Frau, die sich in verhärteten Rollenbildern wiederfindet. Diese in der Filmgeschichte bislang selten berücksichtigte Problematik, die sich mit den sozialen Widrigkeiten insbesondere von Rückkehrerinnen aus dem Ausland auseinandersetzt, die den vorherigen Platz in der Gesellschaft wieder einnehmen möchten, soll hierbei in den Fokus gerückt werden.

Verschiebung von Normalitätsvorstellungen

Rückblickend war nach Meinung Miras vor Kriegsbeginn noch alles im Bereich des Normalen gewesen. Im Krieg und ihrer Emigration sieht sie die Ursachen für die Verschiebung der Normalitätsvorstellung, denn ihren Vater hatte sie „früher [also vor dem Krieg, K. S.] noch normaler“ wahrgenommen. Durch den Krieg aber sind die Rollenmuster erstarrt und das Nationsverständnis eng gefasst worden, was Mira nach der Geburt ihres Sohnes besonders zu spüren bekommt. In ihrer Heimat sieht sich die junge Mutter xenophoben Reaktionen ausgesetzt, da der unbekannte Kindsvater Chinese ist.

Der durch den Krieg verursachte Umbruchprozess wird mit der Figur Miras verdeutlicht. Ihre moderne, alternative, kosmopolitisch und urban geprägte Lebensart, die flexible Normvorstellungen beinhaltet, steht in offensichtlicher Diskrepanz zu den kriegsbedingt verhärteten Normen ihrer kroatischen Heimat.

„Flexibilität“ ist hier im Sinne einer offeneren Lesart von Normalitätsvorstellungen zu verstehen, in denen mehrere Alternativen von Normalität

nebeneinander existieren. Heinrich Popitz zufolge wird durch die Handlungen der Mitglieder einer Gruppe erschlossen, welches Verhalten der Norm entspricht, die nicht zwingend statisch festgelegt sein muss, sondern mehr eine nonverbale sowie veränderbare Instanz ist. Die Reaktion der Anderen, der Gruppenöffentlichkeit und deren Autoritäten ist ein Beleg dafür, inwieweit das Verhalten des Einzelnen akzeptiert wird. Sie bestimmt letztlich, wie das Verhalten normativ zu interpretieren ist.¹⁰ Das Gegenüber definiert nicht nur Normvorstellungen, sondern auch nichtkonforme Normvorstellungen. Ein Sich-selbst-Feststellen als soziales Wesen ist damit von einem Gegenseitigkeitsprinzip abhängig.¹¹

Über die (Selbst-)Vergewisserung der eigenen Normalität Miras und auch ihrer Familie findet also gleichzeitig ein Abgrenzen gegenüber dem/ den Anderen statt, wodurch eigene Normalitätsvorstellungen definiert werden können. In verschiedenen Gesellschaften herrschen nicht grundlegend unterschiedliche Normvorstellungen, sondern oftmals werden nur verschiedene „Prioritäten“ gesetzt, woraus sich unterschiedliche Gewichtungen bei den negativen und positiven Sanktionen ergeben.¹² Diese erfolgen, wenn das eigene Sozialverhalten von dem erwarteten einer Gruppierung abweicht oder diesem entspricht. Positive Sanktionen bestätigen gewünschte Verhaltensweisen, sie sichern damit die vorgegebenen Normen. Negative Sanktionen hingegen unterdrücken bestimmte Verhaltensweisen oder belegen diese mit Strafen wie z. B. Freiheitsentzug, Entzug der Anerkennung, Ausschluss aus der Gemeinschaft oder Ignoranz.¹³

Traditionen und Sanktionen

Als alleinerziehende Mutter entspricht Mira nicht den im Hinterland Kroatiens vorherrschenden Normvorstellungen. Gemäß den traditionellen Rollen nimmt sich Miras Vater entgegen ihrem Wunsch des „Problems“ an, dass

10 Ebenda, S. 70.

11 Ebenda, S. 64.

12 Bahrdt, Schlüsselbegriffe der Soziologie, S. 56.

13 Wilfried Barner (Hrsg.), Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung, München 1989, S. 79 f.

sie das Kind eines unbekannten Vaters austrägt. Der Vater stellt innerhalb der patriarchal organisierten Gruppierung das offizielle Familienoberhaupt dar, wodurch er automatisch legitimiert ist, negative Sanktionen bei abweichenden Normzuständen zu verhängen. Die Familie ist die erste Instanz der sozialen Kontrolle und damit Mikrokosmos einer größeren Gemeinschaft, welche die Regeln weitergibt und über die Grenzgänger wacht, die Normen überschreiten und ins Abnormale zu fallen drohen.

