Krieg, Militär und Film stehen in einer engen, komplexen Verbindung zueinander. Kaum ein anderes Medium hat die Erinnerung und Wahrnehmung von organisierter Gewalt und Krieg im 20. Jahrhundert mehr geformt als der Film. In international vergleichender Perspektive wird in diesem Buch das Spannungsverhältnis zwischen Film als Medium der Unterhaltung und der politischen Meinungsbildung beleuchtet. Die interdisziplinäre Stellung des Films und methodische Fragen kommen ebenso zur Sprache wie die Rezeption im Ersten Weltkrieg und in der Weimarer Republik, die Affinität von Militär und Film im Nationalsozialismus sowie die katalytische Funktion von Militär- und Kriegsfilmen im Kalten Krieg. Das Spektrum der Betrachtung reicht von militärspezifischen Inhalten über Fragen der narrativen Konstruktion, der cineastischen Form bis zu den Mechanismen der politischen Instrumentalisierung und gesellschaftlichen Wirkung.

Die Herausgeber:

Bernhard Chiari, Dr. phil., Wiss. Rat, geb. 1965 in Wien,
Matthias Rogg, Dr. phil., Major, geb. 1963 in Wittmund,
Wolfgang Schmidt, Dr. phil., Oberstleutnant, geb. 1958 in Regensburg.

Die drei Herausgeber sind wissenschaftliche Mitarbeiter am Militärgeschichtlichen Forschungsamt, Potsdam.

Umschlagbild:

Canaris (R: Alfred Weidenmann, s/w, Deutschland 1954). Von links: O. E. Hasse, Adrian Hoven, Charles Regnier. KirchMedia, Ismaning/Foto: Filmmuseum Berlin – Stiftung Deutsche Kinemathek

Oldenbourg

KRIEG UND MILITÄR IM FILM DES 20. JAHRHUNDERTS

Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts

Beiträge zur Militärgeschichte

Herausgegeben vom
Militärgeschichtlichen Forschungsamt

Band 59

R. Oldenbourg Verlag München 2003

Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts

Im Auftrag des
Militärgeschichtlichen Forschungsamtes
herausgegeben von

Bernhard Chiari, Matthias Rogg
und Wolfgang Schmidt

R. Oldenbourg Verlag München 2003

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei der
Deutschen Bibliothek erhältlich

© 2003 Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, München
Rosenheimer Str. 145, D-81671 München
Internet: http://www.oldenbourg-verlag.de
Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigen Papier (chlorfrei gebleicht).

Satz: Militärgeschichtliches Forschungsamt, Potsdam
Druck und Bindung: R. Oldenbourg Graphische Betriebe Druckerei GmbH, München

ISBN 3-486-56716-0

Inhalt

Vorwort IX

Einleitung 1

Gerhard Paul
Krieg und Film im 20. Jahrhundert.
Historische Skizze und methodologische Überlegungen 3

Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld

Gerhard Paul
Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld 79
Günter Riederer
Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte?
Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik
der Filmanalyse 85
Ulrich Fröschle und Helmut Mottel
Medientheoretische und mentalitätengeschichtliche Probleme
filmhistorischer Untersuchungen. Fallbeispiel: »Apocalypse Now« 107
Clemens Schwender
Bausteine zu einem evolutionspsychologischen Verständnis
von Kriegsfilmen 141

USA – Sowjetunion
Gewalt, Krieg und Nation im Film

Bernhard Chiari
USA – Sowjetunion. Gewalt, Krieg und Nation im Film 157
Andreas Etges
The Best War Ever? Der Deutungswandel des Zweiten Weltkriegs
in US-amerikanischen Filmen am Beispiel von »The Best Years of
Our Lives« und »Saving Private Ryan« 163

Herbert Mehrtens
Die filmische Konstruktion der kampfbereiten Nation: »Deep Impact« ... 179
Beate Fieseler
Der Kriegsinvalide in ausgewählten sowjetischen Spielfilmen der Kriegs- und Nachkriegszeit (1944 bis 1964) ... 199
Carola Tischler
Kalter Krieg im Kino? Das Bild des »Amerikaners« in sowjetischen Spielfilmen nach 1945 ... 223

Erster Weltkrieg und Weimarer Republik

Martin Baumeister
Erster Weltkrieg und Weimarer Republik ... 239
Martin Baumeister
»L'effet de réel«. Zum Verhältnis von Krieg und Film 1914 bis 1918 ... 245
Philipp Stiasny
»Die poetische Schmachtlocke sträubt sich hier ohne weiteres zur politischen Borste«. »Fridericus Rex« und das Bild des Krieges im Weimarer Kino ... 269
Barbara Ziereis
Kriegsgeschichte im Spielfilmformat. Der Erste Weltkrieg im Tonspielfilm der Weimarer Republik ... 297
Ralph Winkle
Der Schock und die Ästhetik des Erhabenen. Darstellungsformen des Weltkrieges in Filmen der zwanziger und dreißiger Jahre ... 319

Die Luftwaffe im NS-Propagandafilm

Matthias Rogg
Die Luftwaffe im NS-Propagandafilm ... 343
Rainer Rother
»Stukas«. Zeitnaher Film unter Kriegsbedingungen ... 349
Rolf Seubert
»Junge Adler«. Technikfaszination und Wehrhaftmachung im nationalsozialistischen Jugendfilm ... 371
Jan Kindler
»Wo wir sind, da ist immer oben«. Zur Inszenierung der Luftwaffe im NS-Kulturfilm ... 401

Krieg und Militär im deutschen Nachkriegsfilm

Wolfgang Schmidt
Krieg und Militär im deutschen Nachkriegsfilm ... 441
Philipp von Hugo
Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre ... 453
Susanne Brandt
»Ich war neunzehn«. Konrad Wolfs Spielfilm über das Kriegsende 1945 als Bestandteil offizieller Erinnerungskultur in der DDR ... 479
Wolfgang Schmidt
»Barras heute«. Bundeswehr und Kalter Krieg im westdeutschen Spielfilm der frühen sechziger Jahre ... 501
Gerhard Wiechmann
»Top Gun« in der DDR? Der Kalte Krieg und die NVA im Spielfilm am Beispiel von »Anflug Alpha 1« ... 543
Katja Protte
Auf der Suche nach dem Staatsbürger in Uniform. Frühe Ausbildungs- und Informationsfilme der Bundeswehr ... 569
Matthias Rogg
»Filme von der Fahne«. Das Armeefilmstudio der Nationalen Volksarmee der DDR ... 611

Abbildungsnachweis ... 635
Filmregister ... 636
Personenregister ... 643

Vorwort

»Born together, motion picture and modern war have grown up and flourished side by side.« Mit diesem Satz verweist der amerikanische Filmhistoriker Jay Hyams auf die parallele Entwicklung moderner Filmtechnik und moderner Kriegstechnik. Beide entstanden am Ende des 19. Jahrhunderts – zur schaurigen Perfektion weiterentwickelt im 20. Jahrhundert. Doch Krieg, Militär und Film verbindet weit mehr als nur eine zeitliche Koinzidenz. Sie stehen in einem engen, komplexen Wechselverhältnis. Paul Virilio spricht von der kinematographischen Technik als einer Kriegstechnik: Der Film ist Waffe und Medium der Bildung und Unterhaltung zugleich. Als eigenständiges Genre gibt der Kriegsfilm vor, den Krieg abzubilden und ihn im Kino selbst in Friedenszeiten scheinbar erlebbar zu machen. Weil kaum ein anderes Medium die Vorstellungswelten der Menschen so geprägt hat, beeinflußt der Film die Wahrnehmung des Krieges und das Verhalten zum Krieg nachhaltig.

Krieg und Militär stehen im Zentrum des Erkenntnisinteresses am Militärgeschichtlichen Forschungsamt; allerdings nicht eindimensional, sondern in umfassender Erweiterung. Insoweit ist moderne Militärgeschichte hauptsächlich zu verstehen als die interdependente Geschichte der Vorbereitung, der Durchführung und der Nachbereitung von Kriegen. Dies schließt die umfassenden Auswirkungen des Krieges auf alle Sektoren und Ebenen des sozialen Lebens ein. Neben dem immer aktuellen Verhältnis zwischen Krieg und Politik gehört dazu der gesamte Komplex von Militär und Gesellschaft, der Mentalitäts- und Kulturgeschichte militärischer Gewaltanwendung und -verhinderung bis hin zur Alltagsgeschichte von Soldaten und Zivilisten. Wenn man Militärgeschichte auch als eine Sozial- und Kulturgeschichte des Krieges versteht, dann bedeutet dies fast zwingend, sich auch mit jenem Massenmedium auseinanderzusetzen, das wie kaum ein anderes für das 20. Jahrhundert steht.

Die Forderung, Filme als historiographische Quelle zu nutzen, ist schnell erhoben, sie einzulösen allerdings ebenso kompliziert. Die flüchtige Beschaffenheit und die genretypischen Codes machen es dem auf Schriftlichkeit fixierten Historiker schwer, mit solchen Spuren, die in die Vergangenheit führen, umzugehen. Insbesondere ihre gesellschaftliche Wirksamkeit über die allgemeine Feststellung hinaus auszuloten, daß Filme eine gesellschaftliche Relevanz besitzen, erweist sich als höchst diffizil. Hierauf Antworten zu finden, gelingt nur in interdisziplinärer Perspektive.

Im November 2001 war das Militärgeschichtliche Forschungsamt Gastgeber für mehr als sechzig Medien- und Geisteswissenschaftler, die gemeinsam mit uns

diesen Dialog gesucht haben. Die Ergebnisse des Workshops liegen nun in gedruckter Form vor.

Ich danke allen, die zum Gelingen des Bandes beigetragen haben, in erster Linie den Herausgebern, auf deren Initiative und Kreativität das ambitionierte Projekt zurückgeht. Ein großer Dank gebührt natürlich den Autorinnen und Autoren für ihre höchst anspruchsvollen und differenzierten Beiträge ebenso wie dem R. Oldenbourg Verlag. Ohne die Kompetenz der Mitarbeiter in der Schriftleitung des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes unter Arnim Lang hätte das Werk allerdings nicht Gestalt annehmen können. Mein besonderer Dank gilt hier Dierk Kähler, dem verantwortlichen Lektor. Marina Sandig beschaffte die Bildvorlagen und klärte die Bildrechte, Antje Lorenz war zuständig für die Textgestaltung und Maurice Woynoski zeichnet verantwortlich für den Umschlagsentwurf. Durch das Zusammenwirken aller dieser Kräfte ist somit ein inhaltlich gewichtiger und attraktiver Band über ein scheinbares Randthema der Militärgeschichte entstanden.

Dr. Jörg Duppler
Kapitän zur See und
Amtschef des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes

Einleitung

Seit es Filme gibt, spielt das Sujet von Krieg und Militär eine herausragende Rolle. Der besondere Wert von Filmen ist mittlerweile auch in der historischen Forschung unbestritten. Als Projektionsfläche für Sehnsüchte, Ängste und Stimmungen, als Träger kollektiver Erinnerungen und nicht zuletzt als Mittel ideologischer Einflußnahme liefern Filme wichtige Hinweise auf gesellschaftliche und politische Orientierungen. Film und Fernsehen haben das Wissen und die Deutung historischer und aktueller Vorgänge entscheidend bestimmt und – mehr noch – unsere Wahrnehmung grundlegend verändert. Beispielhaft zeigen dies sowohl der strategische Stellenwert, der dem *information warfare* im Krieg des 21. Jahrhunderts zugemessen wird, als auch der öffentliche Meinungsbildungsprozeß, der sich in unterschiedlich verfaßten Gesellschaften maßgeblich an den verfügbaren Bildern aus dem Kriegsgebiet katalysiert.

In Deutschland wird die Erfahrung des Krieges oder – um einen heute gebräuchlichen Begriff zu verwenden, der schon den vergrößerten Abstand zum eigentlichen Geschehen zum Ausdruck bringt – die Erfahrung von Kampfeinsätzen in zunehmenderem Maße durch Bilder überliefert. Eigenes Erleben oder mündliche Überlieferung treten demgegenüber in den Hintergrund. Wenn es um die Vermittlung von Sinngehalten geht, tut sich die historiographische Forschung im Vergleich zu populären Fernsehdokumentationen schwer. Besonders deutlich wird dies etwa mit Blick auf den lange zurückliegenden Zweiten Weltkrieg. Um so wichtiger ist es, die Strukturen der Vermittlungsmechanismen freizulegen.

Dieses Buch faßt die Ergebnisse einer Tagung zusammen, die unter dem Titel »Krieg und Militär im Film« im November 2001 am Militärgeschichtlichen Forschungsamt in Potsdam stattfand. Mehr als 60 Medien- und Geisteswissenschaftler diskutierten am Beispiel von historischen Spiel- und Dokumentarfilmen zwei Tage lang das Spannungsverhältnis zwischen dem Film als Medium der Unterhaltung und der politischen Meinungsbildung. Das Spektrum der Betrachtungen reichte von militärspezifischen Inhalten, über Fragen der narrativen Konstruktion und der cineastischen Qualität bis zu den Mechanismen der politischen Instrumentalisierung. In fünf Sektionen wurde über die interdisziplinäre Stellung des Films und methodische Fragen, die Rezeption im Ersten Weltkrieg und in der Weimarer Republik, die Affinität von Militär und Film im Nationalsozialismus sowie über Militär- und Kriegsfilme im Kalten Krieg diskutiert. Der Schwerpunkt lag vornehmlich bei deutschen Produktionen, doch haben die Referenten diese deutschlandzentrische Sicht in vergleichender Perspektive um amerikanische und sowjetische Beispiele ergänzt.

Die Herausgeber verstehen diesen Sammelband als ein Lese- und Schaubuch, das Anregungen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Wechsel-

verhältnis von Gesellschaft, Film und Militär liefern soll. Ausgangspunkt hierfür ist ein militärgeschichtliches Erkenntnisinteresse. Den Betrachtungen liegt die Feststellung zugrunde, daß sich die moderne Militärgeschichte endgültig von der traditionellen, applikatorischen Kriegsgeschichte verabschiedet und klassische Felder wie die Operationsgeschichte um neue Fragestellungen ergänzt und wesentlich erweitert hat. Moderne Militärgeschichte vermittelt Kenntnisse über das gesellschaftliche und politische Gesamtsystem, dessen Teil Streitkräfte sind. Sie ist heute integraler Bestandteil der allgemeinen Geschichtswissenschaft. Militärgeschichte beschreibt das Spannungsfeld zwischen Militär und Gesellschaft, Geschichte und militärischer Tradition. Krieg, Gewalt und Terrorismus im 21. Jahrhundert beispielsweise haben die Rolle der deutschen Streitkräfte grundlegend verändert. Gewalt und bewaffnete Konflikte nach dem Ende des bipolaren Zeitalters haben Militär und Krieg auch als wissenschaftlichem Erkenntnisgegenstand zu neuer Aufmerksamkeit verholfen, als Teil der Selbstbestimmung von Soldaten und als Frage der Gesellschaft nach der Verfaßtheit und der Geschichte ihrer Streitkräfte gleichermaßen. In diesem Zusammenhang kommt auch der Wirkungsmächtigkeit von Bildern und – hier am Beispiel beider deutscher Staaten sowie musterhaft für das sowjetische und amerikanische Pendant – ihrem gezielten Einsatz eine ganz neue Relevanz zu.

Die Autoren gehen dabei über filmimmanente und methodische Betrachtungen hinaus und behandeln neben der künstlerischen wie politischen Infrastruktur des »Filmemachens« auch die schwierige Frage nach der Rezeption filmischer Darstellungen. In der Gesamtheit ergibt sich so ein aktueller, wenngleich nicht vollständiger Forschungsüberblick zum Thema, der das Anschauen und Verstehen von Filmen auch für Laien erleichtern soll.

Die Herausgeber möchten es bei diesen wenigen einführenden Bemerkungen belassen. Es wäre unredlich, einen Konferenzband und Diskussionsbeitrag zu einem derzeit sehr virulenten Forschungsfeld zu einer Universalgeschichte von Krieg und Militär im Film hochstilisieren zu wollen. Der Verständlichkeit und Lesbarkeit unseres Buches dient der einführende Überblicksbeitrag, zu dem sich freundlicherweise Gerhard Paul bereit gefunden hat. Dieser liefert Hintergrund und Rahmen, in dem sich die Diskussion bewegt, und stellt gleichzeitig Analysekriterien für den Leser bereit. Fünf inhaltlichen Abschnitten sind knappe Einführungen vorangestellt, welche die Beiträge einordnen und gleichzeitig der schnellen Orientierung dienen. Im Anschluß an jeden Beitrag kann der Leser auf ein Verzeichnis der zitierten Literatur sowie auf eine Filmographie zurückgreifen. Im Text wie in den Anmerkungen erfolgen Literaturangaben und Filmzitate in der Originalsprache, russische Begriffe sind im Text wie in den Anmerkungen der wissenschaftlichen Transliteration folgend wiedergegeben.

Abschließend möchten sich die Herausgeber bei den Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge bedanken. Ebenso gilt unser herzlicher Dank den Mitarbeitern in der Schriftleitung des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes.

Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt

Gerhard Paul

Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizze und methodologische Überlegungen

Krieg und Film befinden sich in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Keine anderen Ereignisse haben den Film – seine narrative Struktur und seine Ästhetik, seine Geschichte und seine Produktionsbedingungen – so sehr geprägt wie die großen Kriege des 20. Jahrhunderts; und kein Medium hat den Krieg in der Wahrnehmung und Erinnerung des 20. Jahrhunderts so sehr geformt wie der Film. Über den Film wird in Metaphern des Krieges gesprochen, und der Krieg wird im Stile des Films inszeniert. Kein Filmgenre ist aufwendiger und teurer als der Kriegsfilm, und kein politisches Segment kostet Staaten mehr Geld als der Krieg. In einer Zeit, in der immer weniger Menschen als Soldaten physisch in kriegerische Auseinandersetzungen involviert sind, jedoch immer mehr Menschen durch die modernen Bildmedien am Kriegsgeschehen beteiligt werden, und der Krieg als Erlebnis und Ereignis längst nicht mehr jenseits des eigenen Horizontes, sondern über Film und Fernsehen gleichsam in den eigenen Lebenszusammenhängen stattfindet, medial also unmittelbar geworden ist, kommt der Struktur von Bildern in Konfliktsituationen sowie der Beherrschung der Kriegsbilderwelt eine fundamentale Bedeutung zu.

Mit einer Reihe von Autoren gehe ich von der Hypothese aus, daß die modernen Bildmedien gesellschaftliche und politische Wirklichkeiten nicht bloß wie verzerrt auch immer abbilden, sich Kino und Wirklichkeit eben nicht zueinander wie die Abbildung zum Abgebildeten verhalten, sondern selbst zu Akteuren geworden sind und unsere Wahrnehmung des Krieges sowie unser Verhalten zum Krieg beeinflussen[1]. Das Kino selbst ist zum »Schlachtfeld« geraten, zum »battleground of emotions«. Längst sind darüber hinaus auch Fernsehen und Internet zu Waffen geworden, hat sich das Schußfeld Kino zum elektronischen Handlungsset erweitert. In meiner Skizze zum Verhältnis von Krieg und Film folge ich der These des Pariser Architekten und Essayisten Paul Virilio, wonach es im modernen Krieg immer weniger darum gehe, »*materielle* – territoriale, ökonomische – Eroberungen zu machen als vielmehr darum, sich der *immateriellen* Felder der Wahrnehmung zu bemächtigen«[2], d.h. den Filmset Krieg zu beherrschen.

---

1 Hierzu Virilio, Krieg und Kino, sowie neuerdings Ignatieff, Virtueller Krieg.

2 Virilio, Krieg und Kino, S. 13. Hervorhebung im Original.

Ähnlich wie geschriebene Erzählungen von Konventionen der Genres und der Sprache geprägte sprachliche Fiktionen darstellen, sind auch visuelle Darstellungen nicht einfach Spiegelungen, sondern vielmehr zeitabhängige Deutungen der Vergangenheit, somit visuelle Fiktionen. Bereits durch die zweidimensionale Verbannung eines Bildes auf das Fotopapier oder die Kinoleinwand sowie durch die maßgerechte Reduzierung in einen vorgegebenen Rahmen erfährt ein (historischer) Gegenstand eine Verwandlung. Schon rein formal sind visuelle Überlieferungen Reduktionen und Transformationen von Realität keine Widerspiegelungen eines dreidimensionalen, vielgestaltigen und mehrschichtigen Ereignisses. Bildliche Produktionen enthalten daher immer mehrere Informationen. Sie verweisen auf einen Bildinhalt und stellen in diesem Sinne eine dokumentarische Leistung dar. Der Blick auf die Realität indes wird durch die technisch-formalen Möglichkeiten der Bildmedien sowie durch die Bildästhetik gebrochen, d.h. durch kulturell vermittelte Konventionen der Bildgestaltung, die immer auch zeitgenössische kulturelle Deutungen eben dieser Realität reflektieren. Fotografien und Filme sind daher als kulturelle Deutungsleistungen zu verstehen, die über einen abgebildeten Gegenstand hinaus Hinweise auf zeitgenössische kulturelle Konventionen und Codes – oder auf unseren Zusammenhang bezogen: auf die subjektive Wahrnehmung des Krieges – liefern. Für Siegfried Kracauer gar reflektierten Filme unvermittelter als andere Medien »weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken«. Da Filme Kollektivcharakter besäßen und als Populärprodukte »herrschende Massenbedürfnisse« befriedigten, spiegele sich in ihnen die Mentalität einer Nation wider[3].

Für Historiker können visuelle Überlieferungen kriegerischer Auseinandersetzungen unter drei Gesichtspunkten von Interesse sein. Unter »mentalitätsgeschichtlichem« Aspekt werden seit jeher Fotografie und Film als jeweils aktuelle publizistische Mittel der Mobilisierung von Gesellschaften für oder gegen einen Krieg bzw. zur Herstellung der potentiell brüchigen Einheit von Front und Heimat eingesetzt. Sie geben somit Aufschluß über Kriegsbereitschaft oder -müdigkeit sowie über die aktuellen Vorstellungen einer Gesellschaft von Krieg und Militär. Unter »erinnerungsgeschichtlichem« Aspekt strukturieren visuelle Überlieferungen die Erinnerung von einzelnen wie von Gesellschaften an kriegerische Ereignisse und vermitteln darüber selbst wiederum handlungsrelevante Kriegsbilder. Fotografische und filmische Überlieferungen zeigen uns, was und auf welche Weise der Erinnerung an Kriege für Wert befunden wird. Nach jedem Krieg des 20. Jahrhunderts kam es zu visuellen retrospektiven Umdeutungen, nachträglichen Legitimationen oder Verurteilungen. In diesem Sinne stellen Kriegsfilme auch Quellen für Wahrnehmungsmuster und Bewußtseinslagen nach den beiden Weltkriegen dar[4]. Unter »geschichtsdidaktischem« Aspekt schließlich, wobei ich Geschichtsdidaktik als Lehre vom Geschichtsbewußtsein verstehe, sind zeitgenössische wie erinnerte Kriegsbilder von Interesse, da sie immer auch gegenwärtige

[3] Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 11 f.
[4] Vgl. Wilharm, Krieg in deutschen Nachkriegsfilmen, S. 281.

Einstellungen zum Krieg mitprägen. Wir alle nämlich tragen Bilder des Krieges mit und in uns, die in der Regel nicht auf eigenem Erleben beruhen, sondern auf medial vermittelte Bilder aktueller und vergangener Kriege zurückgehen[5]. In unsere gegenwärtige Vorstellung vom Krieg im allgemeinen mischen sich so die »ungleichzeitigen«[6] Bilder des Golf- und des Vietnam-Krieges, des Zweiten wie des Ersten Weltkrieges mit in der Gegenwart begründeten projektiven kulturellen Deutungsmustern und Utopien zu einem diffusen, gleichwohl handlungsbestimmenden Bild. Wer beispielsweise heute vom Vietnam-Krieg redet, spricht »insgeheim auch stets von den Inszenierungen, die im Kino entworfen wurden und die in unseren Köpfen die dokumentarischen Bilder des Krieges überlappen«[7]. Vor allem der erfahrungs- und erinnerungsgeschichtliche Blick auf den Krieg hat seit einiger Zeit Konjunktur in der Geschichtswissenschaft[8]. Dabei gerät zusehends auch das Bild des Krieges, wie es Fotografie und Film vermitteln, ins Visier der Historiker[9]. Es scheint, als beginne sich die Geschichte aus dem Schatten der militär-politischen Kriegsgeschichte zu lösen[10] und sich sukzessive der Ikonographie des modernen Krieges und deren Bedeutung für das kollektive Gedächtnis zuzuwenden, »die *Metasprache* (Barthes) des öffentlich kursierenden Kriegsbildes zu entziffern und auf ihren politischen Kern hin zu befragen«[11].