Miras Vater möchte, dass sie sich als Witwe ausgibt, um sich so negativen Sanktionen zu entziehen. Auch ihre Mutter sieht in dieser Idee einen Ausweg, mit der Begründung, dass dies doch ganz normal und Bestandteil alter Bräuche sei. Mira lehnt diesen Vorschlag jedoch irritiert ab. Witwe zu sein würde bedeuten, Trauerkleidung zu tragen, was die junge Frau als öffentliche Stigmatisierung begreift. Diese von der Familie und damit auch der Gesellschaft an sie herangetragene Verhaltensweise erscheint ihr unnormale und „debil“. Mit ihrer ablehnenden Haltung setzt sie sich der Gefahr negativer Sanktionen aus, die bis zum Ausschluss aus der familiären und sozialen Gemeinschaft führen können.

Endogamie – Sexualität und soziale Kontrolle

Entgegen Miras Wunsch engagiert ihr Vater Jozo einen Heiratsvermittler, den er *Kum* nennt,¹⁴ um die soziale Ordnung wiederherzustellen. Doch nicht irgendein Mann soll Ehepartner seiner Tochter werden, sondern ein Kroat, denn Ethnizität spielt während des Krieges wie auch im post-kommunistischen Kroatien eine wichtige Rolle. Das Andere, das über die Ethnie als auch über die religiöse Orientierung definiert wird, erfährt einen Ausschluss aus der nationalen Gemeinschaft, um die ethnische Gruppierung zu bewahren. Miras Vater lehnt damit alle potenziellen Heiratskandidaten ab, die anderer ethnischer Herkunft sind: Er wünscht sich einen „ganz normalen“ Schwiegersohn und entscheidet sich letztlich für den geistig zurückgebliebenen Mate, der darüber hinaus dem Vater von Nutzen ist, denn als Minenentschärfer

14 Mit der Bezeichnung *Kum* wird im ehemaligen jugoslawischen Raum der Trauzeuge, aber auch der Patenonkel bezeichnet, dessen Stellung in der Familie der eines Familienmitgliedes entspricht.



Mira und der Heiratsvermittler.

ist er in der Lage, Jozos Ackerflächen, die seit dem Krieg vermint sind, zu bereinigen.

Der Heiratsvermittler, kann als ein Bindeglied zwischen der sozialen Gruppe und der darin inkludierten Familie gesehen werden, der sich um die Wiederherstellung der Norm bemüht.¹⁵ Hierbei wird deutlich, dass vor allem die männlichen Mitglieder der sozialen Gruppierung, der Vater wie auch der Kum, vorgeben, was das Normale sei. Die Mutter sowie Mira sind die Normadressatinnen, an die sich die Erwartungen richten. Die sogenannten Normsender „behalten sich damit nicht nur vor, die Normen zu bestimmen, sondern auch negative Sanktionen festzulegen und zu verhängen“.¹⁶

Ein wesentlicher Aspekt für die erfolgreiche Partnersuche ist dem Heiratsvermittler zufolge jedoch, dass Mira ihre bisherigen sexuellen Erfahrungen zu verschweigen hat bzw. diese in ihren Handlungen nicht deutlich werden. Sexualität ist damit nicht mehr Sache Miras, also des Individuums, sondern ihrer sozialen Gruppe. Die Regulierung der Sexualität und damit auch des Gesellschaftskörpers spiegelt nach Michel Foucault gesellschaftliche Machtverhältnisse wider, die vom Einzelnen sowohl die Regulierung als auch die Sicherung der Nachkommenschaft und damit gleichzeitig eine

15 Sviličić, Oprosti za Kung Fu, TC 10:35–16:41.

16 Bahrtdt, Schlüsselbegriffe der Soziologie, S. 59.

Disziplinierung des Körpers fordern.¹⁷ Nach Foucault hat das Bürgertum seit dem 18. Jahrhundert versucht, „sich eine Sexualität zu geben und sich von da aus einen spezifischen Körper, einen Klassenkörper mit einer eigenen Gesundheit, einer Hygiene, einer Nachkommenschaft, einer Rasse zu erschaffen: Selbstsexualisierung seines Körpers, Inkarnation des Sexes in seinen eigenen Körper, Endogamie zwischen dem Sex und dem Körper“.¹⁸ Foucault folgend überlagert (nach Sarasin) die Absicherung des Volkes damit die Sorge um das Individuum. Die Ausübung von Kontrolle ist eine „Funktion biopolitischer Strategien“.¹⁹ Mit der Kontrolle sowie Disziplinierung des weiblichen Körpers wird die Regulierung des Gesellschaftskörpers möglich. Er repräsentiert in einem weiter gefassten Sinn den moralischen und sittlichen Zustand der Nation.²⁰ Mit diesem Entwurf eines Volkskörpers erhält der individuelle weibliche Körper automatisch eine politische Dimension. Sexualität und die damit in Zusammenhang stehenden Geschlechterbeziehungen besitzen gleichzeitig eine zentrale Bedeutung für die kulturelle sowie politische Vorstellung von Identität und Differenz.²¹ Miras vor der Ehe praktizierte Sexualität fällt aus dem Rahmen der Normalitätsvorstellungen. Die Empfehlung des Kums, sexuelle Erfahrungen zu unterdrücken bzw. vorehelich praktizierten Sex zu verschweigen, soll den jungfräulichen Zustand vortäuschen, um traditionellen Erwartungen zu entsprechen. Mira erscheint die soziale Reglementierung als unnormale, was sie dazu veranlasst, die Rolle des Kums als sozialen Integrator und Stellvertreter jener größeren Gruppierung nicht zu akzeptieren, was zu beidseitigem Unverständnis und einem Aufbrechen der Rollenbilder führt.

17 Vgl. Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978.

18 Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1977, S. 149.

19 Vgl. Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Berlin 2001, S. 259.

20 Vgl. ebenda.

21 Vgl. dazu den Abschnitt „Sexualität und Normalitätsgebot“ in: Dorothee Obermann-Jeschke, *Eugenik im Wandel. Kontinuitäten, Brüche und Transformationen. Eine diskursgeschichtliche Analyse*, Münster 2008, S. 40 f.

Explosionen – Barometer der Erregung

Das Minenfeld an Miras Elternhaus ist neben den gesellschaftlich tradierten Normvorstellungen ein wiederkehrendes Motiv der Filmhandlung. Einerseits verweist es auf den erst kürzlich beendeten Krieg, andererseits ist es eine Metonymie für die individuellen, aber auch für die damit in Zusammenhang stehenden nationalen Entwicklungen bzw. Erschütterungen.

Das Minenfeld rückt erstmals in den Blick des Zuschauers, nachdem der Kum Mira die Regeln der Partnerfindung erklärt hat und anschließend in Unkenntnis der Gefahr den verminten Acker betritt. Ein weiteres Spannungsmoment entsteht, als Mira ihrem Verlobten Mate, der damit beschäftigt ist, die Minen auf dem Feld zu entschärfen, eine Flasche Wasser bringt. In Gegenwart ihrer Eltern betritt sie die Gefahrenzone, um zu ihrem Verlobten zu gelangen, und gefährdet so ihr Leben. Mit dieser Handlung versucht sie, ihren Eltern ihre „lebensgefährliche Situation“ zu verdeutlichen und auf das ihr entgegengebrachte Unverständnis aufmerksam zu machen. Hierbei bringt Mira zum ersten Mal ihre Furcht vor dem gesellschaftlichen Ausschluss zum Ausdruck und appelliert an ihre Eltern, eine tolerantere Haltung ihr und ihrem Kind gegenüber einzunehmen. Während der Zuschauer Miras Tun folgt, sieht er, wie Mate langsam das Feld von den Minen säubert. Sviličić deutet damit zwar an, dass sich die Geschehnisse zum Positiven hin entwickeln werden – allerdings sind an dieser Stelle des Films noch keine sichtbaren Auswirkungen feststellbar. Die emotionale Anspannung erreicht kurz darauf ihren Höhepunkt: Miras Vater erfährt, dass seine Tochter einen Jungen mit asiatischen Gesichtszügen geboren hat. Zornig wirft er daraufhin die Flasche, mit der er auf die Geburt seines Enkels anstoßen wollte, in das Minenfeld und löst damit eine Explosion aus.