In unserem Zusammenhang gilt es zunächst, zwei Gattungen von Filmen zu unterscheiden: Den »Dokumentarfilm« bzw. die dokumentarische Wochenschau, die suggerieren, authentische Wiedergaben von Realität zu sein, sowie den »Spielfilm«, in dem Realitätssegmente in narrative Strukturen eingebunden und zu einem fiktionalen Geschehen montiert werden. Die Bedeutung solcher oft nach literarischen Vorlagen gebildeter narrativer Elemente wie dem »Happy End«, dem Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen, in dem meistens das Gute obsiegt, kann nicht unterschätzt werden, da sie Sinnzusammenhänge stiften, welche die Deutung der Bilder vorprägen. Beide Filmgattungen bedienen sich spezifischer Codes, um

---

5 Nach Wilke, Nachrichtenauswahl, S. 220, ist die medial vermittelte Erhöhung des Anteils der »Sekundärerfahrung am allgemeinen Erfahrungshaushalt« ein allgemeines Phänomen der modernen Mediengesellschaft. »Zweifellos sind die kollektiven Vorstellungen vergangener Kriege maßgeblich durch die visuelle Überlieferung geprägt«, konstatiert auch Jäger, Photographie, S. 122.

6 Zum Begriff der Ungleichzeitigkeit vgl. das Kapitel »Ungleichzeitigkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik« in Bloch, Erbschaft dieser Zeit, S. 104–106.

7 Vgl. Reinecke, Hollywood Goes Vietnam, S. 7.

8 Siehe etwa erste Ergebnisse des »erfahrungsgeschichtlich« orientierten Tübinger DFG-Sonderforschungsbereichs »Kriegserfahrungen – Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit« in dem Sammelband: Die Erfahrung des Krieges; siehe überdies: Krieg und Erinnerung. Speziell mit der Ikonographie der Kriege des 20. Jahrhunderts befassen sich auch die Beiträge in den seit 1997 um Frank Kämpfer erscheinenden Bänden »20th Century Imaginarium«.

9 Siehe die bereits vor den Ereignissen des 11. September 2001 geplanten Tagungen »Inszenierte Wahrheit«. Der Krieg im Bild/Bilder vom Krieg« am 12. u. 13.10.2001 in Hamburg, vom 2.–4.11.2001 in Basel (»Bild-Medialität-Wirklichkeit. Konzepte der Visualisierung im kulturwissenschaftlichen Kontext«), am 23. u. 24.11.2001 in Potsdam (»Krieg und Militär im Film«) und vom 6.–8.12.2001 in Stuttgart (»Schuss/Gegenschuss. Wochenschau und Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg«), die sich alle mit Fragen der Visualisierung des Krieges in der Fotografie, dem Film und der bildenden Kunst befaßten.

10 Siehe Was ist Militärgeschichte?; Nowosadtko, Krieg, Gewalt und Ordnung.

11 Buschmann, »Moderne Versimpelung« des Krieges, S. 123. Hervorhebung im Original.

beim Publikum den Eindruck des Authentischen[12] bzw. des Fiktionalen zu erzeugen, die zugleich die Wahrnehmung von Realität verändern und ihr eine je spezifische Struktur geben. Beim Dokumentarfilm wird Authentisierung primär durch filmische Codes wie die Kamerahandlung (Perspektive, Bewegung, Einstellungsgröße usf.) sowie durch nichtspezifische filmische Codes wie sprachliche Gestaltung, narrative Elemente, Ton und Musik oder Montage erzeugt[13]. Bei der Wochenschau kommen als nichtspezifisch filmische Codes des Authentischen Aktualität und Relevanz hinzu. Der Spielfilm produziert Fiktionalisierung durch zusätzliche nichtspezifisch filmische Codes wie Drehbuch, personale Identifikationsangebote, Starkult sowie vor allem durch die sinnhafte Anordnung des filmischen Materials mittels narrativer Elemente, Dramaturgie, geschlossener Handlung usf.

Nach Filmgattung und Zeitbezug schlage ich vor, das Genre »Kriegsfilm« in fünf Gruppen zu unterteilen: (1) Wochenschauen, »newsreels« usf.; (2) zeitgenössische Dokumentarfilme; (3) retrospektive Dokumentarfilme oder auch »Post-war«-Dokumentationen; (4) zeitgenössische Spielfilme; (5) retrospektive Spielfilme oder auch »Post-war«-Spielfilme.

Nicht plausibel erscheint mir im Bereich des Spielfilms die Unterscheidung in Kriegs- und Antikriegsfilm, da der Antikriegsfilm immer auch typische Momente des Kriegsfilms enthält. Und ebensowenig ist es sinnvoll, nach fiktionalen bzw. nonfiktionalen Ereignisbezügen zu differenzieren, da alle drei Hauptgattungen immer auch ihr Gegenteil enthalten können, d.h. die primär nonfiktionalen Wochenschauen und Dokumentarfilme schließen fiktionale Elemente ein bzw. der fiktionale Spielfilm besitzt nonfiktional-dokumentarische Sequenzen. Fokus dieser Einteilung ist der über eine längere Zeitspanne einem Massenpublikum in den Kinos vorgeführte Kriegsfilm[14]. Nicht berücksichtigt werden jene den Krieg thematisierenden Untergrundfilme in den jeweils besetzten Ländern sowie jene in den letzten Jahren in großer Zahl auf den Markt gekommenen Amateurfilme des Krieges, welche die offiziellen Bilder der kriegsführenden Mächte teilweise konterkarierten. Sie wären einer eigenen Untersuchung wert.

In meiner Skizze favorisiere ich einen integralen methodischen Ansatz, der unterschiedliche Ebenen miteinander verzahnt: (1) die Untersuchung des kontextuellen historischen Begründungs- und Produktionszusammenhangs; (2) die klassische Produktgeschichte, die sich auf den einzelnen Film, seine narrative Struktur, seine Ikonographie und Symbolik sowie seine Ästhetik konzentriert; schließlich (3) die Untersuchung des Rezeptionsrahmens und die Deutungsgeschichte[15].

Mehr noch als jedes andere historische Thema erfordert eine Geschichte des Films bzw. eine Untersuchung der Ikonographie der Geschichte im allgemeinen

---

12 Zum Begriff der Authentizität vgl. Stamm, German Wartime Newsreels.

13 Siehe etwa Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität.

14 Eine Geschichte des Kriegsfilms im 20. Jahrhundert steht aus, sieht man einmal von den eher essayistisch vorgetragenen Überlegungen Paul Virilios ab. Grundsätzliche Gedanken zur Geschichte des Kriegsfilms finden sich bei Seeßlen, Von Stahlgewittern zur Dschungelkampfmaschine; mit Blick auf Frankreich: Daniel, Guerre et cinéma.

15 Vgl. die Überlegungen zur Methodik politisch-historischer Filmanalyse von Dörner, Das politisch Imaginäre.

und die des modernen Krieges im besonderen eine doppelte Erweiterung des Blickwinkels. Diese umschließt einerseits die Öffnung der nationalen Perspektive in Richtung eines international angelegten, möglichst sogar komparativ ausgerichteten Forschungsdesigns. Die Globalisierung der Filmproduktion und -märkte hat immer schon Bilder entstehen und zirkulieren lassen, die zwar national unterschiedlich rezipiert und gedeutet werden, gleichwohl aber eine interkulturelle Uniformierung der Sinne begründeten; Kinos wurden zu den Kirchen des 20. Jahrhunderts. Andererseits erscheint es notwendig, auch die mediale Perspektive zu öffnen, d.h. den Stellenwert des Kriegsfilms im Verhältnis zu anderen visuellen Medien der Kriegsberichterstattung und -verarbeitung wie Fotografie, Fernsehen und Internet festzulegen. Nur in dieser Funktionsbestimmung wird der sich wandelnde Stellenwert des Genres »Kriegsfilm« deutlich.

Meiner folgenden Skizze liegen einige, hier nur anzudeutende Grundannahmen zum Verhältnis von Krieg und Film im 20. Jahrhundert zugrunde[16]. Hierzu zählt zunächst die u.a. von Karl Prümm für den NS-Kriegsfilm sowie von Knut Hickethier für den Kriegsfilm der fünfziger Jahre formulierte Hypothese – der ich eine generellere Gültigkeit beimessen möchte – wonach sich der industrialisierte wie der elektronische Krieg einer cineastischen Repräsentation entzieht, der moderne Krieg somit das schlechthin Unmodellierbare ist. Jede filmische Darstellung des Krieges dechiffriert sich demzufolge als ein durch Ordnungsbedürfnisse und Chaosabwehr bestimmter Versuch einer durchgängigen »Modellierung des Unmodellierbaren«[17]. Bereits eine klassische Produktgeschichte des Genres »Kriegsfilms« – wie übrigens auch der fotografischen Kriegsberichterstattung – zeigt, daß die technisch erzeugten Bilder des Krieges bis auf wenige Ausnahmen den interkulturellen Versuch der projektiven Humanisierung des Krieges sowie seiner komplementären visuellen Entkörperlichung und Exterritorialisierung des Todes darstellen[18]. Der Film – so meine These – formte das katastrophisch-chaotische Urereignis des Krieges[19] zu einem zivilisatorischen Akt um, und verpaßte ihm eine visuelle narrative und moralische Ordnung, die der Krieg per se nicht besitzt. Auf diese Weise trägt der Kriegsfilm zur immer wieder neuen Illusion der Planbarkeit von Kriegen bei.

---

16 Ausführlich werde ich diese Thesen in meiner in Arbeit befindlichen Studie, Zur Ikonographie des modernen Krieges, entfalten und begründen.

17 So Karl Prümm in seinem Vortrag »Modellierung des Unmodellierbaren. NS-Kriegspropaganda im Film und ihre Grenzen« auf der Tagung »Schuss/Gegenschuss. Wochenschau und Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg« am 7.12.2001 im Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms. Ähnlich auch Hickethier, Krieg im Film, S. 51 f.; Ders., Militär und Krieg. *08/15* (1954), S. 222 f.

18 Zur Weginszenierung des Todes in den Kriegen des 20. Jahrhunderts vgl. Münkler, Schlachtbeschreibung; Ders., Wenn Tod und Grauen sichtbar werden. Das Bild vom Krieg, in: FAZ-Magazin vom 19.4.1991.

19 Mit dem amerikanischen Politologen Gabriel Kolko gehe ich vom prinzipiell chaotischen Charakter moderner Kriege aus. Nach Kolko verlief keiner der großen Kriege des 20. Jahrhunderts so, wie sich dies Planer und Strategen vorgestellt hatten: kurz, unblutig und chirurgisch. Vielmehr gerieten sie alle frühzeitig außer Kontrolle und entfalteten eine eigenständige Zerstörungsdynamik, siehe Kolko, Das Jahrhundert der Kriege.

Gleichsam typisch für das Verhältnis von Krieg und Film erscheinen mir zwei Entwicklungen. Parallel zur Involvierung der Zivilbevölkerung in den Krieg durch den Luftkrieg wird auch die »Heimatfront« mit den Mitteln des Films als Kinopublikum in das Kriegsgeschehen einbezogen, ja konstituiert sich diese erst im Kinosessel bzw. vor dem häuslichen Bildschirm. Der immer schnelleren Überflutung der Sinne durch die Bilder des Krieges entspricht zugleich eine zunehmende De-Realisierung des Kriegsbildes. Am Ende der Entwicklung steht die paradoxe Situation, daß immer mehr Menschen via Film, Fernsehen und Internet in kriegerische Auseinandersetzungen involviert sind und sich gezwungen sehen, Stellung zu beziehen, dies aber immer weniger auf der Grundlage eines realitätshaltigen Bildes des Krieges zu tun vermögen.

Der Erste Weltkrieg und die Anfänge des Kriegsfilms

Zwar gab es bereits zwischen 1896 und 1914 einige Kriege, die filmisch festgehalten wurden[20], und wir begegnen hier bereits dem Versuch, Soldaten mit dem Mittel des Films einen Überblick über das unüberschaubar gewordene moderne Schlachtfeld zu vermitteln, einen qualitativen Sprung in der bildlichen Darstellung sowie in der Wahrnehmung des Krieges indes ermöglichte erst der Weltkrieg von 1914 bis 1918. Zum ersten Mal nutzten die kriegführenden Staaten jetzt die publizistischen Möglichkeiten der visuellen Kriegsberichterstattung in größerem Umfang. Eine regelrechte Bilderflut in der neuen illustrierten Presse und in unzähligen Bild-Dokumentationen überschwemmte das Publikum[21]. Mit dem Einzug der Kriegsfotografie in die Alltagspresse avancierte der Krieg zum massenmedialen Ereignis. Fotografien schienen das Hier und Jetzt ohne menschliches Zutun widerzuspiegeln und so auch die Heimat am Kriegsgeschehen teilhaben zu lassen. Der Glaube an die Authentizität der visuellen Abbildung war noch ungebrochen.

Allerdings fand dieser erste Propagandakrieg der Geschichte nur bedingt in den Kinosälen statt. In Großbritannien wurden während des Krieges gerade einmal 114 Kriegsfilme produziert; in Deutschland waren es deutlich weniger. Gegenüber der Fotografie und der illustrierten Presse erlangte der Film nur sekundäre Bedeutung. Mit der Wochenschau begann man der statischen fotografischen Abbildung die Dimension der Bewegung hinzuzufügen. Der Spielfilm brachte dann die Dimension der Handlung hinein, wodurch dem Bild des Krieges künftig eine scheinbar noch größere Authentizität und Faszinationskraft zufiel.

Die Vorstellung vom Film als »publizistischer Waffe« war zu Beginn des Krieges noch keineswegs geläufig, wenn auch gelegentlich auf die propagandistischen

---

[20] Nach Hochbruck, Moderne und Vormoderne, kamen zwischen 1897 und 1915 in den USA etwa 370 Filme und Wochenschaustreifen mit Bürgerkriegsthematik auf den Markt, die den Amerikanischen Bürgerkrieg, den Spanisch-Amerikanischen sowie den Philippinen-Krieg zum Inhalt hatten, vgl. Ehrlich, The Civil War in Early Film, sowie den Überblick von Spehr, The Civil War in Motion Pictures.

[21] Vgl. Kämpfer, »Selbstabdruck der Materie«.

Möglichkeiten des Films hingewiesen wurde. »Der gegenwärtige Krieg ist der erste, in dem die Kinematographie als ein Glied in der Kette der Mittel erscheint, mit denen man die Vorgänge auf dem Kriegsschauplatz zur Kenntnis der Fernerstehenden zu bringen versucht«, hieß es etwa im deutschen Kriegspresseamt 1915. Das lebende Bild sei »in besonderem Maße geeignet, den Daheimgebliebenen die Taten der Truppe klar vor Augen zu führen«[22]. Ähnlich forderte auch Wochenschauproduzent Oskar Messter in einer Denkschrift 1916: »Zum modernen Krieg gehört auch publizistische Rüstung[23].« Erst sukzessive setzten sich Forderungen wie diese in den kriegführenden Ländern organisatorisch durch und bildeten sich Strukturen einer staatlichen Bildpublizistik heraus. Eine intensivere Filmpropaganda im Bereich des Spiel- wie des Dokumentarfilms wurde allenfalls in der zweiten Kriegshälfte in Großbritannien und in Deutschland sowie in den USA nach deren Kriegseintritt 1917 betrieben. In Großbritannien kam es 1916 zur Gründung des »War Office Cinematographic Committee«, das für die gesamte filmische Kriegspropaganda zuständig war, sämtliche Dreharbeiten überwachte und ein Monopol über alle offiziellen Filmaufnahmen von den Fronten besaß. Der Eindruck, gegenüber der alliierten Bildpropaganda ins Hintertreffen zu geraten, führte seit 1916 auch in Deutschland zu Überlegungen, Fotografie und Film propagandistisch stärker zu nutzen und ein einheitliches Bild des Kriegsgeschehens zu vermitteln. Resultat war die Gründung des »Bild- und Filmamtes« (BUFA) im Januar 1917[24], das erstmals zentrale Propaganda mit an der Front gedrehtem Filmmaterial betrieb, die Produktion von Filmen anregte sowie mit der Überwachung der Kriegswochenschauen und der Zensur von Import und Export aller Filme beauftragt war. Die Effizienz des BUFA war allerdings begrenzt, da die private Filmindustrie seiner staatlichen Kontrolle und Verfügungsgewalt entzogen blieb. Konsequent schlug der Erste Generalquartiermeister in der Obersten Heeresleitung, Erich Ludendorff, der eigentliche Motor einer umfassenden deutschen Kriegführung, daher den Aufkauf bzw. die Mehrheitsbeteiligung des Staates bei den wichtigsten deutschen Produktionsfirmen vor. Im Dezember 1917 folgte dem BUFA die Gründung der Universum-Film-Aktiengesellschaft (Ufa) als Mischkonzern unter Beteiligung des Reiches, der Banken und der Industrie[25], in den u.a. der Messter-Konzern sowie andere Filmfirmen eingegliedert wurden. Im wesentlichen konzentrierte sich der neue Konzern auf den unterhaltenden Spielfilm. Unmittelbar nach dem Kriegseintritt der USA setzte der amerikanische Kongreß das staatliche »Comitee of Public Information« (CIP) ein[26], das die Meinungsbildung in der Öffentlichkeit im nationalen Interesse steuern, die Amerikaner für den Weltkrieg mobilisieren sollte und in der Folgezeit eine intensive Greuelpropaganda gegen Deutschland betrieb.

---

22 Zit. nach Traub, Die Ufa, S. 135.

23 Zit. nach Bub, Der deutsche Film im Weltkrieg, S. 93.

24 Zur BUFA vgl. zeitgenössisch Wagner, Das Bild- und Filmamt; Denkschrift des BUFA; Barkhausen, Filmpropaganda, S. 73–75; neuerdings Oppelt, Film und Propaganda, S. 118–129.

25 Zur Ufa siehe zeitgenössisch Traub, Die Gründung der Ufa; vor allem aber Kreimeier, Die Ufa-Story, sowie Die Ufa.

26 Hierzu Vaughn, Holding Fast the Inner Lines, sowie Culbert, Der amerikanische Film, S. 208–210.

Trotz der Bildung staatlicher und militärischer Propagandaorganisationen kam die filmische Berichterstattung von den Fronten des Krieges in den frühen Wochenschauen weder auf alliierter noch auf deutscher Seite über zaghafte Versuche der Wiedergabe des Kriegsgeschehens hinaus. Die begrenzten Möglichkeiten der Filmtechnik sowie militärische Geheimhaltungsvorschriften, die Kameramännern den Zugang zur Front verwehrten, ließen nur wenig Raum, das eigentlich militärische Geschehen abzulichten[27]. In der Regel blieb es bei Aufnahmen aus der Etappe oder von der »Heimatfront« und so bei einem schöngefärbten und eingeschränkten Bild, wobei in der Tradition der fotografischen Kriegsberichterstattung gar zu realistische Kampfszenen oder Kriegstote auf der Leinwand vermieden wurden. In Großbritannien etwa war man der Überzeugung, daß die dortigen Zuschauer grausame Bilder von Erschießungen nicht ertragen könnten, und Kinobesitzer verlangten gar, Bilder des Leidens und Sterbens aus den Wochenschauen herauszuschneiden. Auf deutscher Seite waren ab Oktober 1914 die Produktionen Oskar Messters – die zuerst unter dem Titel *Dokumente vom Krieg* und später als *Messter-Woche* in die Kinos kamen – die ersten, die Aufnahmen vom Kriegsschauplatz enthielten. Insgesamt waren in der ersten Kriegsphase lediglich vier Kriegswochenschauen mit insgesamt acht Filmoperateuren für Frontaufnahmen zugelassen. Auch mit der Gründung des BUFA änderte sich an dieser Situation wenig. 1917 standen dem BUFA lediglich sieben Filmtrupps zur Verfügung. Von einer den späteren Propagandakompanien vergleichbaren militärischen »Filmberichterstatter-Truppe« konnte keine Rede sein, zumal die wenigen Aufnahmen vom Frontgeschehen einer strengen Zensurpraxis des Generalstabes unterlagen. Wie in der Fotografie des Weltkrieges wurde daher alles, was die Zensurvorschriften zuließen, von der Kamera abgebildet: die Erfindungen der modernen Kriegstechnologie, die pulverisierte Landschaft, Szenen aus der Etappe und dem Schützengraben. Vorherrschend war noch die Überzeugung, die Ereignisse zu dokumentieren[28]. Die heute vielfach als authentisch verwandten Dokumentaraufnahmen des Frontgeschehens allerdings wurden oft nachträglich auf den Truppenübungsplätzen für die Kamera inszeniert. Das, was als dokumentarische Struktur daherkam, war vielfach nichts anderes als die unbewußte Projektion überholter Vorstellungen vom Krieg sowie der Wunsch, ordnende Strukturen in das Chaos des Kriegsgeschehens zu bringen. Angesichts langer Produktions- und Transportzeiten dauerte es oftmals Wochen und Monate bis die Filme in die Kinos kamen, daher konnte von Aktualität noch keine Rede sein. Die begrenzten filmischen Möglichkeiten, der fehlende Ton sowie die immergleichen, oft inszenierten und dem Theater abgeschauten Kampfszenen ließen zudem kaum das Gefühl von Authentizität zu.

Größere dokumentarische Filmproduktionen entstanden daher während des Krieges nur wenige. Zu ihnen zählte der 1916 von Kameramännern des britischen Generalhauptquartiers gedrehte Film *The Battle of the Somme* (R: Geoffrey H. Malins, J.B. McDowell, stumm, s/w, Großbritannien 1916)[29], der sich unter Verwen-

---

27 Vgl. Terveen, Die Anfänge.

28 Vgl. Hüppauf, Fotografie im Ersten Weltkrieg, S. 109.

29 Vgl. Badsey, *Battle of the Somme*; Hiley, Der Erste Weltkrieg im britischen Film, S. 220-222.

dung von dokumentarischem Material sowie von nachgestellten Szenen erstmals umfassender mit den Schrecken des modernen Krieges befaßte. Die überraschend große Publikumsresonanz führte dazu, daß die offiziellen Kameramänner künftig versuchten, so nahe an das Frontgeschehen heranzukommen, wie dies das Kriegsgeschehen und ihre Apparaturen zuließen. Mit *Bei unseren Helden an der Somme* (P: BUFA, stumm, s/w, Deutschland 1917) ließ die im Verleih des BUFA vertriebene Antwort auf den englischen Kinoerfolg nur kurze Zeit auf sich warten. Allerdings vermochte der deutsche Film, der vor allem den alliierten Vorwurf des »Barbarentums« zu entkräften hoffte, dem englischen Vorbild nicht im entferntesten zu entsprechen. Die Kampfszenen erschienen unrealistisch und starr. Vorherrschendes Prinzip des Filmes blieb die Absicht, dem Krieg eine ordnende Struktur zu verpassen oder wie es Rainer Rother formulierte: »Das Bild der Ordnung wird hier beschworen, in Trümmern noch achten deutsche Soldaten auf Reinlichkeit[30].«

Angesichts des Mangels an authentischen Aufnahmen konzentrierte sich die Propaganda daher auf die fiktionalen Möglichkeiten des Spielfilms[31] oder, wie es im amtlichen Jargon hieß, des »gestellten Kriegsfilms«. Stilprägend hierfür wirkte kein eigentlicher, die aktuellen Ereignisse verarbeitender Weltkriegsfilm, sondern David W. Griffith monumentales Bürgerkriegsepos *The Birth of a Nation* (stumm, s/w, USA 1915), der bereits vor dem Kriegseintritt der USA gedreht worden und in die Kinos gekommen war: Das Schicksal zweier befreundeter Familien aus Pennsylvania und South Carolina bildet die Rahmenhandlung des vierteiligen Filmes, dessen Schlachtszenen – wie Siegfried Kracauer Jahrzehnte später notierte – »niemals wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden« sind[32]. Während der Prolog die Vorgeschichte von Sklavenhandel und beginnender Bewegung gegen die Sklaverei umreißt, schildert der erste Teil den Bürgerkrieg zwischen den Nord- und den Südstaaten von 1861 bis zur Ermordung Abraham Lincolns. Es folgen die Periode des Wiederaufbaus des unterlegenen Südens sowie die Versuche der Weißen, ihre Vorherrschaft gegen die befreiten Sklaven zu wahren. Der Epilog feiert das Wiedererstarken der Südstaaten als die Geburt einer Nation. Mit raffinierter Gegenschnitt-Technik verleiht Griffith, der die historischen Vorgänge aus der Sicht eines überzeugten Südstaatlers deutet, der handlungsreichen Geschichte einen ausgesprochen suggestiven Rhythmus, der sich dem Fluß der Geschichte perfekt anpaßt. Die Wechsel zwischen extremen Totalaufnahmen – der »Feldherrenhügel«-Perspektive der Kamera – und den (Halb-) Naheinstellungen, die dem Zuschauer die Position distanzierter Beobachtung des Kampfgeschehens ermöglichen sollte, spiegeln die persönlichen Erfahrungen der Protagonisten wider[33].