Das verminte Feld und dessen Säuberung stehen symbolisch für soziale Beziehungen und Normalitätsvorstellungen. Der langsame Bergungsvorgang der Minen spiegelt das Aufweichen verhärteter Normvorstellungen wider. Mit dem Auffinden und Entfernen der Minen werden die durch den Krieg entstandenen emotionalen Konflikte langsam gelöst.



Im Kreißsaal: Mira und ihr Kind.

Der nationale Körper

Miras Kind wird aufgrund seiner phänotypischen Merkmale von den Großeltern und den im Kreißsaal liegenden Frauen als ein der eigenen Ethnie nicht zugehöriges Kind angesehen, was zu fremdenfeindlichen Reaktionen führt.

Zeitlich spiegelt der Film das post-kommunistische Kroatien der 1990er-Jahre wider, das von einer gesellschaftlichen Regression der Wertvorstellungen gezeichnet ist. Die nationale Identität sowie das Konzept von Familie, Mutterschaft und Männlichkeit befinden sich im Wandel. Das Thema „Familie“ dominiert die Medien und die Politik, wie Tatjana Pavlović in ihrer Studie festhält. Während der Wahlen im Jahr 1997 forderten Werbeplakate in den Straßen Zagrebs die Bürger auf, ihre Stimme der amtierenden Kroatischen Demokratischen Union (HDZ) zu geben. Ein Wahlplakat zeigte beispielsweise eine glückliche sechsköpfige kroatische Familie mit dem Vater als zentraler Figur in der Bildmitte. Während der Familienvater telefoniert, schauen alle anderen zu ihm auf und lächeln ihm zu. Dieses Bild entspricht den staatlichen Konventionen einer „normalen“ Familie: Mutter, Vater und Kinder. Es ist mit dem Slogan „Für ein friedliches, sicheres und reiches Kroatien“ überschrieben. Die hier veranschaulichte Familieneinheit war für die noch junge Nation ein essenzielles Narrativ. Kroatiens damaliger Präsident Franjo Tuđman (Amtszeit von 1990–1999) verwies in seinen

Reden des Öfteren mit der Phrase „Unser Staat ist eine große Familie“ auf diesen Punkt.²²

Das Konzept der Mutterschaft nimmt einen wichtigen Platz im nationalen Diskurs ein, denn die Mutter ist diejenige, welche die Gemeinschaft mit kroatischen Nachkommen sichert. Der weibliche Körper wird zum sozialen Territorium. Er stellt eine symbolische Repräsentation der Gemeinschaft und damit des Volkskörpers dar: Die Kontrolle über und der Zugriff auf den Frauenkörper bedeutet eine Regulierung des Volkskörpers.²³ Mira hat sich dieser Kontrolle entzogen und bringt ein Kind zur Welt, das nichtkroatisch ist. Das Kind entspricht nicht dem familiär Akzeptierbaren, es bedeutet Verrat an der kroatischen Gemeinschaft und damit der gesamten Nation. Die Stabilität der kroatischen Gemeinschaft ist entsprechend der Werbebotschaft des Wahlplakats an die nationale Identität gebunden, die von den Mitgliedern der Familie getragen und bewahrt werden soll.

Über die Verrücktheit der Normalität – Über die Normalität der Verrücktheit

In der Regel findet innerhalb der sozialen Gruppe eine biologische Selbstrekrutierung über ihre Neugeborenen statt.²⁴ Das Staats- bzw. Familienoberhaupt, hier Miras Vater, lehnt es jedoch ab, seinen Enkel und damit seine Nachkommenschaft in seinem Haus aufzunehmen und zu integrieren. Als Schlüsselszene kann hier die Reaktion des Vaters auf die vor seinem Haus spielenden Kinder gedeutet werden, die er mit einer Waffe von seinem Grundstück vertreibt, während er zu sich selbst spricht, dass er das Kind nicht in seinem Haus duldet.

Diese Art, den Vater zu inszenieren, bedeutet, ihn sinnbildlich zum Wächter der imaginierten Nation zu machen. Mit der Waffe in der Hand gleicht er einem Grenzsoldaten, der sein Territorium verteidigt und nicht zulässt, dass

22 Tatjana Pavlović, *Women in Croatia. Feminists, Nationalists and Homosexuals*, in: Sabrina P. Ramet (Hrsg.), *Gender Politics in the Western Balkans. Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*, Pennsylvania 1999, S. 131 f.

23 Vgl. Anette Dietrich, *Weißer Weiblichkeit. Konstruktion von Rasse und Geschlecht im deutschen Kolonialismus*, Bielefeld 2007, S. 77.

24 Popitz, *Soziale Normen*, S. 94.



Miras Vater mit der Waffe in der Hand.

ein Mensch anderer Ethnie seinen Grund und Boden betritt. Die Regulierung des biologischen Familienerbes ist auf die Regulation der nationalen Grenzen übertragbar. Alles, was nicht der kroatischen Ethnie entspricht, muss draußen bleiben.²⁵ Nationalität ist somit das entscheidende Kriterium für eine Aufnahme in die dem Vater zugehörige soziale Gruppe.

Einzig Mate, der vom Vater ausgewählte Schwiegersohn, akzeptiert Mira und ihr uneheliches Kind. Er sieht keinen Grund, das Kind wegen seiner asiatischen Herkunft aus der Gruppe auszuschließen und ihm die Anerkennung als Sohn zu verwehren. Mit dieser Position steht auch Mate außerhalb der Normalitätsvorstellungen, denn Miras Mutter setzt ihn daraufhin mit den Worten vor die Tür: „Bist du noch normal? Du bist ein bisschen verrückt! Hier gibt es überhaupt keine Gelben [Asiaten, K. S.].“ Mate, der vor der verschlossenen Tür steht, antwortet daraufhin: „Ihr seid mir hier alle ein wenig verrückt.“²⁶ Die Auffassung, was normal und was unnormale ist, wird in dieser Szene gewendet und infrage gestellt. Die Umkehrung entblößt die Vorstellung von der normativen Ordnung als eine subjektive Haltung, als ein Konstrukt, das auf einem imaginierten Fundament beruht. Mate kann als der Narr des Schauspiels verstanden werden, der den übrigen Akteuren und dem Publikum einen Spiegel vorhält und die Intention des Autors ausspricht.

25 Sviličić, *Oprosti za Kung Fu*, TC 57:12–57:15.

26 Sviličić, *Oprosti za Kung Fu*, TC 57:02–57:09.

Der Narr ist eine Figur, die an keinerlei Normen gebunden ist. In der Regel hat er keinen festen Platz in der ständischen Ordnung respektive einer sozialen Gruppe. Er steht außerhalb des gesellschaftlichen Systems und kann aus seiner Position heraus die Geschehnisse kritisch kommentieren.

Spuren des Krieges

Der im Film porträtierte Mikrokosmos der Familie verweist auf den Makrokosmos der kroatischen Gemeinschaft. Der erfasste Transformationsprozess jener Gruppe zeigt eine Gemeinschaft, die sich nach dem Krieg an traditionellen Rollenbildern und Nationalismen orientiert und dann sukzessive flexible Normalitätsvorstellungen annimmt. Die in diesem Beitrag untersuchten Vorstellungen von Normalität und das Motiv des Minenfelds markieren die gesellschaftlichen Wendepunkte im Kroatien der 1990er-Jahre. Die Renovierungsarbeiten am Haus und die Minenräumung des Feldes stehen sinngemäß für die Beseitigung sichtbarer Kriegsspuren, die unsichtbaren Folgen des Krieges drücken sich dagegen in den Handlungen der Charaktere aus.