---

30 Rother, *Kriegssofa*, S. 202; ausführlich zu diesem Film Ders., *Bei unseren Helden an der Somme*.

31 Vgl. die Aufsätze in dem Ausstellungskatalog des Deutschen Historischen Museums »Die letzten Tage der Menschheit«; im einzelnen Rother, *Kriegssofa*, in: ebd.; Culbert, Der amerikanische Film, in: ebd.; Hiley, Der Erste Weltkrieg im britischen Film, in: ebd.; Jean Pierre Jeancolas, Der französische Film, in: ebd.; Pierre Solin, Der italienische Film, in: ebd.; ebenso Korte, Der Krieg und das Kino; Bir [u.a.], Bewegte Bilder. Aus NS-Sicht vgl. Bub, Der deutsche Film im Weltkrieg.

32 Kracauer, Theorie des Films, S. 10.

33 Vgl. das abgedruckte Drehbuch sowie die entsprechenden filmhistorischen Einordnungen und Kommentare in: *The Birth of a Nation*.

The Birth of a Nation, USA 1915

Erfolgreiche Spielfilme mit zeitgenössischer Kriegsthematik blieben indes auch in den USA die Ausnahme[34]. Wie in dem vermutlich wichtigsten und ebenfalls von Griffith gedrehten Stummfilmklassiker *Hearts of the World* (stumm, s/w, USA 1918)[35] war auch in diesen Filmen von der Realität der Front und vom industrialisierten Krieg nichts zu spüren. Dieser blieb in einfachste narrative Strukturen eingebunden, die ihm einen besonderen schicksalhaften Charakter und patriotischen Sinn verleihen sollten. Bisherige Trivialthemen wurden lediglich in die Welt des Militärs transponiert. Auf ihre Weise propagierten diese Filme ein unrealistisch romantisierendes Bild vom Krieg sowie naive Vorstellungen des Feindes, wenn etwa in amerikanischen Streifen die Deutschen als sadistische Hunnen dargestellt werden. Das anfänglich große Interesse an Kriegsfilmen hielt sich nicht lange, entweder weil das Publikum die wenigen, immergleichen Bilder vom Frontgeschehen zu sehen bekam und sich die Sujets zu sehr ähnelten[36], oder aber weil mit dem Übergang des

---

[34] Zu den US-amerikanischen Spielfilmen sowie zu den Wochenschauen mit Kriegsbezügen vgl. Koszarski, An Evening's Entertainment; Isenberg, War on Film; Moud, American Newsfilm 1914–1919.

[35] Vgl. Merritt, D.W. Griffith.

[36] Für Großbritannien vgl. Hiley, Der Erste Weltkrieg im britischen Film, S. 217; für Deutschland vgl. Bir [u.a.], Bewegte Bilder, S. 342.

Bewegungs- in den Stellungskrieg das Publikum die Lust verlor, weiterhin »patriotische Zuckerpillen« zu schlucken[37].

Gleichwohl begründete der Kriegsfilm – ob als Spiel- oder Dokumentarfilm – eine neue uniforme Sicht auf den Krieg sowie ein neues Bild des Soldaten. Die Bewegung selbst, nicht länger das einzelne Bild, wurde zum Faszinosum und setzte sich an die Stelle des Gedankens. Wie am Krieg faszinierte in erster Linie seine Dynamik, die dauernde Veränderung der Perspektive, die explosive Ummodellierung von Mensch und Natur. Erstmals schaute nicht mehr das individuelle Auge auf das Schlachtfeld, sondern die Kamera, deren Bilder aus der Perspektive des Kinostuhls alle gleich waren[38]. Die Einstellung der Kamera modellierte das Bild des Krieges und ließ das Publikum – wie begrenzt auch immer – am Krieg teilhaben. Stärker noch als Bildpostkarten und illustrierte Massenpresse trugen die Filme des Weltkrieges zugleich zur Visualisierung eines neuen Soldatenbildes bei. Aus dem temporären Kämpfer der Vorkriegszeit, der nach dem Krieg den Soldatenrock wieder auszog, wurde »der Krieger als *der* männliche Lebensberuf schlechthin«[39].

Angstlust, die retrospektive Deutung des Ersten Weltkriegs und die neuen Luftkampffilme Hollywoods

Nach dem Ende des Weltkrieges erlebte der dokumentarische wie der fiktionale Kriegsfilm eine Funktionsveränderung. Hatte er bislang im wesentlichen als Instrument zur Mobilisierung oder Beruhigung der »Heimatfront« fungiert, so avancierte er nun zum kommerziellen Kassenschlager der Befriedigung von Angstlust, zur retrospektiven Sinngebung des Gefallenentodes sowie zum politischen Mittel der Umdeutung der Niederlage und zur Bearbeitung des Verlierertraumas. In dem oftmals jahrzehntelangen Prozeß der Erinnerung an den Krieg – übrigens kein Spezifikum des Filmes, sondern ähnlich auch in Malerei, Literatur und Theater registrierbar[40] – überlagerten jetzt zunehmend inszenierte Bilder das originale Geschehen, so daß auch unser heutiges Bild des Ersten Weltkrieges mehr durch fiktionale Darstellungen der Weimarer Zeit geprägt ist als durch zeitgenössische Produktionen. Den Spielfilmen fiel im Kampf um die Erinnerung an den Weltkrieg und die Deutung der Kriegstoten, somit bei der Konstituierung des sozialen und kollektiven Gedächtnisses, eine Schlüsselrolle zu. Der Uniformierung der Sinne folgte die Homogenisierung der Erinnerung. »Wars never end when shooting stops«, konstatiert Susan L. Carruthers in ihrer Übersichtsdarstellung »The Media

37 Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 30.

38 So mit Bezug auf Marcel Pagnol auch Virilio, Krieg und Kino, S. 70.

39 Reulecke, Vom Kämpfer zum Krieger, S. 159. Hervorhebung im Original.

40 Für den Ersten Weltkrieg siehe die Quellen und Dokumente in: Krieg im Frieden; für den Zweiten Weltkrieg siehe: Der Krieg in der Nachkriegszeit; Schuld und Sühne?, sowie allgemein zu den Kriegen des 20. Jahrhunderts etliche Beiträge in: Kriegserlebnis und Legendenbildung.

at War« und formuliert damit gleichsam ein Grundgesetz im Verhältnis von Krieg und Film:

> »States sometimes attempt to encourage collective amnesia by suppressing memoralisation, but more commonly past wars are endlessly recycled in different guises: victories restaged, defeats rendered palatable, historical grievances nurtured, new enemies substituted for old[41].«

In großem Stile wurde die retrospektive Kriegsdarstellung nach 1918/19 zur kommerziellen Ware und damit abhängig vom Massengeschmack. Allein in den USA wurden bis 1945 über 200 Filme über den Ersten Weltkrieg gedreht[42]. Es wäre verkürzt, das starke Interesse von Nachkriegsgesellschaften an Bildern des Krieges nur als retrospektive Glorifizierung von Militär und Krieg zu deuten. In den jeden Kriegen des 20. Jahrhunderts folgenden Kriegsfilmwellen realisierte sich immer auch eine spezifische, dem modernen Menschen gleichsam anthropologisch innewohnende Angstlust. Es scheint, daß offene Gesellschaften gerade in Friedenszeiten der Selbstvergewisserung durch die Visualisierung des absolut Anderen in Form von Chaos, Gewalt und Krieg bedürfen, dem Genre des Western, des Kriminalitäts- und des Kriegsfilms somit eine existentiell identitätsstiftende Funktion zufällt. Im Kino versichert sich der Zuschauer in sicherer Distanz zur Realität immer auch der Möglichkeit des Anders-Seins: der Gesetzlosigkeit, des Krieges, des Todes[43]. Anders als dies die Produzenten vielleicht intendieren, wächst mit Kriegsfilmen so immer auch die überschüssige Utopie: So möge es nicht (mehr) sein!

Im besiegten Deutschland geriet der Krieg und mit ihm seine filmische Darstellung in die kontroverse politische Deutung. Die Schlachten der Vergangenheit wurden filmisch noch einmal geschlagen. Zu Recht ist daher von der »Filmfront Weimar« gesprochen worden[44]. Der Mythologisierung und Verharmlosung des Krieges sowie der Zurückweisung der Kriegsschuldlüge in Spielfilmen wie *Berge in Flammen* (R: Karl Hartl, Luis Trenker, s/w, Deutschland 1931) und *Tannenberg* (R: Heinz Paul, s/w, Deutschland 1932) oder in dem zweiteiligen, mit der Aura des Authentischen daherkommenden Ufa-Dokumentarfilm *Der Weltkrieg* (R: Leo Lasko, stumm, s/w, Deutschland 1927) stand die pazifistische Verdammung des modernen Krieges in Filmen wie *Namenlose Helden* (R: Kurt Bernhardt, stumm, s/w, Deutschland 1924), *Westfront 1918* (s/w, Deutschland 1930), von dem Star der Neuen Sachlichkeit, Georg Wilhelm Pabst, und *Niemandsland* (s/w, Deutschland 1931), ein Film des russischen Regisseurs Viktor Trivas, gegenüber[45].

---

41 Carruthers, The Media at War, S. 244.

42 Siehe Isenberg, War on Film.

43 Hierbei folge ich den Überlegungen des Wiener Philosopen Konrad Paul Liessmann, die dieser unter dem Titel »Das Böse – ein blinder Fleck der offenen Gesellschaft« am 19.2.2002 auf den »35. mainzer tagen der fernseh-kritik« vorgetragen hat. Nach Visarius, Wegtauchen oder Eintauchen?, S. 9, gehört es zu den »ästhetischen Grundbedingungen« des Kinos, daß es Erfahrungen ermöglicht, »die wir wirklich gar nicht erleben möchten«.

44 Siehe Kester, Filmfront Weimar; Dies., Looking For the Enemy; vgl. auch die Anmerkungen bei Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 33-35.

45 Vgl. zu diesen Filmen die entsprechenden Kommentare von Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 244-246, sowie Ziereis, Der Erste Weltkrieg. Zum »Antikriegsfilm« der Weimarer Republik vgl. Müller, Aus der Chronik des Antikriegsfilms.

All Quiet on the Western Front, USA 1930

Gerade die letztgenannten, um Authentizität bemühten fiktionalen Produktionen trugen dem industriellen Charakter des Krieges oftmals mehr Rechnung als Produktionen aus der Kriegszeit selbst. Zugleich suggerierten der moderne Tonfilm sowie die gerade im pazifistischen Film zum Einsatz kommende, den Blickwinkel des Frontsoldaten reproduzierende subjektive Kamera einen höheren Grad

an Authentizität. Dies galt in besonderer Weise für Lewis Milestones nach der Romanvorlage von Erich Maria Remarque gedrehten Klassiker *All Quiet on the Western Front* (Im Westen nichts Neues, s/w, USA 1929/30), der gänzlich neue Formen der filmisch-fiktionalen Darstellung des Krieges hervorbrachte. Insbesondere die berühmte Grabenkampfsequenz machte durch das Zusammenwirken von Kameraeinstellung, Bildschnitt und Ton eine neue Ästhetik des Kriegsfilms sichtbar[46], an der sich wiederum spätere Produktionen orientierten.

Wie bereits in der zeitgenössischen Fotografie und in der übergroßen Mehrzahl der Filme des Weltkrieges erschien der Tod allerdings auch in diesen Filmen weitestgehend verbannt[47]. Das Zerstückeln und Zerreißen der Soldatenkörper wurde dem Kinopublikum ebensowenig zugemutet wie das Bild des tötenden Kriegshelden. Vielmehr schwankte die Deutung des in aller Regel nur peripher und schemenhaft angedeuteten Kriegstodes zwischen sinnhaftem Heldentod und dem Tod als Erlösung von der Welt[48]. Nicht nur in Gedenkfeiern, sondern auch im Film wurde dem sinnlosen Völkerschlachten ein Sinn und damit dem Krieg eine höhere Weihe zugesprochen. Mit Ausnahme weniger Filme wie *Westfront 1918* vermittelten die Filme eine romantisierende Vorstellung vom Krieg, die mit der Realität des industrialisierten Schlachtfeldes nichts gemein hatte. Im Gegenteil: Das Kriegsgeschehen erschien oft verharmlost[49]. Die Leinwand fungierte weiterhin eher als Projektionsfläche konventioneller Vorstellungen von Ordnung und Sauberkeit, von Caritas und Humanitas denn als Abbild der Wirklichkeit.

In etlichen Hollywood-Produktionen[50] der späten zwanziger und der frühen dreißiger Jahre wurde die Tristesse und der Schrecken des Schützengrabens, wie er in *All Quiet on the Western Front* und *Westfront 1918* im Mittelpunkt steht, in Richtung neuartiger Luftkampffilme transzendiert, die sich wie *Wings* (stumm, s/w, USA 1927) von William Wellmann oder *The Dawn Patrol* (s/w, USA 1930) von Howard Hawks aufgrund technischer Raffinements und eindringlicher Actionsequenzen beim Publikum großer Beliebtheit erfreuten. Um die Authentizität der Bilder der Luftkämpfe zu erhöhen, führte Wellmann die Kamera so nah wie möglich an das Geschehen heran, während Hawks die Kamera erstmals auf eine der Flugmaschinen selbst montieren ließ. Beim staunenden Publikum entstand der Eindruck, nun selbst in einem Flugzeug zu sitzen und am Kampfgeschehen teilzunehmen. Aber auch die neuen Luftkampffilme zeichneten nur vordergründig ein neues Bild vom Krieg. Tatsächlich zelebrierten sie eine untergegangene Form des Individualismus. Der Luftkampf avancierte zur Bewährungsprobe des soldatischen Mannes in Form des ritterlichen Duells[51].

---

46 Vgl. Beller, Gegen den Krieg, S. 113, 117 f.; Chambers, *All Quiet on the Western Front* (1930).

47 Ausführlich jetzt belegt von Eisermann, Pressephotographie.

48 Vgl. Ziereis, Der Erste Weltkrieg, S. 139.

49 Ausführlich Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S. 273-275.

50 Wenn ich im folgenden von »Hollywood« spreche, so nicht im Sinne einer personifizierten Ideologiemaschine der US-amerikanischen Regierung, sondern lediglich als Synonym für aufwendiges marktorientiertes Kino und eine bestimmte Form filmischen Erzählens.

51 Vgl. Hölzl/Peipp, Fahr zur Hölle, Charlie!, S. 22-24.

Westfront 1918, Deutschland 1930

Unter wahrnehmungsgeschichtlichem Aspekt markierte die filmische Vermarktung des Weltkrieges in den Spiel- und Dokumentarfilmen der Nachkriegszeit eine qualitativ neue Einstellung zum Krieg, denn dadurch wurde ihm sein bisheriger Status als außergewöhnliches Ereignis genommen, er wurde zum Bestandteil des Alltags. Die Verwertung des Weltkrieges als Anreiz für irgendein Sensationsstück – so Siegfried Kracauer – sei

> »gleichbedeutend mit seiner unmerklichen Einverleibung in unseren Alltag. Ich bezweifle nicht, daß man so viele unkritische Zuschauer wieder ans Kriegsleben gewöhnt. Sie fressen die Spionageaffäre und schlucken mit ihr zugleich ahnungslos das Schlachtengetümmel herunter[52].«

Dieser Trend verstärkte sich nach 1933 durch eine Vielzahl von Weltkriegsfilmen, die inhaltlich die Tendenzen des nationalistischen Kriegsfilms der Republik wie die Heroisierung und Rehabilitierung der deutschen Armee, die Propagierung der Dolchstoß-Legende, die Bestimmung des Krieges als Geburtsstunde der Nation, die Mythologisierung des Kriegserlebnisses und insbesondere des Frontkämpfertums als zentraler Erfahrung und Modell der NS-»Volksgemeinschaft« weiterführten und radikalisierten. Filmästhetisch war dabei eine Tendenz zu beobachten, welche die gesamte NS-Propaganda charakterisierte und von Ernst Bloch als »Entlehnung aus der Kommune« bezeichnet wurde[53], die Übernahme ästhetischer

[52] Kracauer, Film von heute, in: Ders., Der verbotene Blick, S. 340 f.
[53] Bloch, Erbschaft dieser Zeit, S. 70.

Mittel der Linken, in unserem Falle der pazifistischen Weltkriegsfilme[54]. Exemplarisch machte dies der unter Mitwirkung von SA und Wehrmacht 1934 produzierte Film *Stoßtrupp 1917* (R: Ludwig Schmidt-Wildy, Hans Zöberlein, s/w, Deutschland 1934) nach der Romanvorlage von Zöberleins »Der Glaube an Deutschland« deutlich, der den Mythos des Fronterlebnisses zelebriert, auf eine durchgehende Handlung verzichtet, kaum Dialoge enthält, durch kurze Schnitte und die Verwendung dokumentarischen Materials die Fiktion von Authentizität suggeriert und das Inferno des Weltkriegs naturalistisch als mechanische Materialschlacht inszeniert.

Der Spanische Bürgerkrieg als erster Medienkrieg der Geschichte

Mit seinen Luftschlägen gegen die Zivilbevölkerung leitete der Spanische Bürgerkrieg, 1936 bis 1939, nicht nur eine neue Qualität des modernen Krieges ein, auch propagandistisch und filmgeschichtlich steht er für eine neue Stufe der Visualisierung des Krieges. Er ist daher zu Recht als wirklich erster moderner Medienkrieg der Geschichte bezeichnet worden. Mit dem Fortschritt von Filmtechnik und -industrie avancierte der Krieg auf der iberischen Halbinsel nicht nur zum ersten filmisch umfassend abgelichteten Krieg des 20. Jahrhunderts, der Krieg selbst wurde erstmals nun auch mit der Kamera geführt. Film- und Fotoreporter aus aller Welt reisten an die sich ständig wechselnden Fronten, um das Kriegsgeschehen im Bild festzuhalten, ohne durch Zensurvorschriften nennenswert behindert zu werden. Allein der von der Filmoteca Española herausgegebene Generalkatalog des Bürgerkriegsfilms listet 889 Filme auf[55], die dem weltweiten Publikum erstmals umfassend die Möglichkeit offerierten, visuell am Kampfgeschehen teilzuhaben. Dabei stand nicht mehr wie noch im Ersten Weltkrieg das Bemühen im Vordergrund, das Ereignis abzubilden, sondern der propagandistisch motivierte Versuch, der Flut der Bilder formal wie inhaltlich eine politische Ordnung zu geben.

Betrachtet man den Spanischen Bürgerkrieg unter filmgeschichtlichen Gesichtspunkten, so war dieser nicht nur der erste vertonte Krieg, seine Filme stehen zugleich für eine die Filmentwicklung der Zwischenkriegszeit charakterisierende zunehmende Funktionalisierung des Filmes für politisch-gesellschaftliche Zwecke sowie für neue Techniken der Visualisierung des Krieges[56]. Anders als noch die Wochenschauen und Dokumentarfilme des Ersten Weltkrieges ging es ihnen insgesamt weniger darum, eine authentische Abbildung des Krieges zu erzielen, als vielmehr darum, mit Hilfe Authentizität suggerierender filmischer Realitätssegmente politische Botschaften zu transportieren, didaktische Aussagen zu formulieren, den Krieg zu bewerten, ihm einen Sinn und eine höhere moralische Weihe zuzuschreiben.

---

[54] Vgl. Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 51 f.

[55] Vgl. Catálogo general; vgl. die auch ältere, 498 Titel umfassende Filmographie von Cuenca, La Guerra de España y el cine.

[56] Vgl. Korte/Faulstich, Der Film zwischen 1925 und 1944, S. 11 f.

Auf republikanischer Seite bemühte sich das »Comisariado de Propaganda de la Generalitat Republicana« darum, Spanien und der Welt ein heroisches Bild des Abwehrkampfes gegen die Putschisten zu vermitteln. Zu diesem Zwecke unterhielt es nicht nur regionale Propagandabüros und mobile Propagandatrupps (»Dinamiteros«), die direkt an der Front zum Einsatz kamen, sondern mit »Laya Films« auch eine eigene Filmgesellschaft. Diese produzierte eine Reihe von Dokumentar- und Spielfilmen über den Krieg wie André Malraux' *L'Espoir* (s/w, Spanien/Frankreich 1939/1945)[57]. Unterstützung erhielt das republikanische Propagandaministerium von weltbekannten Schriftstellern und Künstlern, von Fotografen und Regisseuren[58]. Aber auch politische Gruppen wie die Kommunisten und die Anarchisten[59], deren Gewerkschaft C.N.T. weitgehend die kollektivierte spanische Filmindustrie beherrschte, produzierten eigene Dokumentar- und Spielfilme, die so ein vielgestaltiges Bild des Abwehrkampfes der Republik lieferten.

Anders als im Ersten Weltkrieg wurde der Bürgerkrieg in nennenswertem Maße nun auch mit und in der Wochenschau geführt[60]. Mit Musik und Ton unterlegt und oftmals rhythmisch geschnitten, vermittelten die auf republikanischer Seite von den regionalen Propagandabüros in Auftrag gegebenen Wochenschauen ein bis dato nicht bekanntes Maß an Authentizität. Erwähnenswert sind vor allem die 22 Wochenschauen mit dem Titel *Zu den Ereignissen in Spanien* von Roman Karmen und Boris Makaseev aus den Jahren 1936/37, deren Aufnahmen später vielfach in anderen Filmen Verwendung fanden[61].

Da zu Beginn des Bürgerkrieges fast alle Filmstudios und Kopieranstalten auf republikanischem Gebiet lagen, sah sich die Filmabteilung des nationalspanischen Innenministeriums in Burgos zur Kooperation gezwungen. Im Auftrag des Goebbelsschen Propagandaministeriums und mit Unterstützung der Ufa wurden noch 1936 zwei erfahrene Kameramänner nach Spanien geschickt, denen weitere folgten. Die Tobis-Filmgesellschaft schloß mit der nationalspanischen Regierung einen Vertrag über die Produktion einer 14tägigen Kriegswochenschau – der *Noticiario Español* – ab, von der insgesamt zwölf Ausgaben von einem deutsch-spanischen Team gedreht und zunächst noch bei der Tobis in Berlin geschnitten und montiert wurden[62]. Diese Wochenschauen, von denen Ausschnitte auch in der Ufa-Tonwoche, der Deulig-Tonwoche und der Tobis-Wochenschau in deutschen Kinos zum Einsatz kamen, setzten neue Akzente in der filmischen Kriegsberichterstattung. Beeindruckend wirkten vor allem die unter Lebensgefahr aus dem Kampfflugzeug oder durch den Sehschlitz aus Panzern heraus gedrehten Aufnahmen von Kameramännern, die später als Filmberichter in den Propagandakompanien der Wehrmacht oder in Goebbels Imperium Karriere machten. Bei den Sturzflügen der

57 Vgl. Torres, Arte y Política, S. 25.
58 Siehe den informativen Überblick von Kornmeier, »Menschheit, an Dich geht der Ruf«.
59 Vgl. Camporesi, Il Cinema degli Anarchici.
60 Vgl. Jørgensen, Der Spanische Bürgerkrieg.
61 Vgl. Mez/Trempenau/Nau, Der Spanische Bürgerkrieg im Film, S. 2–4.
62 Vgl. Giese, Die Film-Wochenschau, S. 100 f.; Barkhausen, Filmpropaganda, S. 203, 207.

Ju 87 probierte man darüber hinaus erstmals in einem Krieg auch eingebaute automatische Kameras aus[63].

Bewußt setzten beide Seiten darüber hinaus auf Inszenierungen, die man dem Kinopublikum als authentische Aufnahmen verkaufte. Die New Yorker Wochenschau *March of Time*, so Robert Capa, der für March of Time 1937 einen Überblick über den Krieg bis zur Bombardierung von Madrid produzierte, habe ihre Mitarbeiter angewiesen, sich der »wirklichkeitsgetreuen Fälschung« zu bedienen, wann immer sie dies für notwendig erachteten. Auch Capa selbst erschien die Darstellung einer gestellten Schlacht auf der Leinwand authentischer als Aufnahmen eines echten Kampfes[64].