Mira, die an der sozialen Entwicklung ihrer Gesellschaft keinen Anteil nehmen konnte, stößt mit ihren im deutschen Exil angenommenen Normen auf Widerstand und wird infolge ihrer in Kroatien als unnormale geltenden Handlungsweise von ihrer Familie mit negativen Sanktionen belegt. Es wird offensichtlich, dass die Verbindlichkeit von Normativität gleichzeitig inkludiert, dass alles, was nicht der Norm entspricht, von der Gesellschaft ausgeschlossen wird. Eine Anpassung an die von der Familie gesetzten Normen wird so zwingend. Da beide Seiten nicht die jeweils andere Sicht akzeptieren wollen, entschließt sich Mira, das Land mit ihrem Sohn zu verlassen. Auf diese Weise wird deutlich, dass ein Leben innerhalb ihrer Gemeinschaft für sie nicht mehr möglich ist. Sie kehrt nach Deutschland zurück, wo sie sich erneut der Hare-Krishna-Gruppierung anschließt. Damit wird sie Teil einer sozialen Gemeinschaft, deren Handeln nicht einer irdischen, sondern einer spirituellen Welt entspricht.

Flexibilitätsnormalismus

Die Schlusssequenz des Films leitet stilistisch wie auch thematisch eine positive Wende ein. Der Regenbogen am Firmament begleitet Mira und ihren Sohn auf dem Weg zu ihrer Familie. Nach Jahren der Abwesenheit kehrt sie für einen Besuch in die alte Heimat zurück. Das über die gesamte Filmlänge hinweg wolkenverhangene und grau gehaltene Firmament bricht auf, Kinder spielen auf dem ehemals verminten Feld.

Mit der Beseitigung der Kriegsspuren ist gleichzeitig ein Aufweichen der eng gefassten traditionellen Normen verbunden. Aus den dunklen Wolken der Nachkriegszeit speist sich ein vielfarbiger Regenbogen, der Vielfalt und Toleranz gegenüber dem Anderen sowie Frieden symbolisiert. Zum Ende des Films zeigt sich eine Entwicklung: Die eng gefassten Normvorstellungen der Gemeinschaft, die noch kurze Zeit nach dem Krieg überwogen, gehen in eine offenere und flexiblere Form über. Die letzten Spielfilmszenen zeigen, wie Mira ihren schwerkranken Vater in dem Krankenhaus besucht, in dem sie ihr Kind geboren hat. Das uneheliche Kind und der nicht existente Partner dazu stellen nun kein Problem mehr dar. Nach einer Phase der Unsicherheit und des Nichtakzeptierenwollens haben sich die normativen Wertvorstellungen sowohl bei Vater Jozo als auch in der Dorfgemeinschaft, deren Stellvertreter er ist, gewandelt. Sie sind weniger starr. Jozo kann mit dem Anderssein seiner Tochter besser umgehen. Er, der bis dahin kompromisslos agierte, steht seinem Enkelsohn nicht mehr ablehnend gegenüber.

Oprosti za Kung Fu erzählt auf eine kritische und gleichzeitig optimistische Weise von einer Gemeinschaft im Transformationsprozess. Sviličić kreiert ein Bild, das längerfristig auf eine positive Entwicklung hoffen lässt, und fordert zugleich zu gegenseitiger Toleranz auf, zu Toleranz gegenüber allem, was als anders wahrgenommen werden: egal ob Muslime, Orthodoxe, Serben, Bosnier oder Asiaten.



Miras Rückkehr in ihre Heimat.



Mira besucht mit ihrem Sohn den Vater im Krankenhaus.