Insbesondere die zahlreichen Dokumentarfilm-Kompilationen stellten ein buntes Gemisch von dokumentarischen Aufnahmen und solchen fiktionalen Inszenierungen dar. Die Technik der Montage erlebte eine regelrechte Blüte. Deren Verwendung als bewußte sinngebende und emotionalisierende Kraft korrespondierte die Abwendung vom Versuch, den Krieg möglichst naturalistisch abzubilden. Die intentionale filmische Deutung und Sinnstiftung des Krieges rückte in den Vordergrund. Auf republikanischer bzw. kommunistischer Seite waren solche typischen Kompilationsfilme etwa der 1936/37 von Luis Buñuel und Pierre Unik aus Wochenschaumaterial zu Klängen von Beethoven-Musik montierte Film *España* (s/w, Spanien 1937), der aus den Filmreportagen von Karmen und Makaseev sowie aus nachgedrehtem Material spanischer Kameraleute kompilierte Film *Ispania* (s/w, UdSSR 1939) von Esfir Šub[65] sowie als vielleicht bekanntester Film *Spanish Earth* (s/w, USA 1937) des holländischen Dokumentarfilmers Joris Ivens[66]. Als Produzent dieses 42minütigen, gleichermaßen auf Information wie auf Emotionalisierung setzenden Films fungierte die amerikanische Non-Profit-Produktionsgesellschaft »Contemporary Historians Inc«. Die starke Wirkung dieses Filmes beruhte nicht nur auf dem durchgehenden Kommentar Ernest Hemingways, der jenem einen inhaltlich geschlossenen Charakter verlieh, sondern primär auf der politisch konstruierten Synthese von Authentizität und Fiktion, von dokumentarischen Bildern und Spielfilmsegmenten und somit auf der Absage an eine puristische Auffassung von Dokumentation[67]. Ivens Film ist daher auch als »dokumentarisch-fiktionales Mischprodukt« oder auch als »Dokumentarspielfilm« bezeichnet worden. Dokumentarische Passagen wurden immer wieder fiktional durchbrochen, fiktionale Sequenzen erhielten dokumentarischen Charakter[68].

---

63 Vgl. Regel, Han pasado, S. 133.

64 Vgl. Whelan, Die Wahrheit ist das beste Bild, S. 162; Kantorowicz, Spanisches Kriegstagebuch, S. 328.

65 Vgl. Der Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland, S. 40–42.

66 Zu Joris Ivens und *Spanish Earth* siehe Ivens, Die Kamera und ich; Kreimeier, Joris Ivens.

67 Vgl. Albersmeier, Von der Sozialdokumentation zum antifaschistischen Film.

68 Vgl. Regler, Das Ohr des Malchus, S. 387; Gustav Regler berichtete später über Ivens Filmarbeit: »Er filmte die Einschläge der Granaten aus gefährlicher Nähe, dann erzählte er mir, daß er im Film auf die Granaten Bilder von Sprengungen folgen lassen werde; es mußte aussehen, als ob die Granaten dieses Krieges Dämme öffneten, fruchtbringendes Wasser würde rieseln in Weinberge, die seit Jahrzehnten von ihren reichen Besitzern vernachlässigt worden waren.«

Nach ähnlichen Konstruktions- und Montageprinzipien verfuhren auch die faschistischen Kompilationsfilme[69] wie Joaquin Reigs Film *Helden in Spanien* (s/w, Deutschland/Spanien 1938) der Berliner Produktionsfirma Hispano-Film, der unter Verwendung erbeuteter republikanischer Filmaufnahmen sowie auf dem internationalen Wochenschau-Markt beschaffter Aufnahmen das Filmmaterial nach dem simplen Kontrastschema: Idylle – Aufruhr – Wiederherstellung der Ordnung – friedlicher Wiederaufbau montierte, oder der dokumentarische Ufa-Montagefilm *Im Kampf gegen den Weltfeind* (R: Karl Ritter, s/w, Deutschland 1939), der insbesondere durch die Verwendung authentischer Kampfszenen von Stuka- und He-111-Angriffen auf Brücken und Industrieanlagen beeindruckte[70].

Der Spanische Bürgerkrieg schuf darüber hinaus eine gänzlich neue Art des rein fiktionalen Kriegsfilms[71] auf einem teilweise hohen künstlerischen Niveau. Hierzu zählte auf republikanischer Seite André Malraux' Spanienkriegsfilm *Sierra de Teruel,* der allerdings erst 1945 unter dem Titel *L'Espoir* in Paris zur Aufführung kam. Der zunächst noch von der spanischen Regierung finanzierte, den traditionellen Erzählweisen des Kinos folgende und in unmittelbarer räumlicher Nähe zum tatsächlichen Kampfgeschehen gedrehte Film enthält zwar keine einzige Dokumentaraufnahme, wirkt aber gleichwohl ungemein authentisch, ja dokumentarisch, was durch den genau berechneten Einsatz des Tons noch verstärkt wird und zur Folge hat, daß Fragmente von ihm bis heute als dokumentarisches Material in Filmen über den Bürgerkrieg Verwendung finden[72]. Symbole aus der Geschichte der Kunst und der Religion stellten die Ereignisse in einen größeren kulturellen Zusammenhang und gaben dem Krieg einen spezifischen Sinn. Zum Klassiker des faschistischen Bürgerkriegsfilms und zugleich zum Kassenschlager avancierte Augusto Geninas, teils im Studio, teils an Originalschauplätzen gedrehter Spielfilm *L'Assedio dell'Alcazar* (s/w, Italien 1941), der eine heroische Darstellung der Verteidigung des Alkazar von Toledo beinhaltet.

Ein uneinheitliches, abhängig von den Zeitläufen erscheinendes Bild lieferten die filmischen Verarbeitungen des Bürgerkriegs aus Hollywood[73]. Der Romantisierung des Krieges in William Dieterles 1938 im Studio gedrehter »Love-Story« *Blockade* (s/w, USA 1938) mit einer Sympathieerklärung für die Republik und der bereits im Zeichen der US-amerikanischen Anti-Nazi-Propaganda realisierten Verfilmung von Hemingways Spanienroman *For Whom the Bell Tolls* (Wem die Stunde schlägt, USA 1943) durch Regisseur Sam Wood standen Filme wie *The Last Train from Madrid* (R: James Hogan, s/w, USA 1937), die das »rote« Spanien als jakobinische Vorhölle schilderten, gegenüber. Der Krieg verkam in diesen Filmen vielfach

---

69 Vgl. Regel, Han pasado, S. 130–132.

70 Ebd., S. 132–134.

71 Zur filmischen Inszenierung des Bürgerkriegs: Cuenca, La Guerra de España y el Cine; Valleau, The Spanish Civil War; Mez/Trempenau/Nau, Der Spanische Bürgerkrieg im Film; Nau, Spanischer Bürgerkrieg und Film; Oms, La Guerre d'Espagne vue par le cinéma; Sala, El Cine en la España; Hamdorf, Zwischen No Pasaran! und Arriba España!

72 Siehe Michalczyk, André Malraux's *Espoir*; Mez/Trempenau/Nau, Der Spanische Bürgerkrieg im Film, S. 46 f.

73 Vgl. Horak, The Ambiguous Image; Petit, Hollywood respon a la Guerra Civil.

For Whom the Bell Tolls, USA 1943

zur Schnulze; die typischen Erzählmomente des Kinos ließen ihn fast immer versöhnlich mit einem »Happy-End« ausklingen.

Anders als in den Spielfilmen der Weimarer Republik über den Ersten Weltkrieg ging es diesen Produktionen weniger um retrospektive Deutung und Erinnerung als um die visuelle Instrumentalisierung des Krieges für Zwecke der Gegenwart: Dem Franco-Regime und den Nationalsozialisten dienten die Filme in erster Linie als politische Legitimation ihres Putsches und der Visualisierung des »bolschewistischen Weltfeindes«. Republikaner, Kommunisten und Anarchisten nutzten den Bürgerkriegsfilm für die Mobilisierung des Weltgewissens und die Propagierung ihrer jeweiligen Gesellschaftsutopie. Für Hollywood fungierte der Bürgerkrieg als sensationsheischender Hintergrund für kommerzielle »Love-Stories« und Abenteuergeschichten. Die spätere DDR produzierte Bürgerkriegsfilme zur Begründung der Tradition ihrer Nationalen Volksarmee im Geiste der Internationalen Brigaden. Die Dokumentar- wie die Spielfilme des Bürgerkrieges bildeten daher allesamt weniger die neue Qualität des Krieges auf der iberischen Halbinsel ab als vielmehr ideologische Positionen, Ängste und Sehnsüchte der kontrastierenden Fronten. Sie sind daher zu Recht auch als »Gralshüter der Utopie« bezeichnet worden[7].

[7] Hamdorf, Gralshüter der Utopie.

Ob der Spanische Bürgerkrieg die »Geburtsstunde einer neuen Qualität der visuellen Massenkommunikation«[75] war, sei dahingestellt. Tatsache ist, daß er ein verändertes Selbstverständnis der Kriegsberichter, neue Muster einer Ästhetik des Krieges neben und jenseits der bisherigen Projektionen konventioneller Ordnungs- und Tugendvorstellungen sowie eine qualitativ neue Stufe der propagandistischen Inszenierung und Sinngebung des Krieges bedeutete. Robert Capas – vermutlich in den Studios des katalanischen Propagandabüros inszeniertes – Bild eines »fallenden Milizionärs«[76] steht exemplarisch für den neuen Zwang zur Unmittelbarkeit sowie für den Versuch, das Bild des Krieges propagandistisch zu inszenieren. Nicht nur waffentechnisch, sondern auch propagandistisch und filmtechnisch war der Bürgerkrieg ein riesiges Laboratorium.

Der Film des Bürgerkrieges begründete zugleich neue Sichtweisen auf den Krieg sowie veränderte Rezeptionsweisen. Abhängig von den verwendeten Narrativen und Montagetechniken erschien der Krieg als sinnhafter Abwehrkampf, als heroisches Ereignis, gar als hedonistischer Event, der emotionale Reaktionen wie Betroffenheit und Schmerz, Wut und Haß auslösen sollte. Erstmals vermochten die Zuschauer den Krieg aus der Perspektive des Grabenkämpfers, des Panzerfahrers oder des Bordschützen mitzuverfolgen und so scheinbar an ihm teilzuhaben. Der schonungslosen Öffnung der Privatsphäre der betroffenen Zivilbevölkerung infolge des Luftkrieges als neuem Objekt des fotografischen und filmischen Interesses korrespondierte auf der Seite der Zuschauer das verstärkte Eindringen der Bilder des Krieges in deren alltäglich-privates Umfeld.

Der Zweite Weltkrieg im deutschen Film: Die neue Dimension des Erlebens

Mit dem Zweiten Weltkrieg begann der Propaganda- und Bilderkrieg dem Waffenkrieg ebenbürtig zu werden, oder wie es General Dwight D. Eisenhower 1940 formulierte: »Public opinion wins war[77].« Diese neue Funktionsbestimmung der Propaganda führte zu einer Perfektionierung des Informations- und Propagandamanagements sowie zu militärischen Public-Relations-Kampagnen und in der Konsequenz davon zu einer neuen Ästhetik des Kriegsfilms. Mit dem systematischen Einbau von Fotografen und Kameramännern in die kämpfenden Einheiten wurden authentische Kampf- und Flugaufnahmen realisierbar, die dem Kinopublikum die neue Dimension des Erlebens ermöglichten. Als zusätzliches Authentizitätsversprechen kam erstmals in einem Krieg auch der Farbfilm zum Einsatz[78].

Am umfassendsten und beeindruckendsten entwickelte sich der moderne Kriegsfilm in Deutschland während der sogenannten »Blitzkriegs«-Phase. Die

---

75 So die These von Görling, »Dinamita Cerebral«.

76 La Guerra Civil Espanyola, S. 100–102.

77 Zit. nach Knightley, The First Casualty, S. 315.

78 Grundlegend zum Kino im Zweiten Weltkrieg sowie zur Visualisierung des Krieges von 1939 bis 1945 noch immer: Toeplitz, Geschichte des Films.

Möglichkeiten des Films, meinungsbildend zu wirken, so glaubte man, seien »unbegrenzt«[79]. Für Fritz Hippler, Leiter der Filmabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVuP), war der Film die »geistige Waffe im Krieg« und das »umfassendste Gesamtkunstwerk unserer Tage«[80]. Im Ersten Weltkrieg, so die einhellige Auffassung, sei dieses Medium zu spät, zu zögerlich und nur bedingt als Mittel zur Förderung des Volkswillens und der Volkskraft eingesetzt worden[81]. Erstmals wurden Fotografie und Film in Deutschland nun militärisch zum Angriff auf die öffentliche Meinung formiert, blieb die Ablichtung des Krieges nicht wie bisher eher zufällig einzelnen Gruppen oder Personen überlassen[82]. Bereits im Winter 1938/39 kam es zwischen dem RMVuP und dem Oberkommando der Wehrmacht (OKW) zu einem »Abkommen über die Durchführung der Propaganda im Kriege«, in dem es hieß: »Der Propagandakrieg wird in seinen wesentlichen Punkten dem Waffenkrieg als gleichrangiges Kriegsmittel anerkannt[83].« Diese Aufwertung der Propaganda hatte weitreichende Konsequenzen für die Kriegspropaganda im allgemeinen und die visuelle Kriegsberichterstattung im besonderen. Zum Zwecke der propagandistischen Uniformierung setzte die Zensur- und Kontrollpraxis nicht wie bisher beim Produkt, dem Film, sondern bereits beim Produzenten, bei der Person des Bildberichters, an, der als Mitglied der Reichspressekammer zugelassen sein mußte.

Wichtigster organisatorischer Ausdruck des Bedeutungswandels der (visuellen) Kriegspropaganda wurde die Aufstellung sogenannter Propagandakompanien (PK), die dem ausdrücklichen Zweck dienen sollten, das intendierte »Zusammenwirken des Propagandakrieges mit dem Waffenkrieg« zu gewährleisten[84]. Auf Weisung des OKW wurden bereits im August 1938 erste PK-Einheiten aufgestellt, die beim Einmarsch ins Sudetenland zum Einsatz kamen. Die Kriegsberichterzüge untergliederten sich jeweils in einen Wort-, einen Bild-, einen Film- sowie in einen Rundfunktrupp, deren Tätigkeiten Dienstanweisungen des OKW detailliert festlegten[85]. Die Propagandakompanien entwickelten sich rasch zu einem gigantischen Apparat. Jede Kompanie verfügte über 250 Kriegsberichter, 120 Fahrzeuge, mo-

---

79 Bub, Der deutsche Film im Weltkrieg, S. 1.

80 Fritz Hippler, Der Film als geistige Waffe im Krieg, in: Der Deutsche Film, 5 (1941), 11/12.

81 Vgl. Giese, Die Film-Wochenschau, S. 43.

82 Es überrascht, daß diese Tatsache in den großen neueren Darstellungen des MGFA zum Zweiten Weltkrieg nicht einmal Erwähnung findet. Bis heute existiert weder eine umfassende Untersuchung zu den Propagandakompanien von Wehrmacht und SS noch zu den NS-Kriegswochenschauen, geschweige denn zum NS-Kriegsfilm im allgemeinen.

83 Zit. nach Barkhausen, Filmpropaganda, S. 212.

84 Bundesarchiv-Militärarchiv Freiburg (BA-MA), RH 19/XVI-8, Dienstanweisung für die Propaganda-Kompanie (mot.), o.D. (1938). Zu den Propagandakompanien vgl. bislang lediglich Barkhausen, Filmpropaganda, S. 205-207; Buchbender, Das tönende Erz; Murawski, Der deutsche Wehrmachtsbericht 1939-1945; Schröder, Der Kriegsbericht als propagandistisches Kampfmittel, S. 21-23; Moll, Die Abteilung Wehrmachtpropaganda, sowie die Berichte von Beteiligten wie dem Kommandeur der Propagandatruppen von Wedel, Die Propagandatruppen der deutschen Wehrmacht; dem Bildberichter Schmidt-Scheeder, Reporter der Hölle, und Ertl, Als Kriegsberichter; zeitgenössisch siehe Stephan, Die Propaganda-Kompanien, mit zahlreichen weiterführenden zeitgenössischen Literaturhinweisen.

85 BA-MA, RH 19/XVI-8, Grundsätze für die Führung der Propaganda im Kriege v. 27.9.1938.

dernste Fernkameras und einen Bildzug[86]. Organisatorisch wurden die Kriegsberichter den kämpfenden Truppenteilen nicht unterstellt, sondern lediglich zugeteilt, um dadurch ihre nötige Bewegungsfreiheit und Selbständigkeit zu gewährleisten. 1942 faßte man die zwischenzeitlich auf 40 angewachsenen, bei den drei Waffengattungen und bei der Waffen-SS angesiedelten PK zu einer einheitlichen Propagandatruppe zusammen, deren Mitgliederzahl 1943 auf 15 000 Mann anwuchs und damit Divisionsstärke erreichte[87]. Im selben Jahr arbeiteten in den Filmabteilungen der PK insgesamt 219 Personen, die wöchentlich zwischen 20 000 und 30 000 Meter Film produzierten. Bis September 1944 hatten sich diese auf mehr als fünf Millionen Meter summiert, von denen allerdings nur sechs Prozent in den Kriegswochenschauen Verwendung fanden. Das Netz von Kameramännern in den PK sowie der hohe personelle und technische Aufwand sorgten für den größten Teil des Krieges für eine bis dato beispiellose Belieferung mit Filmmaterial von den unterschiedlichsten Kriegsschauplätzen[88].

Das Material der PK-Kameramänner fand fast ausschließlich in Wochenschauen[89] und Dokumentarfilm-Kompilationen wie dem Feldzugsfilm *Feldzug in Polen* (R: Fritz Hippler, Albert Burmeister, sw, 1940)[90] oder dem Fliegerfilm *Feuertaufe* (R: Hans Bertram, sw, 1940) als den Hauptträgern der filmischen NS-Kriegspropaganda Verwendung. Filme wie diese, die eine neue Ästhetik des Krieges begründeten, waren in regulären Lichtspieltheatern und Frontkinos, in Sondervorführungen sowie in eigens eingerichteten Wochenschaukinos zu sehen. Beim Publikum erfreuten sie sich vor allem in der ersten Phase des Krieges großer Beliebtheit, während mit dem Stillstand der Fronten und in der zweiten Kriegshälfte das Interesse erlahmte und wieder unterhaltende Spielfilme[91] dominierten.

Nach nationalsozialistischem Selbstverständnis waren die neuen Wochenschauen im Unterschied zu denen der Republik kein buntes Nebeneinander aktueller,

---

86 Zur genauen Zusammensetzung einer Luftwaffen-Kriegsberichter-Kompanie vgl. Barkhausen, Filmpropaganda, S. 213 f.

87 Zur Tätigkeit der PK-Angehörigen vgl. den Bericht von Hans Timmer in der »Licht-Bild-Bühne« vom 29.6.1940.

88 Vgl. Stephan, Die Propaganda-Kompanien, Sp. 2692.

89 Zur NS-Kriegswochenschau sowie zu den Feldzugsfilmen in Spiellänge nach wie vor grundlegend die erstmals 1942 vom Museum of Modern Art in New York veröffentlichte Broschüre von Kracauer, Propaganda und der Nazikriegsfilm; Stamm, Das »Erlebnis« des Krieges; Ders., German Wartime Newsreels; Bucher, Goebbels und die Deutsche Wochenschau; Barkhausen, Filmpropaganda, S. 214-216, sowie Brandt, NS-Filmtheorie. Zeitgenössisch siehe die Hinweise bei Giese, Die Film-Wochenschau; Hans Timmer, Von der Front bis zur Leinwand. So entsteht die Kriegswochenschau, in: Nationalsozialistische Parteikorrespondenz vom 23.6.1940; Frank Maraun, Vor allem. Die Wochenschau. Riesenhafte Besuchersteigerung durch Frontberichte aus dem Westen, in: Der Deutsche Film, 4 (1940), 1, S. 12 f.; Heinrich Roellenbleg, Von der Arbeit an der Deutschen Wochenschau, in: Der Deutsche Film, Sonderausgabe Berlin 1940/41; H. Sp., Von der Kamera ins Kino, in: Der Deutsche Film, 5 (1941), 11/12, S. 226 f.

90 Vgl. Frank Maraun, *Der Feldzug in Polen* – filmisch gestaltet. Das erste vollständige Filmdokument eines Krieges, in: Der Deutsche Film, 5 (1941), 7, S. 138-140.

91 Vgl. Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik; Hill, Film in the Third Reich; Courtade/Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich; Welch, Propaganda and the German Cinema; Drewniak, Der deutsche Film 1938-1945.

sensationsheischender Ereignisberichte mehr, sondern ein »Zeitspiegel« für das Volk, der

> »das Wirklichkeitsgeschehen nicht nur möglichst objektiv reflektiert, sondern zugleich auch Situations-›Erkenntnis‹ vermittelt und in eindringlichen Bildern die Maßnahmen verdeutlicht, die im Interesse von Volk und Staat zu treffen sind«[92].

Mit dem von den Wochenschauen vermittelten Gefühl der Augenzeugenschaft sollte ein Grundübel des verlorenen Ersten Weltkrieges – das Auseinanderdriften von Front und Heimat – vermieden werden. Zugleich sollten sie als Mittler »zwischen dem Einzelnen und dem Zeitgeschehen« fungieren[93]. Für Goebbels war die Wochenschau ausgestattet mit der Aura des Authentischen, die dem Publikum an der »Heimatfront« nicht nur suggerierte, ein wahres Bild des Krieges zu zeichnen, sondern zugleich das Gefühl des Dabeiseins vermittelte:

> »Mit einem Mal bekam das Volk, das nun in seiner Gesamtheit in Beziehung gesetzt wurde zum Krieg selbst, den Krieg selbst Auge in Auge zu sehen, und zwar so, wie er ist, und ohne Beigabe und ohne jede Hinzufügung, kommentarlos in seiner ganzen grausigen Wirklichkeit |...|[94].«

Die Wochenschau ermögliche die »subjektive, fast unmittelbare Teilnahme des Zuschauers am dargestellten *Wirklichkeits*geschehen«[95]. Erst mit der Wochenschau konstituierte sich die Gemeinschaft der Daheimgeblieben als »Heimatfront«.

Zu diesem Zweck sollten die NS-Kriegswochenschauen und Dokumentarfilme wirklichkeitsgetreu sein und den Eindruck vermitteln, daß durch ihr unverfälschtes Bildmaterial die Realität selbst über die Leinwand flimmere. Anweisungen an die Filmberichter verpflichteten diese daher zu einer wahrheitsgetreuen Berichterstattung und zur Vermeidung gestellter Kampfaufnahmen[96]. Tatsächlich ließen sich solche jedoch nicht vermeiden, und man war wie bei den Dreharbeiten für *Sieg im Westen* (R: Fritz Brunsch, Svena Noldan, s/w, Deutschland 1941) auf – wie es im Jargon hieß – »Ergänzungsaufnahmen« angewiesen[97]. Und auch auf die Manipulation von Bildmaterial wurde keineswegs verzichtet. Schließlich war auch das Tonmaterial nur selten authentisch, sondern wurde aus einem eigens hierfür geschaffenen Tonarchiv bezogen. Die genuine Leistung der NS-Kriegswochenschau bestand vor allem in der Montage dokumentarischer und inszenierter Sequenzen zu einem fiktiven, durch narrative Elemente verbundenen Handlungszusammenhang[98], z.B. zu einer nie stattgefundenen Feindfahrt gegen einen alliierten Geleit-

---

92 Giese, Die Film-Wochenschau, S. 54 f.

93 Der Film vom 22.6.1940.

94 Rede vom 15.2.1941, zit. nach Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 472. Ähnlich auch Goebbels in seiner Tagebuch-Eintragung vom 9.7.1940: »Ich ordne Reprisen der großen Wochenschauen von der Westoffensive an. Das Volk will und soll den großen Frankreichfeldzug nochmal zu sehen bekommen.« Goebbels-Tagebücher, Bd 4: 1940-1942, hrsg. von Ralf Georg Reuth, München 1992, S. 1452.

95 Giese, Die Film-Wochenschau, S. 7. Hervorhebung im Original.

96 Anweisung an die Filmberichter vom September 1943, zit. nach Stamm, German Wartime Newsreels, S. 240.

97 Hierzu auch Ertl, Als Kriegsberichter 1939-1945, S. 48-50, der an solchen »Ergänzungsaufnahmen« für *Sieg im Westen* beteiligt war. Zu *Sieg im Westen* vgl. auch Graham, *Sieg im Westen*.

98 Vgl. entsprechende Hinweise ebd., S. 71.

zug, der die waffentechnische Überlegenheit der U-Boot-Waffe oder den Kampfgeist der U-Boot-Männer suggerieren sollte.