Zu den Autorinnen und Autoren

CHRISTINE GÖLZ, Slavistin, Fachkoordinatorin für Literaturwissenschaft am Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) Leipzig. Forschungsschwerpunkte: spät- und postsozialistische Gegenkulturen und kulturelle Ikonen Ostmitteleuropas in Literatur, Comic und Film (Kindheit, Schule und Erziehung im sowjetischen und russischen Film; die Figur des närrischen Helden; neue Körper schwacher Helden im postsozialistischen Film). Ausgewählte Publikationen: Spielplätze der Verweigerung. Gegenkulturen im östlichen Europa nach 1956 (Hrsg. mit Alfrun Kliems), Köln/Weimar/Wien 2014; Kindheit im Film – Filme der Kindheit. Beispiele aus Skandinavien, Ost- und Mitteleuropa (hrsg. mit Anja Tippner und Karin Hoff), Frankfurt a. M. 2010.

LARS KARL, Historiker, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) Leipzig. Forschungsschwerpunkte: Kulturgeschichte Osteuropas und des Kaukasus, Geschichtspolitik und Erinnerungskultur, Filmgeschichte Russlands und der Sowjetunion, Panslavismus und Antislavismus. Ausgewählte Publikationen: Post-Panslavismus. Slavizität, Slavische Idee und Antislavismus im 20. und 21. Jahrhundert (hrsg. mit Stefan Troebst und Agnieszka Gąsior), Göttingen 2014; „O gerojach i ljudjach ...“ Sovetskoe kino o vojne: vzgljad iz GDR, Moskau 2008 (2. Auflage 2011); Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im neuen Russland (Hrsg. mit Igor J. Polianski), Göttingen 2009; Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg, Berlin 2007.

ANDREAS KÖTZING, Historiker und freier Journalist. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung an der TU Dresden und Lehrbeauftragter an der Universität Leipzig. Forschungsschwerpunkte: deutsch-deutsche Nachkriegsgeschichte, Film- und Medien-geschichte im 20. Jahrhundert. Ausgewählte Publikationen: Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954–1972, Göttingen 2013; Asymmetrisch

verflochten? Neue Forschungen zur gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte, Berlin 2013 (Hrsg. mit Udo Grashoff und Detlev Brunner).

MIKOŁAJ KUNICKI, Historiker, Senior Research Fellow und Direktor des Forschungsprogramms Modernes Polen am St Antony's College, Oxford. Forschungsschwerpunkte: Filmgeschichte Osteuropas, Geschichte Polens im 20. Jahrhundert. Ausgewählte Publikationen: *Between the Brown and the Red: Nationalism, Catholicism and Communism in Twentieth Century Poland*, Athens (Ohio) 2012; zahlreiche Aufsätze in den Zeitschriften *Contemporary European History*, *European Review of History*, *East European Politics and Societies* und *Transit*; aktuelles Buchprojekt zum Nationalkommunismus im polnischen und (süd)osteuropäischen Film.

DIETMAR MÜLLER, Historiker, Projektkoordinator am Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) Leipzig. Forschungsschwerpunkte: Nationsbildung in Südosteuropa, Wirtschaftsgeschichte des ländlichen Raums, Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, Bodeneigentum im östlichen Europa, Geschichte des Völkerrechts. Ausgewählte Publikationen: *Der Hitler-Stalin-Pakt 1939 in den Erinnerungskulturen der Europäer* (Hrsg. mit Anna Kaminsky und Stefan Troebst), Göttingen 2011; *Strategien des öffentlichen Erinnerns in Rumänien nach 1989: Postkommunisten und postkommunistische Antikommunisten*, in: Ulf Brunnbauer/Stefan Troebst (Hrsg.), *Zwischen Nostalgie, Amnesie und Allergie: Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 47–68.

FERANDO RAMOS ARENAS, Medienwissenschaftler, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig. Forschungsschwerpunkte: Europäische Medienkultur, Filmtheorie und -geschichte sowie Geschichte der Filmkritik, Medientheorie und -kultur, Mediensoziologie, Medienkritik und Cultural Studies. Ausgewählte Publikationen: *Der Auteur und die Autoren. Die Politique des Auteurs und ihre Umsetzung in der Nouvelle Vague und in Dogme 95*, Leipzig 2011. *Zwischen fortschrittlichem Film und modernem Kino. Das erste Jahrzehnt des Leipziger Universitätsfilmklubs*, in: Thomas Nachreiner/Peter Podrez (Hrsg.), *Feststellungen. Dokumentation des 25. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Marburg 2014, S. 332–340.