Zugleich durften die Bilder nicht so real sein, daß aus ihnen militärische Erkenntnisse zu ziehen waren. Mit ihrer Kriegswochenschau setzten die Nationalsozialisten daher die aus der illustrierten Kriegsberichterstattung des Ersten Weltkrieges vertraute Enträumlichung und Entzeitlichung der Bilder fort. »Bis auf ein paar Sequenzen«, so Kracauer in seiner unübertroffenen Analyse,

> »haben die Bilder der deutschen Kriegsführung keinen informativen Charakter. Anstatt eine adäquate Illustrierung der verbal berichteten Aktionen zu geben, beschränken sie sich zumeist darauf, diese an einem Beispiel zu zeigen, das häufig unbestimmt bleibt oder sich als universell anwendbares Stereotyp erweist [...]. Ganze Schlachten finden im Lande Nirgendwo statt, wo die Deutschen über Raum und Zeit gebieten [...]. Viele bildliche Darstellungen sind in Wirklichkeit nichts als leere Pausen zwischen zwei propagandistischen Einflüsterungen[99].«

Um die Authentizität der Aufnahmen im Bewußtsein des Publikums zu gewährleisten, mußte die Wirklichkeit so schnell wie möglich abgebildet und ins Kino gebracht werden, bevor der Gang der Ereignisse diese wieder überholt hatte. Mit allen Mitteln versuchte die NS-Propaganda daher, die Zeitspanne zwischen den Kriegsereignissen und ihrer filmischen Aufführung auf ein Minimum zu reduzieren und das gedrehte Material von der Front auf schnellstem Wege nach Berlin zu bringen – eine erste Tendenz in Richtung des medialen »Echtzeit«-Krieges. Wenn auch Authentizität durch Schnelligkeit ein Grundprinzip der NS-Kriegswochenschau war[100], so blieb doch ihre mangelnde Aktualität gegenüber ihren »publizistischen Schwestern, Rundfunk, Wortpresse und Bildberichterstattung« ein entscheidender Nachteil[101]. Zwischen Drehtermin und Aufführung lagen mitunter mehrere Wochen.

Die Schnelligkeit und Ruhelosigkeit in den filmischen Mitteln der Kameraführung und des Schnitts entsprachen in besonderer Weise dem modernen Krieg. Die Verkopplung der Leicas und Arriflex-Filmkameras mit modernen Schußwaffen stellte eine foto- und filmtechnische Innovation dar, die es den Bild- und Filmberichtern ermöglichte, unmittelbare »Kampferlebnisse« einzufangen. Die ständige Bewegung der Kamera, die die motorischen Nerven der Zuschauer bearbeitete, sollte deren Überzeugung von der dynamischen Macht der Nationalsozialisten bestärken und ihnen das Gefühl vermitteln, sich ständig im Vormarsch zu befinden. Permanent in Bewegung befindliche Marschkolonnen und Kettenfahrzeuge bildeten immer wiederkehrende Sujets, die dieses Gefühl verstärkten. Neben der Kraft der Bilder erfüllten auch die kurzgeschnittenen, bewegungsreichen, bis ins letzte Detail durchkomponierten, mit suggestiven Texten versehenen sowie mit Musik unterlegten Bildfolgen ihren dramaturgischen Part[102]. Die Funktion dieser Schnitt- und Montagetechnik war evident: Sie raubte dem Zuschauer das Distanz

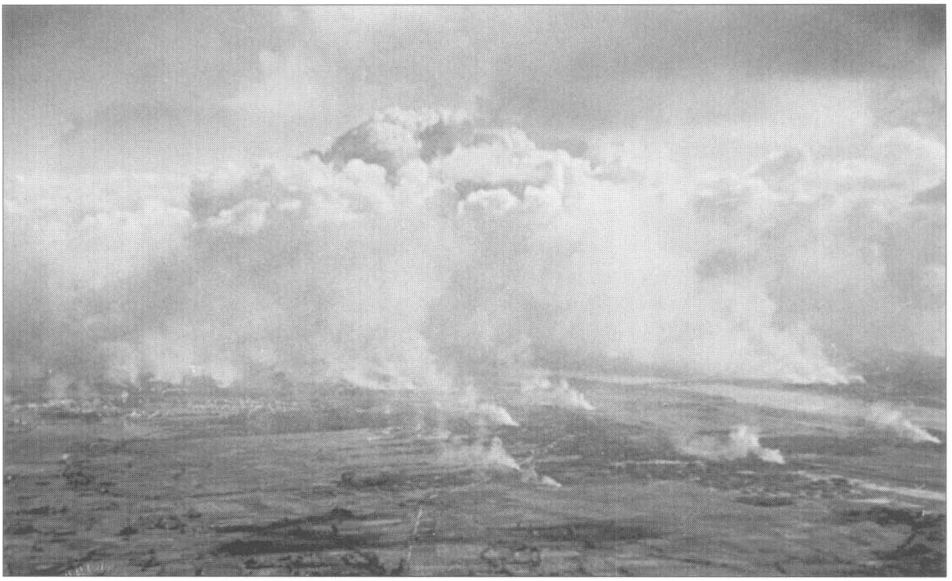
---

99 Kracauer, Propaganda und der Nazikriegsfilm, S. 328.

100 Ebd., S. 324, 349.

101 Hippler, Fragen und Probleme, S. 234.

102 Zu diesen technischen und dramaturgischen Mitteln der filmischen Ästhetisierung des Krieges ausführlich Stamm, Das »Erlebnis« des Krieges, S. 118–120.



Feuertaufe, Deutschland 1940

und Unabhängigkeit schaffende Denken und ließ ihm weder Zeit noch Raum für eigene Assoziationen und Gedanken. »Sobald dem Zuschauer erlaubt wird, sich zu erholen«, so Kracauer, »könnten seine intellektuellen Fähigkeiten erwachen, und es bestünde Gefahr, daß er sich der Leere um ihn herum bewußt würde[103].«

Das von den PK-Filmberichtern gelieferte Material bildete die Grundlage für eine Reihe von Dokumentarfilm-Kompilationen. Hierzu zählte der von Hans Bertram 1940 produzierte Film *Feuertaufe* über den Einsatz der deutschen Luftwaffe in Polen, der wiederum zum Vorbild weiterer Wehrerziehungs- und Fliegerfilme wie *Kadetten* (s/w, Deutschland 1941) und *Stukas* (s/w, Deutschland 1941) von Ufa-Produktionsleiter Karl Ritter über eine Kampfpiloten-Einheit an der Westfront zur Zeit des »Blitzkrieges« wurde[104]. Wie kein anderer Film setzte Bertrams *Feuertaufe* – nach David Welch »the most impressive of all the propaganda films depicting the magnitude of Hitler's Blitzkrieg success«[105] – das intendierte Bild des modernen Krieges in Szene. Die im Kampfflugzeug mitfliegende Kamera eröffnete neue Perspektiven auf den Krieg. Polnische Dörfer mutierten zu winzigen Schatten. Die Kamera jagte über das Schlachtfeld hinweg. Menschen kamen in den kurzen Schnitten nicht mehr vor – ein »Blitzkrieg« im wahrsten Sinne des Wortes ohne Menschen und ohne Opfer. Die Filmkamera war auf Schußnähe gegangen. Insbesondere bei den gefilmten Sturzbomberangriffen, die dem Publikum von

---

[103] Kracauer, Propaganda und der Nazikriegsfilm, S. 347; zur Dynamik von Kameraführung und Schnitt ebd., S. 324-326, 336.

[104] Vgl. Donner, Propaganda und Film im »Dritten Reich«, S. 103-105.

[105] Welch, The Third Reich, S. 95; vgl. hierzu auch Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität, S. 103-105 und 159-161.

Stukas, Deutschland 1941

1940 ein »innovatives Seherlebnis«[106] vermittelten, entstand die Illusion, sich selbst in Bewegung zu befinden. Der Eindruck des unmittelbaren Dabeiseins wurde auf der Tonspur durch Geräusche startender Flugzeugmotoren und anderer militärischer Fahrzeuge verstärkt, die allerdings – was dem Publikum nicht auffiel – aus der Konserve stammten. Die Funktion des Auges ging in der Funktion der Waffe auf. Kamera und Waffe wurden eins. Die entwirklichte Betrachtungsweise des Piloten und des ihn begleitenden Kameramannes verschmolzen mit dem verdinglichten Blick des Bordschützen zur neuen Betrachtungsform des Zuschauers. Und wie für viele Flieger der Krieg von oben »nur noch ein Experiment in einem Laboratorium« war[107], wurde der Krieg jetzt auch für den Kinogänger an der »Heimatfront« zu einem abstrakten ästhetischen Nervenkitzel bar jeden Realitätsbezuges.

Inhaltlich wiederholten sich in den NS-Wochenschauen und Dokumentarfilm-Kompilationen ähnlich wie in der fotografischen Bildberichterstattung[108] im wesentlichen acht ikonographische Muster, die teilweise bereits im Bild des Ersten

106 Ebd., S. 104.

107 Antoine de Saint-Exupéry, zit. nach Virilio, Krieg und Kino, S. 164.

108 Zur fotografischen Kriegsberichterstattung vgl. Ranke, Fotografische Kriegsberichterstattung im Zweiten Weltkrieg; Der Blick des Besatzers; Hüppauf, Der entleerte Blick hinter der Kamera. Eine umfassende Untersuchung zur Fotografie des Zweiten Weltkriegs steht aus.

Weltkrieges angelegt waren und von den Nationalsozialisten neu kombiniert bzw. weiterentwickelt wurden[109]:

(1) In der Tradition der bisherigen, sich an der Genrefotografie orientierenden Kriegsbildberichterstattung wurde der Krieg als ein mit höherem Sinn ausgestatteter moderner Erlebnisurlaub inszeniert. Der Krieg erschien als Fortsetzung des Propagandaschlagers »Kraft durch Freude« – nur eben mit anderen Mitteln. Bilder des Besatzungstourismus, versehen mit touristischen Symbolen besetzter Länder, entdramatisierten und normalisierten das Kriegsgeschehen. (2) Darüber hinaus inszenierte und kommentierte man den Krieg vor allem in der »Blitzkriegs«-Phase im Geiste der Zeit als Sportreportage. Der Krieg erschien als Jagd nach Rekorden, als ständiges Vorwärtsstürmen, als rastlose Bewegung oder als körperlicher Höchsteinsatz[110]. (3) Wie in den vergangenen Kriegen wurden konventionelle Ordnungs-, Disziplin- und Sauberkeitsvorstellungen in das Kriegsgeschehen projiziert. Alles schien ordentlich, sauber, militärisch durchorganisiert und geregelt vor sich zu gehen, nichts dem Zufall überlassen. In seinen Bildern zeigte sich auch dieser Krieg seines tatsächlichen chaotischen und anarchischen Charakters entkleidet. Mit den Bildern badender, ruhender und essender Soldaten vermittelte man der Heimat das Gefühl: Den Soldaten geht es gut, es wird für sie gesorgt[111]. (4) Freund und Feind erschienen im Stile einer rassistischen Kontrastpublizistik dargestellt. Dem Bild des körperlich gestählten, siegesgewissen, den Blick in eine ferne Zukunft gerichteten, seinen Feinden auch rassisch überlegenen Wehrmachtsoldaten gegenüber stand der verächtlich diskriminierende Blick auf die fremden Opfer des Krieges. (5) Eine gänzlich neue Dimension bildete die Inszenierung des deutschen Soldaten als Arbeiter des Krieges, der sich nach der Schlacht seinen Feierabend verdient hat, eine Zigarette raucht und sein »Werkzeug« reinigt. Die Darstellung des Krieges als eines von Gefühlen des Entsetzens wie der Romantik gleichermaßen abstrahierenden Arbeitsprozesses sowie der Bedienung der Waffe als Verlängerung der gewohnten Tätigkeit an der heimischen Werkbank knüpfte an literarische Vorbilder an, die wie in den Erzählungen Ernst Jüngers den Krieg als »deutsche Qualitätsarbeit«[112] adelten, ihm damit zugleich einen modernen Sinn und den Charakter von Vertrautheit und Normalität verliehen. Der Soldat erschien keineswegs als »politischer Soldat«, als genuin nationalsozialistischer Kämpfer,

---

109 Grundlage der folgenden Darstellung ist eine Untersuchung des Autors von 25 ausgewählten Kriegwochenschauen im Zeitraum von 1940 bis 1944.

110 Zunächst hatte Goebbels daher auch Sportreporter bevorzugt als PK-Männer rekrutiert, die in Speziallehrgängen in ihre Tätigkeit eingewiesen und mit den Wünschen ihrer Auftraggeber konfrontiert wurden; vgl. Die Berufsausbildung der Bildberichterstatter. Eine Anordnung des Leiters der RDP, in: Deutsche Presse, (1939), 4, S. 67 f.

111 So heißt es etwa bei Ertl, Als Kriegsberichter, S. 16: »In den ersten Februartagen [1940] hatten wir auf Weisung des Propagandaministeriums über das Oberkommando der Wehrmacht, Abt. Wehrmacht-Propaganda, ein Riesenprogramm zu filmen, um der Bevölkerung daheim auf der Leinwand zu zeigen, wie vorzüglich die Truppe an der Front versorgt wird. Wir besuchten mit unseren Kameras Lazarette und Krankenstuben, in denen sich hübsche Schwestern um Soldatenpatienten bemühten. Überall Lächeln und blitzblanke Sauberkeit.«

112 Lüdtke, The Appeal of Exterminating; Ders., Arbeiten und Kriegführen.

sondern als motivierter und funktionierender Arbeiter des Krieges[113]. (6) Der Krieg war zugleich ein hochtechnisiertes Abenteuer. Dem Betrachter wurden blank geputzte, oftmals in der Sonne glänzende hochmoderne Waffen vorgeführt, die waffentechnische Überlegenheit suggerieren sollten. (7) Ein weiteres Darstellungsmuster schließlich bezog sich auf die Wahrnehmung des modernen Luftkrieges. Aus der Perspektive des Kampfflugzeuges wurde die Landschaft vollends zum menschenleeren orientierungslosen Abstraktum, in der nur mehr Explosionsblitze aufflackerten. Die Geschwindigkeit der fliegenden Kamera ließ für Reflexion keinen Raum. Die sich zu »Lichtdomen« am Nachthimmel auftürmenden Flakscheinwerfer zeichneten abstrakte Formen in den Himmel und machten den Krieg zu einem ästhetischen Großspektakel, dessen Faszinationskraft allerdings mit der alliierten Luftüberlegenheit schwand. (8) Als nicht »bildwürdig« erschienen wie schon in den Kriegen zuvor Szenen, die das Leiden und den Tod der Soldaten, das Elend, die Erschöpfung, die Angst, den Hunger, die Trostlosigkeit zum Inhalt hatten.

»Das Weglassen des Todes in den deutschen Kriegsfilmen ist vielen Beobachtern aufgefallen«, notierte Kracauer:

> »Hier bieten die zwei Feldzugsfilme nichts außer zwei toten Pferden feindlicher Nationalität an, zwei Soldatengräber und ein paar verwundete Soldaten, die viel zu schnell vorbei sind. Die Wochenschauen praktizieren eine ähnliche Enthaltsamkeit[114].«

Ganz in diesem Sinne hatte Goebbels am 10. Juni 1940 angeordnet,

> »daß wohl die Härte, die Größe und das Opfervolle des Krieges gezeigt werden soll, daß aber eine übertrieben realistische Darstellung, die statt dessen nur das Grauen vor dem Kriege fördern könne, auf jeden Fall zu unterbleiben habe«[115].

Am Basistabu der visuellen Kriegsberichterstattung rüttelten somit auch die Nationalsozialisten nicht. Nach den allgemeinen Propagandaanweisungen »mußten eigene Verluste möglichst übergangen werden. Wir durften sie höchstens in einem Schwenk über wenige Grabhügel mit Kreuzen hinweg andeuten«, so Kriegsberichter Hans Ertl[116]. »Unter allen Umständen sei zu vermeiden«, so auch Bildberichter Georg Schmidt-Scheeder über eine Anweisung des Propagandaministeriums auf einem Lehrgang für Frontberichterstatter, »daß *deutsche* Gefallene auf den Bildern zu sehen wären, dafür möglichst viele russische, am besten haufenweise[117].« Und ebensowenig bildete sich die spezifische Qualität des Vernichtungskrieges – die Deportation und die Vernichtung der Juden sowie die Ermordung der sowjetischen Kriegsgefangenen – im öffentlich zugänglichen NS-Film ab[118].

---

113 So auch Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 62.

114 Kracauer, Propaganda und der Nazikriegsfilm, S. 359.

115 Zit. nach Thomae, Die Propaganda-Maschinerie, S. 492.

116 Ertl, Als Kriegsberichter, S. 74.

117 Schmidt-Scheeder, Reporter der Hölle, S. 342 (Hervorhebung im Original), ähnlich S. 135. Außerdem habe man den Frontberichtern zur Auflage gemacht, vorstürmende Truppen immer so zu fotografieren, »daß sie von links nach rechts liefen, um sie – in Gedankenverbindung mit der Landkarte – nach Osten stürmend zu zeigen«, ebd., S. 342. Vermutlich bezog sich diese Aussage auf die erste Phase des Ostkrieges.

118 Sowohl von offizieller Seite als auch von Amateuren wurde die Verfolgung, Deportation und Ermordung der Juden im Film als Dokument für die Nachwelt festgehalten. Dies belegen sowohl

Alle diese Muster verdichteten sich mit der Zeit zum volkspädagogisch so wirksamen Bildeindruck des schönen, abstrakten und »hygienischen« Krieges und beförderten auf ihre Weise auch visuell den Mythos von der »sauberen« Wehrmacht.

Die anfänglich große Faszination, die diese neuen Visualisierungen des Krieges beim Publikum auslösten – gegenüber 1939 nahm der Kinobesuch 1940 um 90 Prozent zu, so daß eigene Wochenschaukinos[119] eröffnet werden mußten –, dürfte weniger in dem vermittelten Kriegsbild allein, sondern vor allem in der qualitativ neuen Dimension des Erlebens begründet gewesen sein. Der Zuschauer dieser Filme schien tatsächlich das Gefühl zu bekommen, als Augenzeuge »dabei« zu sein. Die Kriegswochenschau ermögliche dem Zuschauer – so ein Zeitgenosse – im heimatlichen Kino »das Erlebnis des unmittelbaren Dabeiseins« und gestatte ihm, »Augenzeuge zu werden«[120]. Die Zuschauer,

> »saßen nicht mehr auf den bequemen Sitzen in dem behüteten Raum einer sicheren, vom Kriege unberührten, wie im tiefsten Frieden fortlebenden Stadt. Ihr Dasein war mit jedem Nerv in die Welt der Bilder eingegangen, die vor ihnen vorüberzogen. Sie marschierten mit einer Infanteriekompagnie in der Gluthitze über die staubigen Landstraßen der Champagne. Sie sahen mit den Kampffliegern unter sich das Panorama von Paris und die Einschläge der Bomben auf den Flugplätzen in der Tiefe. Sie fuhren mit den Panzerschwärmen zum massierten Angriff [...]. Selbstverloren und selbstvergessen standen sie überall in der Mitte des Geschehens[121].«

Allerdings war auch die NS-Kriegsfilmpropaganda kein Selbstläufer. Ihr Erfolg blieb im wesentlichen auf die Ära des »Blitzkrieges« begrenzt, der sich filmisch als attraktiver erwies als Stellungskrieg und Rückzug. Mit dem Durchsickern der Hiobsbotschaften von den verschiedenen Frontabschnitten nach Stalingrad verblaßte die »unmittelbare« Wirkung der Bilder. Die Wochenschau bekam Authentizitätsprobleme, ja fiel in zunehmendem Maße »der Lächerlichkeit anheim«[122]. Da die Filmberichte niemals deutsche Verluste und Verwundete zeigten[123], habe ihre

---

einige Filmsequenzen wie der antisemitische Propagandastreifen *Juden, Läuse, Wanzen* aus einem polnischen Ghetto aus dem Jahr 1941 als auch der Amateurfilm eines deutschen Marinesoldaten über eine Judenexekution vom August 1941 im lettischen Libau sowie der von der Zeiss-Ikon AG in Auftrag gegebene Film über die Zusammenlegung der letzten Dresdener Juden in das Lager am Hellerberg im November 1942 und schließlich ein Film über die Deportation der ungarischen Juden vom Oktober 1944 aus Budapest. Ausführlichere Angaben zu diesen Filmen mit weiteren Literaturhinweisen finden sich in der Datenbank des Fritz Bauer Instituts (Frankfurt a.M.) zur Erforschung des Zentralbestandes von Filmen zur Geschichte der Vernichtung der europäischen Juden (= Cinematographie des Holocaust) im Internet unter <www.cine-holocaust.de>. Für das kollektive Bildgedächtnis der Zeitgenossen und ihr Bild des Krieges blieben diese Filme ohne Bedeutung.

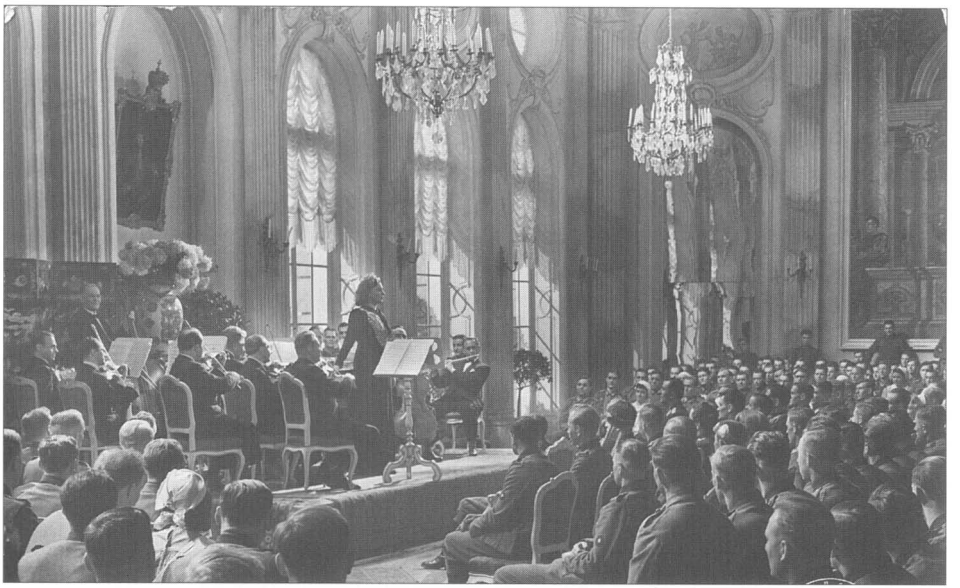
119 Vgl. Giese, Die Film-Wochenschau, S. 11, Anm. 6.

120 So Frank Maraun, Die Bedeutung der Wochenschau neben Funk und Presse, in: Der Deutsche Film, 4 (1939), 5, S. 102 f. Ähnlich heißt es in der Zeitschrift »Das Reich« vom 8.6.1941: »In den Wochenschauberichten vom Polenfeldzug hatte er [der isolierte Betrachter] zum ersten Male das aufwühlende Erlebnis, daß er vom Film mitten in das Zeitgeschehen gestellt wurde.« Ähnlich zur Bedeutung und zur Wirkung der Kriegswochenschau Schmidt-Scheeder, Reporter der Hölle, S. 189.

121 Maraun, Vor allem. Die Wochenschau. Riesenhafte Besuchersteigerung durch Frontberichte aus dem Westen, in: Der Deutsche Film, 4 (1940), 1, S. 12 f.

122 Bucher, Goebbels und die Deutsche Wochenschau, S. 62.

123 So in den »Meldungen aus dem Reich«, Nr. 203 vom 17.7.1940.



Die große Liebe, Deutschland 1942

Glaubwürdigkeit bei den »Volksgenossen« gelitten. Unter dem Zwang der Verhältnisse mutierte die »Sieges-« zur »Durchhaltewochenschau«, die sich zunehmend zivileren Themen zuwandte.

Im Unterschied zur alliierten Filmproduktion besaßen fiktionale Kriegsspielfilme, die wie schemenhaft auch immer das reale Geschehen aufgriffen, quantitativ wie qualitativ im Gesamtkonzept der NS-Kriegspropaganda keine größere Bedeutung, sieht man einmal von Eduard von Borsodys *Wunschkonzert* (s/w, Deutschland 1940) mit Ilse Werner und Carl Raddatz sowie Rolf Hansens *Die große Liebe* (s/w, Deutschland 1942)[124] mit Zarah Leander ab. Obwohl in beiden Produktionen die typischen Elemente des Musik- und Revuefilms überwiegen, ist die Gegenwart in ihnen durch kriegsspezifische Alltagsprobleme, durch Soldaten und identifizierbare Kriegsschauplätze präsent. Beide Filme erfüllten vor allem Binnenfunktionen bei der emotionalen Mobilisierung der »Heimatfront«, der Krieg selbst indes verkommt in ihnen zum homogenisierenden Wunschkonzert und zur Nummernrevue[125]. Vermutlich gerade deshalb avancierte *Die große Liebe* zum größten Publikumserfolg der Kriegszeit und Zarah Leanders Song »Davon geht die Welt nicht unter« zum unvergeßlichen Hit. Nach der Kriegswende von Stalingrad verschwanden solche »Kriegs-Unterhaltungsfilme« aus den Programmen der großen Studios. Sie wichen jetzt reinen Unterhaltungs- bzw. Durchhaltefilmen.

---

[124] Vgl. Thiele/Ritzel, Politische Botschaft und Unterhaltung, S. 310–321; Loiperdinger/Schönekas, *Die große Liebe*, S. 143–154.

[125] So Witte, Film im Nationalsozialismus, S. 146–148.

Der Zweite Weltkrieg im Film der Alliierten: Zwischen Kriegsverherrlichung und neuem Realismus

Der deutschen Filmpropaganda korrespondierten auf alliierter Seite entsprechende Bemühungen, die sich teils am deutschen Vorbild orientierten, teils aber auch mit der bisherigen filmischen Repräsentation des Krieges brachen und neue Authentisierungsmittel nutzten. Vor allem die Nähe zum Kriegsgeschehen und die Situation der Filmwirtschaft wirkten sich auf die Visualisierung des Krieges aus[126].

Im Unterschied zu Deutschland und Großbritannien[127] verfügten die USA zunächst über keine eigenständigen Einrichtungen der Kriegs- sowie der Filmpropaganda. Erst 1942 entwickelte sich aus verschiedenen Vorläuferorganisationen wie dem »Office of Government Reports«, dem 1941 gegründeten »Office of the Coordinator of Information« und dem »Office of Facts and Figures« das »Office of War Information« (OWI)[128], das eng mit Hollywood und dem »War Activities Committee« der Filmindustrie kooperierte[129]. Bereits 1940 hatte man in Hollywood mit Duldung und Unterstützung regierungsamtlicher Stellen mit der Produktion von Kriegsfilmen begonnen, die zunächst lediglich patriotische Appelle und eine Würdigung des militärisch-technischen Fortschritts besonders der Luftstreitkräfte enthielten. Die US-amerikanische Filmindustrie produzierte bis 1945 insgesamt 1282 Filme, die sich auf den Zweiten Weltkrieg bezogen[130]. Hatten Kriegsfilme 1941 lediglich 6,5 Prozent der Gesamtspielfilmproduktion ausgemacht, so stieg deren Anteil bis 1943 auf 29 Prozent, um dann wieder deutlich zurückzugehen. Zeitweise waren Kriegsfilme beim amerikanischen Publikum die beliebteste Filmgattung. Allerdings machten Filme, die in einem direkten Zusammenhang mit dem Kriegsgeschehen standen und direkt und konkret amerikanische Soldaten in Kampfaktionen darstellten, hiervon nicht mehr als zehn Prozent aus. In der Mehrzahl der Filme fungierte der Krieg wie schon zur Zeit des Spanischen Bürgerkriegs allenfalls als dramatisierende, mitunter eher zufällige Handlungsfolie[131]. Auch nach Ende des Weltkrieges blieb eine enge Verbindung zwischen dem »Department of Defense« und den international wichtigsten Bildproduzenten in Hollywood bestehen. Von den geschätzten 5000 Kriegsfilmen, die zwischen 1945 und 1965 entstanden, wurden um die 1200 mit Hilfe des Kriegsministeriums produziert[132].

---

126 Siehe hier die vergleichend angelegten Darstellungen zum Film in Großbritannien, Frankreich, der Sowjetunion, den USA, Italien und Polen bei Toeplitz, Geschichte des Films.

127 Vgl. ebd., S. 7–50, sowie an neuerer Literatur Aldgate, Britain Can Take It; Chapman, The British at war; Murphy, British Cinema and the Second World War; Makenzie, British War Film.

128 Zur Tätigkeit des OWI siehe Winkler, The Politics of Propaganda.

129 Siehe Koppes/Black, Hollywood Goes to War; speziell zum Verhältnis von OWI und Hollywood Dies., What to Show the World.

130 Siehe Shull/Wilt, Hollywood War Films; Manuell, Films and the Second World War; Doherty, Projections of War.

131 Vgl. Toeplitz, Geschichte des Films, S. 166.

132 Vgl. Vietnam Images, S. 17.

George H. Roeder Jr. hat den Zweiten Weltkrieg aus amerikanischer Perspektive als »censored war« charakterisiert[133]. Diese Zensur habe sich im Bereich des Films mittels des Patriotismus der Filmproduzenten und -regisseure, der Selbstzensur der Filmindustrie in Gestalt der »Production Code Administration« sowie der Einflußnahme des OWI und deren regierungsamtlichen Richtlinien wie den »Government Information Manual for the Motion Picture Industry« vom Sommer 1942 realisiert[134] – nach Koppes und Black »a virtual catechism of the world view articulated by Wallace in his *Century of the Common Man*«[135].

Mit einem jährlichen Aufwand von 50 Millionen Dollar bezuschußte das Kriegsministerium die Produktion und den Verleih von Dokumentarfilmen und Wochenschauberichten von den diversen Kriegsschauplätzen[136]. Es entstanden streng geheime Stabsberichte, die unmittelbar vom Kampfgeschehen stammten, in Washington unter militärischen Aspekten ausgewertet und dort zu wochenschauähnlichen Filmberichten für den internen Gebrauch zusammengestellt wurden. Aus dem freigegebenem Filmmaterial der US-Frontkameramänner, das sich gegen Kriegsende auf 4700 Kilometer ungeschnittenes Material summierte, belieferte man wiederum die kommerziellen Wochenschauen, denen es oftmals allerdings an der nötigen Aktualität mangelte[137].

Nach dem japanischen Überfall auf Pearl Harbor begannen die USA verstärkt mit der Produktion von Mobilisierungsfilmen[138], für die man anders als in Deutschland in erster Linie Spielfilmregisseure verpflichtete. Diese aus Wochenschau- und Dokumentarfilmmaterial kompilierten Filme informierten vor allem über die amerikanischen Kriegsgegner und -ziele. Zu den wichtigsten Produktionen dieser Art zählen Frank Capras Lehrfilme der *Why We Fight*-Serie (s/w, USA 1942-1945)[139], die sich qualitativ kaum von den faschistischen Produktionen aus Deutschland und Italien unterschieden, da sie sich exzessiv rassistischer Feindbilder bedienten[140], Aufnahmen des sowjetischen Dokumentarfilmers Roman Karmen verwendeten und sich bewußt von Leni Riefenstahls *Der Triumph des Willens* inspiriert zeigten[141], die mit dem Oscar ausgezeichneten Kriegsdokumentationen von John Ford, *The Battle of Midway* (USA 1942) und *December 7th* (s/w, USA

133 Roeder Jr., The Censored War.

134 Koppes/Black, Hollywood Goes To War, S. 65-67; Larson, The Domestic Motion Picture Work; Short, Washington's Information Manual for Hollywood, S. 174 f.

135 Koppes/Black, Hollywood Goes To War, S. 67. Hervorhebung im Original.

136 Vgl. Griffith, Die Verwendung des Films, S. 83 f.

137 Vgl. ebd., S. 84 f.

138 Vgl. MacCann, World War II; Springer, Military Propaganda; Der Krieg der Bilder; Hölbing, Patriotische Pflicht, sowie die ausführliche Bibliographie zur Darstellung des Zweiten Weltkrieges in US-amerikanischen Dokumentarfilmen in: Der Krieg der Bilder, S. 189-198; Barnouw, Dokumentary, S. 155-157.

139 Vgl. Murphy, The Method of *Why we fight*; Bohn, An Historical and Descriptive Analysis; Culbert, *Why we fight*.

140 So Michael Renov in seinem Vortrag »The Rhetoric of Race and Nation in Frank Capras *Why we fight* Series« auf der Stuttgarter Tagung »Schuss/Gegenschuss. Wochenschau und Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg« am 8.12.2001.

141 Vgl. Capra, The Name above the Title, S. 326-328.

1943)[142], Lewis Milestones Luftkampffilm *The Purple Heart* (USA 1944), Howard Hawks mit aufwendigen Spezialeffekten produzierter Streifen *Air Force* (1944) sowie etliche andere »combat movies«[143]. Auf japanischer Seite entsprachen diesen Filmen groß aufgemachte, teure Propaganda-Dokumentationen wie der Film *Hawai Maree oki kaisen* (Japan 1942) sowie *The War at Sea from Hawaii to Malaya* (s/w, Japan 1942) von Yamamoto Kajirô, der eine Strategie der Authentisierung durch aufwendige Trickaufnahmen verfolgte[144]. Während die Mehrzahl der amerikanischen Kriegsfilme auf dem pazifischen Kriegsschauplatz spielte, kam mit Billy Wilders *Five Graves to Cairo* (USA 1943) erstmals ein Film auf die Leinwand, der vom Einsatz amerikanischer Streitkräfte gegen Deutschland handelte. Mit der Invasion in der Normandie 1944 wandte sich die amerikanische Filmproduktion mit Filmen wie *The Battle of San Pietro* (USA 1945) von John Huston, *Thunderbolt* (s/w, USA 1945) von William Wyler, *The True Glory* (s/w, USA 1945) von Carol Reed und Garson Kanin sowie *Know Your Enemy, Germany* (s/w, USA 1945) von Gottfried Reinhardt verstärkt dem Kriegsschauplatz in Europa zu, wobei diese Filme vielfach starke psychologische Vereinfachungen enthielten und von der Unkenntnis der europäischen Milieus geprägt waren[145].

Wie Goebbels war den amerikanischen Regisseuren die Erlebnis- und damit die Unterhaltungsqualität des Krieges, die man erstmals auch durch Farbfilme und »special effects« zu realisieren versuchte, wohl bewußt. Exemplarisch für neue Seh- und Beteiligungserlebnisse vermittelnde Filme steht der von dem Spielfilmregisseur William Wyler im Auftrag des OWI produzierte Farbfilm *The Memphis Belle. A Story of a Flying Fortress* (USA 1944), der u.a. einen von den Dialogstimmen der Besatzung im Off kommentierten Bombenangriff auf Deutschland schildert und das amerikanische Pendant zu Bertrams *Feuertaufe* darstellt[146]. Im Unterschied zu Bertram konzentrierte sich Wyler allerdings auf die Schicksale der Mitglieder einer Flugzeugbesatzung und nicht so sehr auf die rein militärische Aktion, womit er eine stärkere emotionale Beteiligung der Zuschauer zu erzielen hoffte.

Die meisten der in Hollywood produzierten Kriegs-Spielfime indes folgten den marktgängigen Plotstrukturen der Spionage-, Gangster-, Western- und Actionfilme sowie der Komödie und der Militärklamotte[147]. Dies entsprach den Vorstellungen Franklin D. Roosevelts, wonach die Unterhaltung in Friedenszeiten von unschätzbarem Wert, in Kriegszeiten aber unentbehrlich sei. Dem Krieg wurde eine ihm fremde, aber populäre narrative Struktur verpaßt, die in aller Regel in einem Happy-End und im Sieg des Guten über das Böse kulminierte. Der amerikanische Kriegsheld kämpfte als professioneller Soldat unter Zurückstellung individueller Interessen für die traditionellen Werte des »american way of life«.

---

142 Vgl. Gallagher, John Ford; Murphy, John Ford and the Wartime Documentary.
143 Vgl. Basinger, The World War II Combat Film.
144 Zum japanischen Film des Zweiten Weltkriegs siehe The Japan-America Film Wars.
145 Toeplitz, Geschichte des Films, S. 167.
146 Vgl. Affron, Reading the Fiction of Nonfiction; Anderegg, William Wyler, S. 122-124; vgl. Doherty, Projections of War, S. 113-115.
147 Vgl. Kane, Visions of War; vgl. Toeplitz, Geschichte des Films, S. 183-185.

The Memphis Belle - A Story of a Flying Fortress, USA 1943/44

Bilder von tötenden bzw. getöteten amerikanischen Soldaten waren auch in diesen Filmen nicht zu sehen, wohl aber Bilder mordender – japanischer – Feinde. Vor allem in der ersten Kriegsphase wanderten Fotografien und Filmstreifen von toten und schwerstverwundeten amerikanischen Soldaten in einen Aktenschrank im neuerrichteten Pentagon, der von seinen Hütern als »Chamber of Horrors« bezeichnet wurde. Visuelle Hinweise auf gefallene amerikanische Soldaten galten auch in den USA als »wehrkraftzersetzend«. Während des Zweiten Weltkrieges, so George Roeder Jr. pointiert, habe die US-Regierung Aufnahmen von toten Soldaten strenger rationiert als Zucker und Kondome. Wie schon im Ersten Weltkrieg habe das OWI in den ersten 21 Kriegsmonaten die Veröffentlichung von Bildern toter amerikanischer Soldaten gänzlich verboten. »During World War II newspaper and magazine editors and government censors kept tighter restrictions on pictures than on words despite this ability of words to disturb[148].« Das erste Bild eines schwer verwundeten eigenen Soldaten mutete man dem amerikanischen Publikum im Frühjahr 1945 in der Zeitschrift »Life« zu, zu einem Zeitpunkt, als der Krieg auf dem europäischen Schauplatz unmittelbar vor dem Abschluß stand. Auch auf der Leinwand tauchten jetzt erstmals Bilder von Kriegstoten auf. So enthalten Kurzfilme wie *The Enemy Strikes*, der nach dem deutschen Durchbruch in den Ardennen gedreht worden war, sowie der bereits 1944 gedrehte, aber erst

[148] Roeder, The Censored War, S. 17.

The Battle of San Pietro, USA 1944

Mitte 1945 nach massiven Eingriffen der Zensur freigegebene Kriegsfilm von John Huston *The Battle of San Pietro* schockierende Großaufnahmen von gefallenen Soldaten, die man nach der Schlacht in Säcken gesammelt und auf großen Friedhöfen bestattet hatte[149]. »Dies war etwas«, so Richard Griffith, »was noch niemals in ähnlicher Weise in einem Film gezeigt worden war[150].«

Der sowjetische Kriegsfilm demgegenüber brach zumindest zeitweise und partiell mit den ikonographischen und ästhetischen Konventionen des bisherigen Kriegsfilms, indem er für einen Moment das wahre Gesicht des modernen Krieges jenseits der üblichen Waffenvergötzung durchschimmern ließ. In der Filmhistorie wurde diese Zäsur nur wenig beachtet. Obwohl die Sowjetunion über ein dramaturgisch hoch entwickeltes Filmschaffen verfügte[151], war eine staatliche Filmpropaganda zu Beginn des Krieges kaum vorhanden. Eine regelmäßig erscheinende, von der »Generaldirektion für die Filmindustrie«[152] herausgegebene Wochen-

149 Vgl. Doherty, Projections of War, S. 259 f.

150 Griffith, Die Verwendung des Films, S. 96.

151 Zum sowjetischen (Kriegs-)Film des Zweiten Weltkrieges vgl. grundlegend den Überblick »Der sowjetische Film im Dienst des kämpfenden Volkes« bei Toeplitz, Geschichte des Films, S. 101–155, sowie dessen Auflistung der sowjetischen Literatur, ebd., S. 410–412; Margolit, Der Film unter Parteikontrolle, S. 87–89, sowie Tjurin, Tendenzen. Speziell zum sowjetischen Kriegsdokumentarfilm und zur Tätigkeit der Front-Kameramänner bei Drobaschenko, Der sowjetische Dokumentarfilm, S. 24–37 und 42–46.

152 Vgl. unter Vorbehalt die Hinweise bei Giese, Die Film-Wochenschau, S. 113–115.

schau existierte erst seit 1934. Der Überfall »Hitlerdeutschlands« 1941 veränderte die Produktionsbedingungen der sowjetischen Filmindustrie und -propaganda fundamental. Die großen Filmstudios wurden nach Kasachstan und Zentralasien verlegt, zahlreiche Mitarbeiter aus den Aufnahmeteams zum Militär eingezogen. Als katastrophal, weil der Kriegsrealität nicht entsprechend, erwiesen sich schon bald die beschönigenden Vorstellungen über den Krieg sowie die idealisierten sowjetischen Vorstellungen über Deutschland, wie sie der bisherige sowjetische Film gezeichnet hatte. Beides verlangte nach Neuorientierungen[153].

Im Laufe der Zeit wurden bei den Stäben der größeren Einheiten Frontfilmgruppen gegründet, an deren Spitze erfahrene Kameramänner und Regisseure standen, die wie Roman Karmen bereits im Spanischen Bürgerkrieg oder im Abessinien-Krieg Erfahrungen gesammelt hatten. Organisatorisch unterstellt waren diese der Moskauer Hauptverwaltung der Wochenschaugesellschaft »Filmchronik«. Drei Wochen nach Kriegsbeginn arbeiteten bereits 20 Kamerateams mit insgesamt 80 Angehörigen, die von den verschiedenen Frontabschnitten für die Staatswochenschau berichteten[154]. Im Laufe des Krieges steigerte sich die Zahl der Front-Kameramänner auf etwa 400, die während des Krieges insgesamt dreieinhalb Millionen Meter Negativfilm über den Krieg drehten. Die ersten Aufnahmen bzw. längeren Reportagen von der Front erschienen im Juni/Juli 1941 in der Staatswochenschau *Sojuskinožurnal* (Unionsfilmjournal)[155] sowie im August in der *Filmchronik*. Speziell während des Kampfes um Moskau entstand eine eigene Wochenschau sowie der erste längere Dokumentarfilm *Die Zerschlagung der deutschen Truppen vor Moskau* (s/w, UdSSR 1942) von Leonid Varlamov und Il'ja Kopalin[156], der 1942 in Hollywood mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm des Jahres ausgezeichnet wurde. In pathetischem Ton und in einem immer schnelleren Rhythmus enthält der Film ein Loblied auf die Kampfeskraft und den Mut der sowjetischen Armee und deren Wandlung von einer Defensiv- zu einer Offensivarmee.

Als Gemeinschaftswerk der drei größten sowjetischen Filmstudios wurden bis zur Jahresmitte 1942 einige in der politisch-ästhetischen Tradition der »Agitki« der Revolutionszeit stehende agitatorische Kurzspielfilme – die sogenannten *Boevye Kinosborniki* (Kriegsfilmmagazine) – produziert. Diese bestanden aus mehreren Spielfilmepisoden, waren teilweise unter Frontbedingungen gedreht worden und besaßen deutlichen Aufforderungs- bzw. Mobilisierungscharakter. Toeplitz hat diese Magazine treffend als »scharf, zornig, rauh in ihrer Form, zugleich voller Emphase und Pathos« beschrieben. Die Drehbuchautoren, Regisseure und Schauspieler

> »kümmerten sich wenig um psychologische Feinheiten, sie wandten nur zwei Schattierungen bei der Charakterisierung an: schwarz und weiß. In jeder Anthologie wiederholten sich zwei Akzente: die tierische Grausamkeit der Okkupanten und der grenzen-

---

153 So der Berliner Filmhistoriker Hans-Joachim Schlegel in seinem Vortrag »Der Film als Waffe im *Großen Vaterländischen Krieg*« auf der Stuttgarter Tagung »Schuss/Gegenschuss. Wochenschau und Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg« am 8.12.2001.

154 Vgl. Drobaschenko, Der sowjetische Dokumentarfilm, S. 44.

155 Zur *Sojuskinožurnal* siehe Drobaschenko/Hagen, Sowjetische Filmpropaganda.

156 Vgl. Der Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland, S. 46-48.

lose Heldenmut der sowjetischen Menschen. Die Überzeichnung war ein bewußt eingesetztes Mittel der Filmschöpfer zur Mobilisierung. In plakativer, schreiender Form vermittelten die *Kriegsfilmmagazine* die einzige und alleinige Wahrheit – der Krieg, der jetzt tobt, ist ein Krieg auf Leben und Tod, und man kann ihn nur dann gewinnen, wenn man den Feind vernichtet[157].«

Wegen des zunehmend sinkenden künstlerischen Niveaus dieser Filme, der spürbaren Konkurrenz der wieder in Gang kommenden Spielfilmproduktion sowie des nachlassenden Publikumsinteresses stellte das »Komitee für Angelegenheiten der Kinematografie« im August 1942 die Herstellung der Magazine ein.

Ähnliches galt für die Bildberichte der *Filmchronik*. Obwohl diese ständig neue Bilder vom Frontgeschehen in die Kinos brachten, vermochten auch sie das Publikum nicht zu begeistern. Die immergleichen Sujets und Montageeffekte, die sich wiederholenden Formulierungen beim Kommentar, die Darstellung der Armee als namenlose Masse sowie die Überbetonung der Rolle Stalins und der Armeeführung konterkarierten die Mobilisierungsbemühungen und riefen die Kritik auf den Plan. Die Frontkameramänner, so der Tenor, verstünden es, weder Nahaufnahmen der Menschen zu zeigen noch die extremen klimatischen Kampfbedingungen einzufangen. Deutlich machte dies u.a. der aufwendig produzierte Kompilationsfilm *Ein Tag des Krieges* (s/w, UdSSR 1942) von Michail Sluckij über den 13. Juni 1942, zu dem 160 Kameramänner von den verschiedenen Frontabschnitten Material geliefert hatten. Für Aleksandr Dovženko, den bekannten ukrainischen Regisseur und »Kinopoeten«[158], visualisierten Filme wie diese einen »äußerst ästhetischen«, ja »imaginären Krieg«: »Auf keinem einzigen Bild floß Blut, nicht ein einziger getöteter Mensch war zu sehen[159].« Und auch das Bild des Gegners hielt Dovženko für völlig unrealistisch. Auf einer Konferenz über Filmdramaturgie forderte er daher 1943, die Deutschen nicht wie bislang als ängstliche Fratzen, sondern als einen »mächtigen, grausamen Feind, wie ihn die Welt bisher noch nicht gesehen hat«, abzubilden[160]. Als wichtigsten Grundsatz für den Kameramann wie für den Regisseur beim Drehen von Kriegsfilmen beschwor Dovženko die »Heiligkeit des Dokuments«, wonach sich gestellte und geschönte Aufnahmen verböten und statt dessen die »Wahrheit« des Krieges – »das Schwere, Schreckliche, Unangenehme, Blutige und Menschliche« – filmisch festzuhalten sei[161]. Während Kameramänner und Regisseure wie Aleksandr Dovženko die Wirklichkeit des Krieges einzufangen suchten, war für Dokumentaristen wie Roman Karmen die Wirklichkeit nur eine schlecht erzählte Geschichte. Sie setzten auf die Fiktion als der schon immer besseren Story und inszenierten in großem Maßstab das gewünschte Bild des Krieges[162].

---

157 Toeplitz, Geschichte des Films, S. 106.

158 Kepley Jr., In the Service of the State.

159 Zit. nach Sowjetischer Dokumentarfilm, S. 149, 160.

160 Zit. nach Toeplitz, Geschichte des Films, S. 131.

161 Dovženko, Rede auf einer Versammlung der künstlerischen Sektion des Studios für Dokumentarfilme, in: Der Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland, S. 55.

162 Dies ist sehr gut belegt in dem neuen Dokumentarfilm von Patrick Barbéris *Im Dienste der Revolution – der Filmregisseur Roman Karmen*, 91 Min., Arte France 2002.

Obwohl seit Oktober 1941 verschiedene Aufrufe erfolgten, den Krieg als heroischen Kampf darzustellen, gab es ähnlich wie bei den Bildreportern bis 1943/44 keine operativen Anleitungen aus Moskau, wie dies zu geschehen habe. Dies schuf Spielräume und leitete eine kurze Phase der Liberalisierung ein[163]. Bei der filmischen Aneignung der Realität konnte erstmals wieder nach eigenen Vorstellungen verfahren werden, wodurch vereinzelt das reale Kriegsgeschehen und damit der Schrecken, das Leiden und die Trauer der Menschen auf die Leinwand kam. Man experimentierte mit neuen Ansätzen avantgardistischer Montagetechnik und versuchte wie in *Stalingrad* den authentischen Lärm des Krieges einzufangen. Zum Teil entstanden beachtliche Filme wie *Der Sekretär des Rayonkomitees* (s/w, UdSSR 1942) von Ivan Pyr'ev, *Stalingrad* (s/w, UdSSR 1943) von Leonid Varlamov[164], der Augenzeugen-Berichte vom vordersten Frontgeschehen und Ausschnitte aus einem erbeuteten deutschen Filmstreifen enthielt, sowie die von Dovženko initiierten und vertonten Filme *Die Schlacht um unsere Sowjetukraine* (s/w, UdSSR 1944) von Dovženkos Frau, Julia Sol'nceva, und Jakub Avdeenko sowie *Der Sieg am rechten Dnjepr-Ufer und die Vertreibung der deutschen Eroberer vom ukrainisch-sowjetischen Boden* (s/w, UdSSR 1944). Vor allem der auf dem Material von 24 Kameraleuten basierende, auf starke Kontraste setzende, lyrisch angelegte Film *Die Schlacht um unsere Sowjetukraine*, der blühenden Landschaften und lachenden Menschen Bilder der Kriegsverwüstungen, Gewalttaten und Grausamkeiten gegenüberstellte, entwickelte eine beeindruckende Bildsprache[165]. Das hatte etwa zur Folge, daß der Film in England nicht gezeigt werden durfte, weil er angeblich die Nerven von Kindern, Jugendlichen und Frauen zu sehr strapaziert hätte.