KLAUDIJA SABO, Historikerin, Stipendiatin des BMWF und Lehrbeauftragte am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte mit besonderem Fokus auf Südosteuropa; Promotionsprojekt: Ikonen der Nationen. Mythische Heldenfiguren in Kroatien und Serbien nach Tito. Ausgewählte Publikationen: *Zooming in and out. Produktionen des Politischen im Dokumentarfilm*, Wien 2013 (Hrsg. mit Aylin Basaran und Julia Köhne); *Bewegte Nationen – Bewegende Bilder in Südosteuropa nach 1989*, in: *zeitgeschichte. Die österreichische Fachzeitschrift für Zeitgeschichtsforschung*, Innsbruck 2012, Jg. 39, Heft 5 (Hrsg. mit Oliver Rathkolb).

BIRGIT SCHWELLING, Historikern, Politikwissenschaftlerin und Zeithistorikerin, derzeit Fellow am Kate Hamburger Kolleg/ Centre for Global Cooperation Research in Duisburg. Forschungsschwerpunkte: Erinnerungskulturen und Erinnerungspolitiken im 20. Jahrhundert, Erinnerungstheorien, Geschichte Deutschlands und Europas im 20. Jahrhundert; aktuelles Forschungsprojekt: *Reconciliation, Civil Society, and the Politics of Memory. Transnational Initiatives in the 20th and 21st Century*, Bielefeld 2012; *Gesellschaftsgeschichte der Europäischen Integration*. Ausgewählte Veröffentlichungen: *Heimkehr – Erinnerung – Integration*. Der Verband der Heimkehrer, die ehemaligen Kriegsgefangenen und die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft, Paderborn 2010.

KATHARINA SEIBERT, Historikerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät für Sozialwissenschaften und Philosophie der Universität Leipzig; zuvor Mitarbeiterin im Projekt Kriegsgefangenschaft und Heimkehr im europäischen Spielfilm des Kalten Kriegs, das am Geisteswissenschaftlichen Zentrum für Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) an der Universität Leipzig in Kooperation mit der RGGU Moskau durchgeführt und von der Stiftung Erinnerung, Verantwortung und Zukunft (EVZ) sowie der Geschichtswerkstatt Europa finanziert wurde; Promotionsprojekt: *Erinnerungskulturen und -politik im post-franquistischen Spanien*.

PAVEL SKOPAL, Medienwissenschaftler, Wissenschaftlicher Assistent am Institut für Filmwissenschaften und Audiovisuelle Kulturwissenschaft an der Masaryk-Universität in Brno, Tschechische Republik. Forschungsschwer-

punkte: Filmgeschichte Osteuropas und der Tschechoslowakei, mit besonderer Berücksichtigung der tschechoslowakischen Filmindustrie nach 1945. Ausgewählte Publikationen: Reisende in Sachen Genre - von Barrandov nach Babelsberg und zurück. Zur Bedeutung von tschechischen Regisseuren für die Genrefilmproduktion der DEFA in den 1960er und 1970er Jahren, in: Michael Wedel u. a. (Hrsg.), DEFA international: Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau. Wiesbaden, S. 249–266; aktuelles Buchprojekt zum Filmvertrieb in der Tschechoslowakei, Polen und der DDR in der Zeit von 1945 bis 1970.

ALINA LAURA TIEWS, Historikerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland (FGRN) und museumspädagogische Referentin, u. a. am Deutschen Historischen Museum sowie für die Bundeskanzler-Willy-Brandt-Stiftung. Forschungsschwerpunkte: Migrations- und Mediengeschichte im Feld von Erinnerungskultur, Geschichtspolitik und Geschichtsvermittlung; Promotionsprojekt: Fluchtpunkt Film. Integrationen der deutschen Flüchtlinge und Vertriebenen durch fiktionale Narrationen aus Kino und Fernsehen im geteilten Deutschland 1945–1989.