Es bleibt fraglich, ob Filme wie diese, die das Grauen des Krieges auf der Leinwand festhielten und der Filmkunst das Recht auf die Tragödie zurückeroberten, tatsächlich eine reformatorische Wende in der Visualisierung des Krieges einleiteten, wie Jerzy Toeplitz vermutete. Das Gros der sowjetischen Kriegsfilme nämlich blieb den Konventionen der Stalinzeit durchaus treu. Die Mehrzahl intendierte keine realistische Visualisierung des Krieges, sondern bettete das Kriegsgeschehen in publikumswirksame Liebesgeschichten mit entdramatisierendem Happy-End-Charakter ein, die zudem fernab der Fronten spielten. Kriegsfolklore war gefragt, nicht Kriegsrealismus. Zum größten Kassenschlager der Kriegszeit avancierte so Ivan Pyr'evs Musikmelodram *Um sechs Uhr abends nach dem Krieg* (s/w, UdSSR 1944), der 1944 mit dem Stalinpreis ausgezeichnet wurde. Mit dem weiteren Vormarsch der Roten Armee waren realistische Darstellungsformen nicht mehr gefragt. Anfang 1944 setzten massive Repressionen gegen Dovženko ein, in deren Folge dieser seinen Posten als künstlerischer Leiter der Kiever Filmstudios verlor und Publikations- und Produktionsverbot erhielt. Seine Bemühungen, die Realität des Krieges auf die Leinwand zu bringen, hatten sich überholt; er erhielt

163 Vgl. Margolit, Der Film unter Parteikontrolle, S. 87, sowie Schlegel, Der Film als Waffe im »Großen Vaterländischen Krieg«.

164 Vgl. Der Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland, S. 56.

165 Vgl. Toeplitz, Geschichte des Films, S. 130 f.; Der Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland, S. 50–52, sowie die Rede Dovženkos auf einer Versammlung der künstlerischen Sektion des Studios für Dokumentarfilm nach der Vorführung des Films, ebd., S. 53–56.

nicht nur einen Tadel durch das ZK der Kommunistischen Partei der Ukraine sondern auch einen persönlichen Verweis von Stalin. Seine Filme wurden von der Zensur verboten und nach dem Krieg umgeschnitten. Auch nach dem Selbstverständnis der meisten sowjetischen Kriegsbildberichterstatter ging es jetzt darum, das Heldenhafte und Übermenschliche des später zum Mythos gewordenen »Großen Vaterländischen Krieges« zu inszenieren, »und nach den damals geltenden sowjetischen Standards hatte Heldentum nichts mit Leiden zu tun«[166].

Die Reproduktion der NS-Kriegsfilmästhetik und die Unfähigkeit, den Zweiten Weltkrieg in den Kriegsfilmen der fünfziger Jahre filmisch zu gestalten

Die Nachkriegszeit leitete eine Phase der Enthistorisierung des Kriegsfilms sowie vor allem in West-Deutschland eine stille, bis in die Gegenwart reichende Renaissance der Kriegsfilmästhetik der NS-Zeit ein. In den US-amerikanischen Kriegsfilmen verblaßten mit zunehmender zeitlicher Distanz zum Kriegsgeschehen die nationalistischen und rassistischen Klischees, wurde der Bezug zu einem konkreten Schauplatz des Weltkriegs sekundär und mutierte der Krieg zum »Krieg an sich«. Die Technik der Kriegsführung und die militärische Aktion rückten immer stärker ins Zentrum der Visualisierung.

> »Zu den charakteristischen Topoi amerikanischer Kriegsfilme gehören nunmehr aufwendige Schlachtenszenen und die effektvoll ästhetisierte Ausstellung des hochtechnisierten Waffenpotentials von Luftwaffe und Marine[167].«

Auch positiv rehabilitierende Darstellungen des ehemaligen Kriegsgegners wurden jetzt häufiger[168].

In Deutschland-West avancierten Kriegsfilme in den fünfziger Jahren zu den kommerziell erfolgreichsten Filmen mit überdurchschnittlich hohen Besucherzahlen[169]. Für die Zeit ab Mitte der fünfziger Jahre läßt sich gar von einer »Kriegsfilmwelle« sprechen. Eckart Schmidt hat in seiner Untersuchung »Krieg im Kino« allein für den Zeitraum von 1953 bis 1958 600 Kriegs- und Militärfilme, vorwiegend amerikanischer Provenienz, in bundesdeutschen Kinos ermittelt[170]. Martin Osterland kommt in seiner Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949 bis 1964 auf 470 Kriegsfilme, die knapp sieben Prozent des Gesamtfilmangebots ausmachten. 80 Prozent dieser Filme bezogen sich auf den Zweiten Weltkrieg,

---

166 Stignejew, Iwan Schagin, S. 26.

167 Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 106.

168 Zu den amerikanischen Kriegsfilmen der Nachkriegszeit vgl. Doherty, Projections of War, S. 265-267; Hölzl/Peipp, Fahr zur Hölle, Charlie!, S. 38-40.

169 Zum deutschen Kriegsfilm nach 1945 siehe zeitgenössisch Jungeblodt, Kriegsfilme, sowie an neuerer Literatur Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre; Becker/Schöll, In jenen Tagen ...; Seeßlen, Kriegsbilder im Nachkriegsfilm; Hey, Zeitgeschichte im Kino; Schmidt, »Wehrzersetzung«, sowie jetzt Knoch, Die Tat als Bild, S. 437-439.

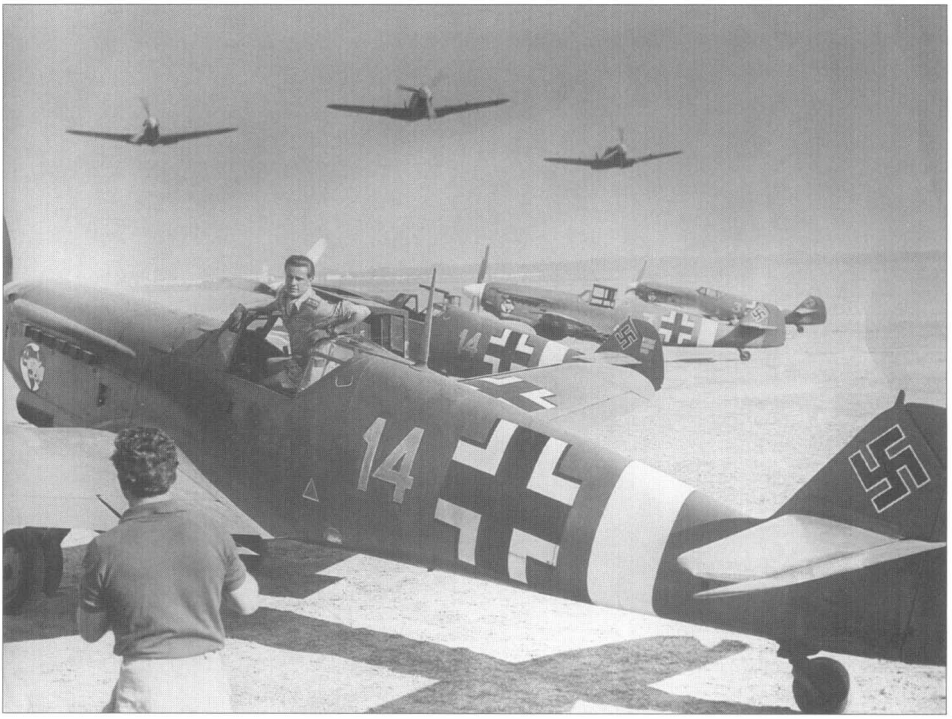
170 Vgl. Schmidt, Der Krieg im Kino, S. 7 f.

08/15, Deutschland 1954. Von links: Kanonier Vierbein (Paul Bösinger), Gefreiter Asch (Joachim Fuchsberger), Obergefreiter Kowalski (Peter Carstens)

15 Prozent auf den Korea-Krieg[171]. Wolfgang Wegmann unterscheidet in seiner Analyse des westdeutschen Kriegsfilms fünf Entwicklungstendenzen: (1) In der unmittelbaren Nachkriegsphase bis 1949 spielte der spezifische Kriegsfilm keine Rolle. (2) Mit etwa zehn Prozent am Gesamtspielfilmangebot erreichte der Kriegsfilm Ende der Fünfziger seinen Höhepunkt. (3) Etwa die Hälfte der angebotenen Kriegsspielfilme stammte aus den USA. (4) Mit 70 Prozent waren diese vor allem in der Anfangsphase überdurchschnittlich stark repräsentiert. Den US-amerikanischen Kriegsfilmen fiel damit eine »Pilotfunktion« für die westdeutsche Kriegsfilmproduktion zu, die das Geschichtsbild der Westdeutschen nicht unbeeinflußt ließ. (5) Die Kriegsfilmproduktion setzte erst 1953 richtig ein und erreichte 1956 ihren Höhepunkt[172].

Wie nach dem Ersten Weltkrieg gilt auch hier die Vermutung, daß sich die bundesdeutsche Nachkriegsgesellschaft mit den Mitteln des Kinos langsam der Friedenszeit zu vergewissern begann, das Bedürfnis nach Kriegsfilmen somit nicht nur eindimensional als Ausdruck von Kriegsbegeisterung zu deuten wäre. Die jedem Krieg folgenden filmischen Diskurse mit ihrer retrospektiven Entdramatisierung des Geschehens, der tendenziellen Entbarbarisierung des Gegners sowie der projektiven Sinngebung des Sinnlosen, d.h. die Überlagerung der Bilder des Krieges durch zivile Kontexte, bedeuteten immer auch ein Stück Rückgewinnung

171 Vgl. Osterland, Gesellschaftsbilder in Filmen, passim.
172 Vgl. Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 113 f.



Der Stern von Afrika, Deutschland 1956

von ziviler Ordnung und erfüllten dabei wichtige mentale Stabilisierungsfunktionen für die Rückkehr in eine nicht-kriegerische Normalität[173].

Den ersten kommerziellen Höhepunkt erreichte die Kriegsfilmwelle 1954 mit Paul Mays Kriegsfilmtrilogie *08/15* (s/w, 1954), die ein Publikum von etwa 15 bis 20 Millionen Zuschauern fand. Mays Kombination semidokumentarischer Bilder mit einer flachen Militärschwankdramaturgie war insofern charakteristisch für den Kriegsfilm der fünfziger Jahre, als in ihr – ähnlich wie in Helmut Käutners Verfilmung von Carl Zuckmayers *Des Teufels General* (s/w, 1954) – der verlorene Krieg fast vollständig ausgeblendet, zum ahistorischen Naturereignis abstrahiert sowie zum Ort moralischer Bewährung und individuellen Abenteurertums umgedeutet wurde[174]. Wie in den US-amerikanischen Filmen rückten zwar auch in den deutschen Spielfilmproduktionen Kriegshandlungen zunehmend in den Mittelpunkt des dramaturgischen Geschehens, mit dem realen Kriegsgeschehen, vor allem aber mit dem Vernichtungskrieg im Osten, hatten diese jedoch nichts zu tun. Betont wurden statt dessen militärische Qualifikationen einer letztlich unpolitischen, von ihren Vorgesetzten verführten deutschen Soldatengeneration. Typisch hierfür war Alfred Weidenmanns 1956 uraufgeführter Luftkriegsfilm *Der Stern von Afrika* (s/w,

[173] So etwa Hickethier, Kriegserlebnis und Kriegsdeutung, S. 763–765.
[174] Vgl. Ders., Militär und Krieg.

1956), der mit seinen wiederkehrenden Luftduellen formal wie inhaltlich an die NS-Fliegerfilme anknüpfte[175]. Die Einstellungen des Filmes vermittelten den Eindruck eines eleganten und fairen Wettkampfes.

> »In dem für die Materialschlachten des Zweiten Weltkrieges atypischen Luftduell erscheint der Krieg seiner Grausamkeit entkleidet, wird selbst der Tod noch ästhetisches Ereignis. Krieg reduziert sich auf eine archaische, aber durch feste und korrekte Regeln strukturierte Zweikampfsituation[176].«

Wie schon nach dem Ersten Weltkrieg bedienten sich auch nach 1945 fiktionale Filmproduktionen wie *Hunde, wollt ihr ewig leben?* (s/w, 1959) von Frank Wisbar[177] dokumentarischen Filmmaterials, um ihren fiktiven Handlungen authentischen Charakter zu verleihen. Reinhold E. Thiel unterscheidet für diese Zeit acht Typen des Kriegsfilms, denen er folgende Themen zuordnet: (1) »Es ist so schön Soldat zu sein«; (2) »Die bösen Nazis und ihre guten Soldaten«; (3) »Der diffamierte Widerstand«; (4) »Der Krieg als sportlicher Wettkampf«; (5) »Die Schule der Nation«; (6) »Die Diffamierung des Gegners«; (7) »Der Krieg als Schicksal«; (8) »Die vorgetäuschte Kritik«[178].

Gegenüber den publikumswirksamen Kriegs-Spielfilmen konnten sich dokumentarische Produktionen wie *Das war unser Rommel* (R: Horst Wiganko, s/w, 1953), *So war der deutsche Landser* (R: Albert Baumeister, s/w, 1955) oder *Seit 5.45 wird zurückgeschossen* (R: Hans J. Gnamm, s/w 1961) kaum behaupten. Wie in den Fotografien der illustrierten Presse bildeten sich in jenen Filmen, in denen der Zweite Weltkrieg überhaupt visualisiert wurde, feste Motivbereiche heraus, die Habbo Knoch in seiner »visual history« der deutschen Erinnerungskultur aufgelistet hat: der raumgreifende Vormarsch, die wilde Natur, die überlegene Technik, der explosive Kampf, die homophobe Kameradschaft[179]. Für die weitere filmische Repräsentation des Krieges im Fernsehen waren diese Filme jedoch insofern vorbildhaft, als sie einen Dokumentationsstil prägten, der die weitgehend auf die Zwecke der Kriegspropaganda zugeschnittene Montagestruktur der NS-Kriegswochenschau reproduzierte und deren Aufnahmen lediglich mit neuen Kommentaren versah. Die filmische Ästhetik der NS-Kriegspropaganda – somit auch das nationalsozialistische Bild des Krieges – blieb erhalten und verlängerte sich als »heimliches Drehbuch« nahezu ungebrochen bis in die Gegenwart hinein[180]. Dies gilt grundsätzlich auch für DDR-Dokumentationen, soweit diese NS-Filmmaterial

---

175 Das Team Weidenmann und sein Drehbuchautor Herbert Reinecker hatten schon 1944 den Wehrertüchtigungsfilm *Junge Adler* produziert. Zu dem Film *Der Stern von Afrika* vgl. Limburg, Fliegen und Abschießen.

176 Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 124.

177 Vgl. die bissige Kritik von Kotulla, »Festigkeit und Feigheit«.

178 Vgl. Thiel, Acht Typen des Kriegsfilms.

179 Vgl. Knoch, Die Tat als Bild, S. 447 f.

180 Vgl. Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 82; ähnlich auch Stern, Gegenerinnerungen seit 1945, S. 86 f. Nach Hickethier, Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust, S. 96, trug die »Kontinuität in den ästhetischen Gestaltungsformen von den dreißiger bis in die sechziger Jahre |...| dazu bei, daß sich eine neue, kritische Auseinandersetzung mit der Zeit vor 1945 im Kinofilm der fünfziger Jahre nicht durchsetzen konnte«.

verwendeten[181]. Waren Wochenschauen und Kriegsspielfilme für die Zeitgenossen potentiell immer an der gegenwärtigen Realität meßbar und dadurch auch als Propagandaproduktionen erkennbar, so besitzen sie bei ungebrochener Wiedergabe für die Nachgeborenen vielfach die Aura des Authentischen und Dokumentarischen und tradieren auf diese Weise propagandistisch inszenierte Kriegsbilder. Durch die Fixierung dieser Filme auf militärische »Leistungen« wurde der Zweite Weltkrieg wie in der Fotografie als ein Handwerk vorgestellt, das der deutsche Soldat allemal perfekt beherrschte[182], oder wie in Frank Wisbars *Nacht fiel über Gotenhafen* (s/w, 1960) in Richtung auf einen imaginären »Krieg an sich« entpolitisiert, dem man seine politischen, ökonomischen und ideologischen Begründungszusammenhänge nicht mehr anmerkte.

Nach Knut Hickethier spiegeln solche Abstraktionen die generelle »Sprachlosigkeit« und Unmöglichkeit wider, das nicht Formbare des Krieges ästhetisch und filmisch zu gestalten. »Der Krieg und, in ihm eingebettet, die Verbrechen des Nationalsozialismus waren nicht mehr durch Kunst darstellbar[183].« Wie schon der NS-Weltkriegsfilm kreiste auch der Nachkriegsfilm elliptisch um das Thema, ohne es direkt anzugehen. In etlichen Filmen wurde der Krieg allein über die Dialoge identifiziert, nicht über die Bilder[184]. Man sprach wie in *Des Teufels General* über die Vernichtung der Juden, ohne diese bildlich in Szene zu setzen. In seiner Form des »elliptischen Erinnerns« verstärkte der Nachkriegsfilm die »visuelle Amnesie« der bundesdeutschen Gesellschaft[185], an der auch KZ-Filme wie *Todesmühlen* (R: H. Burger, s/w, USA/Deutschland 1946) oder *Nacht und Nebel* (R: Alain Resnais, Frankreich 1956) kaum etwas zu ändern vermochten, zumal diese mit den Vernichtungsverbrechen nur einen Aspekt des vergangenen Krieges thematisierten.

Während Wilfried von Bredow die westdeutschen Kriegsfilme der Fünfziger eindimensional als »Filmpropaganda« für die Wiederbewaffnung deutet[186], stellt Wolfgang Wegmann in seiner Studie über den westdeutschen Nachkriegsfilm dessen Bewältigungsfunktion in den Vordergrund. Für jene Generation, für die das Kino noch einen wichtigen Sozialisationsfaktor bildete, hätten die Nachkriegsfilme anders als die retrospektiven Umdeutungsfilme nach dem Ersten Weltkrieg als »das vorherrschende Identifikations- und Versinnlichungsangebot innerhalb des Komplexes offizieller *Vergangenheitsbewältigung*« fungiert[187]. Die auch filmisch vollzogene Rehabilitierung der Wehrmacht als »sauber« und die Abstraktion von den »schmutzigen« Elementen des Vernichtungskrieges seien Mittel zur Rekonstruktion individueller wie kollektiver Identitäten gewesen. Auch für Wolfgang Schmidt waren die trivialen Kriegsfilme der fünfziger und frühen sechziger Jahre »überwiegend keine Mittel der geistigen Kriegsführung«, sondern »kulturelle Massenkonsumartikel, die mit Inhalt, Sprache und Bildern durchaus die Rolle der nationalso-

181 Vgl. Becker/Schöll, In jenen Tagen ..., S. 172-174.
182 Vgl. Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 83.
183 Hickethier, Militär und Krieg, S. 222 f.
184 Vgl. Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 118.
185 Ausführlich hierzu jetzt Knoch, Die Tat als Bild, S. 437-439.
186 Bredow, Filmpropaganda für die Wehrbereitschaft.
187 Vgl. Wegmann, Der westdeutsche Kriegsfilm der fünfziger Jahre, S. 7.

zialistischen Wehrmacht im Vernichtungskrieg weichzeichneten« und ein »falsches Bild vom Krieg in das kollektive Gedächtnis« einbrannten[188]. Nicht die dubiosen, soldatische Kameraderie verherrlichenden Kinofilme wie *Das Boot* (R: Wolfgang Petersen, 1980) und *Stalingrad* (R: Joseph Vilsmaier, 1992), sondern die Gegenbilder des Fernsehens seit den sechziger Jahren konterkarierten die verfestigte homogene Kriegsbilderwelt der Kinogeneration und beförderten auf diese Weise eine Pluralisierung des kollektiven Bildergedächtnisses sowie der Vorstellungen vom Krieg im allgemeinen und vom Zweiten Weltkrieges im besonderen[189].

Etwas anders sahen die Verhältnisse in der DDR aus. Die westdeutsche Kriegsfilmwelle fand hier weder quantitativ noch qualitativ ein entsprechendes Pendant. Den mehr als 600 westdeutschen Kriegsfilmen stehen weniger als 30 DEFA-Produktionen gegenüber, die inhaltlich direkt den Zweiten Weltkrieg thematisieren. Der zahlenmäßige Vorsprung der westdeutschen Filmproduktion indes relativiert sich, da die entsprechenden DEFA-Spielfilme vielfach über einen »qualitativen Vorsprung« verfügen, der sich u.a. »in zum Teil herausragenden literarischen Vorlagen, glänzenden Darstellerleistungen und einer innovativen Ästhetik« äußert[190].

Ähnlich wie im westdeutschen Nachkriegsfilm wird das Kampfgeschehen des Zweiten Weltkrieges, ja selbst der Vernichtungskrieg im Osten, jedoch auch in den DEFA-Filmen weitestgehend ausgeblendet[191]. Der Krieg erscheint als Funktion des Faschismus und als dessen folgerichtige Konsequenz. Höchstens einmal wurden kurze Dokumentaraufnahmen in eine Spielhandlung eingeschnitten, die sich selbst aber nicht mit dem Kriegsgeschehen auseinandersetzt. Häufiger wird der Krieg als Besetzung der eroberten Gebiete, als Handlungsraum des antifaschistischen Widerstandes, als Ort der Judenverfolgung oder in seinen Folgen für die Nachkriegsgesellschaft thematisiert. Insgesamt lassen sich zwei Phasen medialer Interpretation des vergangenen Krieges unterscheiden[192]. In einer ersten bis zu Beginn der fünziger Jahre währenden Phase, für die Filme wie Wolfgang Staudtes 1946 in den Ruinen von Berlin gedrehter Film *Die Mörder sind unter uns* (s/w, 1946), der in einer kurzen Rückblende die Ermordung unschuldiger Geiseln in Polen zeigt[193], oder auch der 1949 produzierte Spielfilm *Rotation* (R: Wolfgang Staudte, s/w) stehen, erscheint der Krieg meist nur in Versatzstücken. Thematisiert werden vor allem die Opfer von Krieg und NS-Herrschaft. In einer zweiten Phase verlieren zahlreiche DEFA-Filme ihre bisherige Konkretheit. An die Stelle der Thematisierung des Leidens treten nun die Klassenperspektive und der antifaschistische Widerstandskampf. Eine filmästhetische Aufarbeitung der noch so präsenten Bilder des eben vergangenen Krieges – eine »optische Entnazifizierung« der Köpfe[194]

188 Schmidt, »Wehrzersetzung«, S. 404.
189 So u.a. die These von Hickethier, Der Zweite Weltkrieg und der Holocaust, S. 96.
190 Zahlmann, Erinnerungen an Erinnerungen, S. 791.
191 Vgl. Becker/Schöll, In jenen Tagen ..., S. 117 f., 130. Zu den DEFA-Filmen jetzt: DEFA-Film als nationales Kulturerbe?
192 Vgl. Mühl-Benninghaus, Vergeßt es nie!
193 Vgl. Aurich [u.a.], »Die Mörder sind unter uns«.
194 Braun, Die schamlose Schönheit des Vergangenen, S. 117.

– unterblieb hier wie dort, wodurch sich die propagandistisch konstruierten Bilder des Krieges nahezu ungehindert bis in die Gegenwart verlängern konnten.

Die aufscheinende Apokalypse des Krieges in Vietnam und der Vietnam-Film als Verarbeitungsform des amerikanischen Traumas

Ganz andere Bilder des Krieges vermittelte der Vietnamkrieg dem globalen Publikum. In zweifacher Hinsicht bedeutete er einen qualitativen Einschnitt in der visuellen Kriegsberichterstattung und in der Geschichte des Kriegsfilms: Er war der erste vom Fernsehen übertragene Krieg, der zudem zeitweise einen ungeschminkten Blick auf das Schlachtfeld sowie auf die eigenen und die fremden Opfer eines Krieges erlaubte[195]. Bilder vom Kampfgeschehen und seinen Opfern flimmerten – wenn auch noch nicht live – in die Wohnstuben der Fernsehzuschauer und suggerierten ein bislang unbekanntes Maß an Authentizität und Unmittelbarkeit. Noch nie zuvor war ein Krieg so hautnah präsentiert worden. Der Vietnamkrieg – zu Recht auch als erster »living room war« bezeichnet[196] – tangierte die Menschen allabendlich in ihrem Privatbereich und involvierte sie in das Geschehen. Filmgeschichtlich gesehen leitete er damit zugleich den Niedergang des non-fiktionalen Kriegsfilms ein. Mit den schnelleren und scheinbar authentischeren Bildern des Fernsehens konnte die Wochenschau nicht mehr mithalten. Bis auf wenige kritische Filmdokumentationen, von denen einige allerdings gar nicht den Weg in die Kinos und damit zum Massenpublikum fanden, zog sich der Kriegsfilm aus dem Sektor der Dokumentation fast völlig zurück und konzentrierte sich nach dem Ende der Kampfhandlungen auf den fiktionalen Bereich. Bei den mehr als 400 Filmen, die sich dem Vietnam-Krieg widmeten, handelt es sich somit primär um fiktionale »Post-War«-Produktionen[197].

Obwohl die Abteilung für Öffentlichkeit der US-Streitkräfte[198] allein 1971 über 200 Millionen Dollar für die Popularisierung des Vietnamkrieges verausgabte, tägliche Resümees des Kampfgeschehens herausgab, eine Politik der gezielten Falsch- und Desinformationen betrieb, Kampfeinsätze der südvietnamesischen Regierungstruppen für die Kameras inszenierte, gelang es der US-Regierung anders als im Zweiten Weltkrieg nicht, die »Filmfront« umfassend zu kontrollieren und dem Publikum ein offizielles, einheitliches Bild dieses Krieges zu vermitteln. Dies hatte mehrere Gründe. Die große Zahl der Journalisten – 1967 berichteten allein auf »westlicher« Seite über 700 Reporter direkt aus Vietnam – entzog sich ebenso einer rigiden Kontrolle wie das neue Medium Fernsehen, das sich in der aktuellen Kriegsberichterstattung ein eigenständiges Arbeitsfeld zu sichern hoffte.

---

[195] Zum Bild des Vietnam-Krieges in der US-Fernsehberichterstattung vgl. Bailey, Television War; Patterson III, An Analysis of Television Coverage of the Vietnam War; Culbert, Television's Vietnam.

[196] Siehe Arlen, Living Room War.

[197] Hierzu Devine, Vietnam at 24 Frames a Second, sowie Muse, The Land of Nam.

[198] Zur offiziellen US-Propaganda und ihrem Apparat: Page, U.S. Official Propaganda.

Vor allem aber die internationale Protestbewegung gegen das amerikanische Engagement in Vietnam setzte dem regierungsamtlichen Versuch der Implementierung eines verklärenden Bildes vom Geschehen in Vietnam Grenzen. Im Unterschied zu den vorangegangenen Kriegen zeigte daher auch Hollywood kein größeres Interesse an einer Unterstützung des auch in der US-amerikanischen Öffentlichkeit zunehmend umstrittenen militärischen Engagements[199]. Im Gegenteil zögerte man dort nicht, einen kritischen Dokumentarfilm über den Krieg zu produzieren, der 1974 gar mit dem Oscar ausgezeichnet wurde.

Aufgrund des Primats des Fernsehens und der Zurückhaltung Hollywoods wurden während des Krieges selbst nur wenige zeitgenössische Spielfilme produziert. Zu ihnen zählte John Waynes 1968 mit finanzieller Unterstützung des Department of Defense gedrehter Film *The Green Berets* (USA 1968) – der einzige nennenswerte Versuch Hollywoods, der kämpfenden Truppe an der Heimatfront Rückendeckung zu verschaffen. Dramaturgisch folgt der Film den gängigen Mustern und Konventionen des klassischen Western, des Kampfes des zivilisierten Guten gegen das unzivilisierte Böse[200]. Nach der Kriegswende und dem Schock der Bilder aus My Lai dominierten bis etwa 1977 Spielfilme, welche die Auswirkungen des Krieges auf die US-amerikanische Gesellschaft wie die Reintegration der Veteranen und das »Post-Vietnam-Syndrom« thematisieren, den Krieg selbst aber weitgehend ausblenden.

Da die US-Fernsehanstalten bis zur öffentlichkeitswirksam inszenierten Tet-Offensive des Vietcong 1968 ein weitgehend regierungskonformes Bild der Ereignisse in Vietnam zeichneten, erübrigten sich zunächst eigene regierungsamtliche Produktionen[201]. Ihre Zahl blieb gering[202]. Regierungsfilme zum Vietnam-Krieg wie *Why Vietnam?* (USA 1965)[203] oder *Know Your Enemy – The Viet Cong* (USA 1968) sollten dem Publikum die offizielle US-Vietnampolitik vermitteln und das Engagement in Vietnam begründen. Filme der US-Air Force wie *Another Day of War – The USAF in Vietnam* (USA 1967) oder *The Battle of Khe San* (USA 1969) glorifizieren die moderne Waffentechnik und prophezeien einen schnellen Sieg in Vietnam. Allen diesen Filmen ist ein Muster gemeinsam, das sich auch in zahlreichen späteren fiktionalen Produktionen wiederholt: die Abwesenheit des Feindes und die Projektion amerikanischer Wunschbilder und Denkweisen in das Kriegsgeschehen.

Anders als in den vorangegangenen Kriegen entstand bereits während des Einsatzes in Vietnam eine Reihe von kritischen Filmdokumentationen, die das regierungsamtlich gewünschte Bild des Krieges konterkarierten. Bereits Ende der sechziger Jahre begannen unabhängige, dem »direct cinema« bzw. dem »radical cinema« verpflichtete Filmemacher in den USA, die Folgen der amerikanischen Intervention mit den Mitteln des politischen Dokumentarfilms anzuprangern und damit eine

199 Vgl. Smith, Looking Away; Reinecke, Hollywood Goes Vietnam, S. 27.
200 Vgl. Suid, The Making of *The Green Berets*.
201 Vgl. Anon, Propaganda Films About the War in Vietnam; Springer, Military Propaganda.
202 Der Krieg der Bilder, S. 10; vgl. zu den US-amerikanischen Filmdokumentationen des Vietnam-Krieges den Überblick von James, Documenting the Vietnam War.
203 Vgl. Vincke, *Why Vietnam?*

Form von Gegenöffentlichkeit zu schaffen[204]. Ihre Filme schwankten zwischen Empörung, Protest auf der einen und dem Versuch der Analyse auf der anderen Seite. Zu den bemerkenswertesten Filmen dieser Art zählen Emile de Antonicos Film *In the Year of the Pig* (USA 1969) über die Ursachen des Krieges, der erstmals auch nordvietnamesisches Filmmaterial verwandte[205], Joseph Stricks *Interviews with My Lai Veterans* (USA 1970), Frederick Wisemans »cinema direct«-Film *Basic Training* (USA 1971) über die Abrichtung der Vietnam-Soldaten in einer brutalen Grundausbildung[206] sowie Joel Freedmans Film *Winter Soldier* (USA 1972) über die von amerikanischen Soldaten begangenen Grausamkeiten im Spiegel der Berichte von 15 Vietnam-Veteranen – ein Film, dem ein großer Einfluß auf die US-amerikanische Öffentlichkeit im Vorfeld der Beendigung des amerikanischen Vietnam-Engagements bescheinigt wurde. Erstmals problematisierten Filme auch ihre eigene militärische Funktion und beleuchteten kritisch den Krieg mit der Kamera. Hierzu zählte der im Auftrag der Fernsehanstalt CBS produzierte Dokumentarfilm *The Selling of the Pentagon* (USA 1971) von Peter Davis über die regierungsamtlichen Methoden und Mechanismen der Falsch- und der Desinformation[207]. Mit seinem Film *Hearts and Minds* über das Verhältnis amerikanischer Soldaten zum Krieg in Vietnam als Ausdruck der Gewaltbereitschaft der US-amerikanischen Gesellschaft legte derselbe Regisseur 1974 die bis dato umfassendste filmische Bilanz des Vietnam-Krieges vor. Obwohl Davis hierfür noch im selben Jahr den Oscar für den besten Dokumentarfilm erhielt, wurde der Film von den kommerziellen Kinos in den USA boykottiert[208].

Nicht anders erging es einigen international beachteten Filmdokumentationen, die u.a. die Folgen des Krieges für Nord-Vietnam beleuchteten und deren Bilder deutlich zu den bisherigen Einstellungen des Krieges kontrastierten. Zu ihnen zählte etwa die 34minütige Dokumentation *Hanoi, Martes 13* (Kuba 1967) des kubanischen Regisseurs Santiago Alvarez, der in eindringlichen, fast schon poetischen Bildern schildert, wie die Menschen in Nord-Vietnam leben und kämpfen und wie der Arbeitsalltag der Bevölkerung unter den amerikanischen Bombenangriffen zum Inferno wird. Im selben Jahr entstand auch der 111minütige Episodenfilm *Loin du Vietnam* (Fern von Vietnam, Frankreich 1967) einer Gruppe international renommierter Filmemacher wie Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Claude Lelouch und Alain Resnais, der sich schwerpunktartig und teils mit Hilfe neuartiger Darstellungsformen mit den Folgen des Krieges für Nord-Vietnam, mit der Todesangst gefangener Vietcong und mit der internationalen Protestbewegung gegen den Krieg befaßt.

Wie die Bilder des jungen Militärfotografen Ronald Haeberle vom Massaker in My Lai am 16. März 1968 durchbrachen diese Filme die konventionellen Klischees der Bildberichterstattung und holten den Tod zurück auf die Leinwand. Der ide-

---

204 Zum amerikanischen Dokumentarfilm der sechziger Jahre siehe Beyerle/Brinckmann, Das Direct Cinema und das Radical Cinema; Roth, Mai 68 und der Vietnamkrieg.

205 Vgl. Kraas, The Arrogance of Power.

206 Vgl. Carls/Steinert, Militärästhetik.

207 Vgl. Handelman, *The Selling of the Pentagon*; Robinson, Public Affairs Television.

208 Vgl. Grosser, »We Aren't on the Wrong Side, We Are the Wrong Side«.

altypisch die westliche Demokratie verkörpernde US-Soldat erscheint in diesen Filmen nun plötzlich als hurender Mörder, als Todesspezialist, als automatischer Killer. Der Blick auf die Opfer und ihre Mörder transzendierte den bislang dominanten verdinglicht kalten Blick der Kamera auf die Technik der Kriegsmaschinerie. Für einen Moment wurde die Perspektive frei auf die im Namen von Demokratie und Freiheit geführte Brutalisierung des Krieges, der sich jenseits jeder retrospektiven Sinngebung präsentiert und sich jedweden Glamours entkleidet zeigt. Es sind Bilder der Gleichzeitigkeit, die dem Charakter des modernen Krieges entsprechen. Sie entfachten zwar nicht den Proteststurm gegen den Krieg in Vietnam, wohl aber verstärkten sie ihn medial.

Die zeitgenössische, vor allem aber die retrospektive filmische Verarbeitung des Vietnam-Krieges begründete ein eigenes Genre, den »Vietnam-Film«[209]. Trotz aller Verschiedenheit im einzelnen weist diese Filmgattung einige identische Merkmale auf: Die Hervorhebung des Helikopters als Symbol der neuen technologischen Kriegführung[210], die Aufladung der filmischen Ikonographie mit Symbolen der christlichen Kultur im allgemeinen und der US-amerikanischen Kultur im besonderen, eine im Gegensatz zur weiten offenen Landschaft des Weltkriegsfilms inszenierte düstere und dichte Dschungellandschaft, die gleichermaßen für die Unsichtbarkeit und Unzivilisiertheit des Feindes wie für die Abgründe der eigenen Psyche steht, die Darstellung des Soldaten als muskelbepacktem Einzelkämpfer, als verletztem Veteranen oder zerrissenem Antihelden und schließlich das Faktum, daß sich der militärische Einsatz der Waffen immer auch gegen die Amerikaner selbst richtet. Allen Vietnam-Filmen ist darüber hinaus gemeinsam, daß sie sich weniger mit den real-historischen Ereignissen als mit dem Zustand der US-amerikanischen Gesellschaft auseinandersetzen, der Feind letztlich sekundär oder völlig unsichtbar bleibt. »Vietnam war ein Ort, wo Amerikaner vor allem auf sich selbst stießen[211].«

Im Bereich der fiktionalen »Post-War«-Produktionen lassen sich grob zwei Phasen unterscheiden: In der von 1977 bis 1985 währenden ersten Phase gerieten die Brutalitäten und Grausamkeiten des Krieges in den Blick. Teils als Folge von My Lai, teils als Folge des generellen filmgeschichtlichen Trends der siebziger Jahre, sich der Auseinandersetzung mit der Gewalt zu widmen, kamen 1977/78 die ersten »combat-movies« in die Kinos, die das Kampfgeschehen direkt thematisierten. Die gewiß beachtenswertesten Filme dieser Phase sind *The Deer Hunter* (USA 1978) von Michael Ciminos[212] und *Apocalypse Now* (USA 1979) von Francis

---

209 Vgl. den Versuch der Definition des Genre »Vietnam-Film« bei Whillock, Defining the Fictive Vietnam War Film; Weigel-Klinck, Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas, S. 21 - 23.

210 Vgl. Hall, The Helicopter and the Punji Stick. Der filmischen Ikonisierung des Helikopters als neuem Symbol des Krieges und dem narrativen Element der »lost patrol« begegnet man bereits in den amerikanischen Filmen des Korea-Krieges, siehe Edwards, A Guide to Films on the Korean War.

211 Weigel-Klinck, Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas, S. 114.

212 Vgl. Quart, *The Deer Hunter*; Bourdette Jr., Rereading *The Deer Hunter*; Hellmann, Vietnam and the Hollywood Genre Film.

Apocalypse Now, USA 1979

Coppola[213] – beides Filme, die nicht authentisch sein wollen, sich bewußt fiktional geben, nicht auf konkreten Kampfhandlungen beruhen, sondern sich an literarischen Vorlagen orientieren und stark einer surrealistischen Bildsprache verhaftet sind. Bei beiden Filmen handelt es sich um filmische Versuche

> »über die Irrationalität des Krieges und die moralische und kulturelle Regression, welche die gewaltsame Konfrontation mit einer fremden und unverstandenen Kultur für die in Vietnam kämpfenden Amerikaner mit sich brachte«[214].

Vor allem *Apocalypse Now* entfaltet eine eigenständige Ikonographie und Ästhetik. Angefüllt mit Symbolen aus der Geschichte des Krieges und des Kriegsfilms, mit Zitaten aus dem klassischen Western bis hin zum Weltkriegsfilm wie dem berühmten Angriff der »Air Cavalry« zur Musik von Richard Wagners Walkürenritt nach dem Vorbild des Berichts der »Deutschen Wochenschau« über den Angriff auf Kreta ging es Coppola nicht um eine Auseinandersetzung mit dem realen Gegner, sondern um eine Auseinandersetzung der amerikanischen Gesellschaft mit sich selbst, ihrem Selbstbild und ihren Symbolen, ihren Werten und Träumen, ihrem Begriff von Zivilisation. Der real stattgefundene Krieg wie etwa das Massa-

---

213 Siehe Hermann, Francis C. Coppola. Zur Produktion des Filmes auf den Philipinen und seinen Folgen siehe Coppola, Vielleicht bin ich zu nah dran; zur narrativen Struktur des Films vgl. Whillock, Narrative Structure in *Apocalypse Now*.

214 Drexler/Guntner, Vietnam im Kino, S. 185.

ker von My Lai fungiert dabei allenfalls als Hintergrundfolie. Zugleich thematisiert Coppola die Konventionen der Kriegsberichterstattung und die Konstruktionen des Krieges als Medienereignis. Begleitet von einem Kameramann huscht er in der Rolle eines TV-Reporters selbst durch das Schlachtgetümmel und animiert die GIs, eine Kampfszene für die laufende Kamera zu stellen. Dem Zuschauer soll deutlich werden, daß Kriegsfilme keine authentischen Spiegelungen des Krieges sind, sondern mediale Konstruktionen und subjektive Interpretationen von Krieg und Moral. Zugleich erscheint der Krieg dem Zeitgefühl entsprechend als psychodelischer Event, als grandioser Spaß im Rhythmus der Musik der Rolling Stones. Der durchweg ambivalente Eindruck des Filmes[215] resultiert vor allem aus der Sprache seiner Bilder. Die Kamera nämlich bleibt dem traditionellen Blick des Feldherrenhügels verhaftet. Wie in der NS-Kriegswochenschau wird aus der Perspektive der angreifenden Militärs gefilmt und schrumpfen die Opfer zur entindividualisierten Masse. Begünstigt durch die filmtechnischen Neuerungen von Cinemascope und Dolby-Stereo entfaltet der Film eine ästhetische Eigendynamik. Wollte Coppola dem Publikum den Terror des Krieges vor Augen führen, so erliegt er letztlich selbst seiner Wirkung, denn im ästhetischen Reizraffinement mutiert der Terror zum schönen Schein. Der Krieg verkommt zum ästhetischen Happening, zum kassenfüllenden Faszinosum, zur Kunst. Bilder eines visionären, halluzinativen Antinaturalismus beherrschen das Abgebildete und überwältigen die Sinne. Stefan Reinecke spricht daher zu Recht von einer »Überwältigungsästhetik«, in der mit modernstem filmtechnischem und ästhetischem Instrumentarium eine Emotionalisierung der Sinne durch Überwältigung betrieben werde, die den reflexiven Blick verstellte[216].

In diese Phase des Vietnam-Films fielen zudem einige kommerziell äußerst erfolgreiche Kriegsabenteuerfilme wie *Rambo: First Blood – Part II* (USA 1985), die den Vietnamkrieg reinszenieren, ihn retrospektiv doch noch gewinnen und die amerikanische Gesellschaft moralisch rehabilitieren[217]. Der Dschungel gerät dabei zum letzten Kampfplatz des Heroischen. Rambo, ein synthetischer Held im Stile zeitgenössischer Guerillakämpfer, hat nichts mehr mit den zerrissenen Charakteren der Carter-Ära gemeinsam. Er ist ein Einzelkämpfer ohne äußere militärische Merkmale und ohne soziale Bindungen, der seine ganze Energie auf den Kampf konzentriert, der das neue Selbstbewußtsein einer Nation widerspiegelt, für die Vietnam allenfalls ein Betriebsunfall der Geschichte war. Von der Formalstruktur her handelt es sich bei *Rambo: First Blood – Part II* um einen typischen Kriegsfilm mit Schnittfrequenzen von durchschnittlich drei Sekunden, in Kampf- oder Explosionszenen gar von unter einer Sekunde, sowie mit einem ständigen spannungssteigernden Wechsel des Tiefenschärfenbereichs der Kamera.

---

215 Vgl. Tomasulo, The Politics of Ambivalence.

216 Vgl. Reinecke, Hollywood Goes Vietnam, S. 43; ähnlich Jansen/Schütte, Francis Ford Coppola, S. 139-141, sowie Hey, Zeitgeschichte im Kino, S. 587, der Coppolas Film »eine neue Ästhetisierung des Krieges« vorwirft und konstatiert: »Auch ein schmutziger Krieg kann schöne Bilder liefern.«

217 Vgl. Wimmer, *Rambo*; Studlar/Desser, Never Having to Say You're Sorry; Waller, Getting to Win this Time.

Full Metal Jacket, USA 1987

Eine Reihe »realistischer« Vietnam-Filme wie Oliver Stones *Platoon* (USA 1986)[218] und Stanley Kubricks *Full Metal Jacket* (USA 1987)[219] bereiteten nach 1985 der Vietnam-Film-Ära ein Ende. Zwar war mit dem von der »New York Times« als »erstem wirklichkeitsgetreuen Vietnamfilm« hochgelobten Film *Platoon* das Massaker von My Lai verspätet im Kino angekommen, die Darstellung des Kriegsverbrechens aber bewegte sich ikonographisch wie ästhetisch in den konventionellen Bahnen des Westernklischees. Sehr viel radikaler gebärdet sich Kubriks *Full Metal Jacket*, der sich deutlich von der gängigen Ikonographie und Ästhetik der Vietnam-Filme abhebt. Bereits auf der Formalebene bricht Kubrick mit den bisherigen Schnittmustern des Kriegsfilmes. Den Film prägen lange Kamerafahrten, penetrante und teils monoton wirkende Einstellungen sowie eine Schnittfrequenz von durchschnittlich 13 Sekunden, wodurch konsequent ein Spannungsabbau betrieben wird. Aus der dem Zuschauer stets bewußten Anwesenheit der Kamera resultiert ein dokumentarischer Charakter, der noch dadurch gesteigert wird, daß in Interviewszenen die Personen frontal in die Kamera sprechen. Kubrick sprengt

---

[218] Vgl. Porteous, History Lessons; Beck, The Christian Allegorical Structure of *Platoon*; Bates, Oliver Stone's *Platoon*.

[219] Vgl. Hasford/Herr/Kubrick, *Full Metal Jacket*; Jenkins, Stanley Kubrick; Reinecke, Hollywood Goes Vietnam, S. 103 - 105.

die auf Narration und Entfaltung einer Geschichte angelegte Dramaturgie des traditionellen Kriegs-Spielfilmes à la Hollywood. Er macht dem Zuschauer damit weder über den Filminhalt noch über die Form ein Identifikationsangebot[220]. Dieser wird vielmehr in die Rolle eines rational-distanzierten Betrachters versetzt, der dadurch die Möglichkeit erhält, sich selbst ein Bild über den Krieg und über den Krieg der Bilder zu machen. Der Krieg erscheint kalt, fade und reizlos. Damit transzendiert Kubrick die grandiosen Inszenierungen von *Apocalypse Now* und entgeht der Faszination der Ästhetik des Krieges. Schließlich macht sich in *Full Metall Jacket* der Film selbst zum Thema. Kubrick führt Coppolas Medienkritik konsequent fort, indem er das medial konstruierte Kriegsbild radikal dekonstruiert. Dem Einsatz des Militärs folgt unmittelbar derjenige der Kamerateams, die den Krieg zu einem medialen Ereignis und die GIs zu Medienstars werden lassen. Live-Reportagen und O-Ton-Interviews werden, indem ihnen der Charakter des Authentischen genommen wird, als Medienereignis dekuvriert. Kubrick legt die Irrealität der Kriegsbilder offen, läßt die Grenzen zwischen Realität und Imagination verschwimmen und raubt dem Zuschauer damit die Orientierung. »Aus dem Krieg mit der Waffe wird ein Krieg der Bilder, und der Kinobesucher wird zum Betrachter eines Films im Film[221].« Abgelöst vom konkreten Ereignis rücken die Verflechtungen von Medien, Fiktion und Wirklichkeit ins Bewußtsein[222]. Ikonographisch und ästhetisch setzte Kubrick damit einen Schlußstrich unter den Vietnam-Film und das Genre Kriegsfilm im allgemeinen[223].

Für die US-amerikanische Gesellschaft erfüllte der Vietnam-Film eine zentrale Funktion bei der Verarbeitung ihres Traumas und bei der Rekonstruktion ihrer kollektiven Identität. Er war der Versuch, »die Geschichte des Vietnamkrieges umzudeuten in eine Geschichte tragischer Selbstverstrickung der US-amerikanischen Psyche«[224]. Hollywood erfand dabei die Bilder, die scheinbar zeigten, worin die Gründe des Scheiterns lagen. Mit Hilfe des Vietnam-Films gewannen die USA die Definitionsmacht über den Krieg zurück, den sie militärisch verloren hatten. Über den schmutzigen Krieg in Vietnam verraten diese Filme daher nur wenig, obgleich sie unser Bild bis heute mitbestimmen. Was Stefan Reinecke für Bill Couturies *Dear America – Letters from Vietnam* (USA 1987) geschrieben hat, scheint für den Vietnam-Film generell zu gelten:

> »Die Ästhetik frißt den Inhalt und in der Inszenierung wird die Wirklichkeit zum Verschwinden gebracht: das dokumentarische Bild als Fiktion. Alles ist echt, nichts wahr. Der Vietnamkrieg ist, so gesehen, eine aufregende und traurige Geschichte, die in Hollywood erfunden wurde[225].«

Mit der nach My Lai unumkehrbaren Wiederentdeckung des Kriegstodes brach der fiktionale wie der nicht-fiktionale Vietnam-Film ähnlich wie die Fotografie zugleich eine jahrzehntelang interkulturell gültige Konvention: die Entkörper-

220 Vgl. Weigel-Klinck, Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas, S. 89.
221 Wende, Über die Unfähigkeit der Amerikaner, S. 1083.
222 Vgl. Weigel-Klinck, Die Verarbeitung des Vietnam-Traumas, S. 11.
223 Vgl. Reinecke, Hollywood Goes Vietnam, S. 106.
224 Drexler/Guntner, Vietnam im Kino, S. 183.
225 Reinecke, Hollywood Goes Vietnam, S. 130.